

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVII. N.º 105 (3.º TRIMESTRE 1990). PRECIO: 650 PÉSETAS (IVA INCLUIDO)



El rumbo de los astros



DIEZ MIL PESETAS

ESFERA ARMILAR

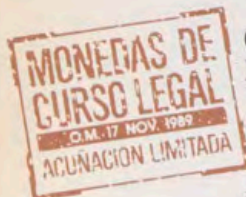
La "esfera armilar" fijaba la posición de los astros en el firmamento.



CINCO MIL PESETAS

ROSA DE LOS VIENTOS

La "rosa de los vientos" marcaba los rumbos en que se divide la vuelta del horizonte.



Oro (999 milésimas)
Diámetro: 19 mm. Peso: 3,37 grs.
Métrica antigua: 1 ESCUDO.

A la venta en "proof" (PRF) y "flor de cuño" (FDC). Tirada máxima: 60.000 piezas en PRF y 17.000 en FDC.

P.V.P. (PRF): 19.000 pts.
P.V.P. (FDC): 16.000 pts.



ANVERSO
(TAMAÑO REAL)

Oro (999 milésimas)
Diámetro: 15 mm. Peso: 1,68 grs.
Métrica antigua: MEDIO ESCUDO.

A la venta en "proof" (PRF) y "flor de cuño" (FDC). Tirada máxima: 75.000 piezas en PRF y 32.000 en FDC.

P.V.P. (PRF): 8.500 pts.
P.V.P. (FDC): 7.600 pts.



ANVERSO
(TAMAÑO REAL)

TAMBIEN A LA VENTA

OCHENTA MIL PESETAS	CUARENTA MIL PESETAS	VEINTE MIL PESETAS	CINCO MIL PESETAS	
"REYES CATOLICOS" Oro (999 milésimas) Diámetro: 38 mm. Peso: 27,00 grs. Métrica antigua: 8 ESCUDOS P.V.P. (FDC): 115.000 ptas. (PRF): 130.000 ptas.	MAR TENEBROSO Oro (999 milésimas) Diámetro: 30 mm. Peso: 13,50 grs. Métrica antigua: 4 ESCUDOS. P.V.P. (FDC): 57.000 ptas. (PRF): 66.000 ptas.	"PINZON" ORO (999 milésimas) Diámetro: 23 mm. Peso: 6,75 grs. Métrica antigua: 2 ESCUDOS P.V.P. (FDC): 30.000 ptas. (PRF): 33.000 ptas.	"SANTA MARIA" Plata (925 milésimas) Diámetro: 40 mm. Peso: 54,00 grs. Métrica antigua: DOBLE 8 REALES P.V.P. (FDC): 7.600 ptas. (PRF): 8.500 ptas.	DOS MIL PESETAS • "COLON" ; Diámetro: 40 mm. Peso 27,00 grs. Métrica antigua: 8 REALES. MIL PESETAS • "AL-ANDALUS" ; Diámetro: 33 mm. Peso: 13,50 grs. Métrica antigua: 4 REALES. QUINIETAS PESETAS • "JUEGO DE PELOTA" ; Diámetro: 27 mm. Peso: 6,75 grs. Métrica antigua: 2 REALES. DOSCIENTAS PESETAS • "ASTROLABIO" ; Diámetro: 20 mm. Peso: 3,37 grs. Métrica antigua: 1 REAL. CIENT PESETAS • "PIRAMIDE MAYA" ; Diámetro: 15 mm. Peso: 1,68 grs. Métrica antigua: MEDIO REAL. Estas cinco monedas se venden en conjunto al precio de (brillo) 5.700 ptas. y (mate) 6.380 ptas.

La Serie I consta de cinco monedas de oro y siete de plata que se están poniendo a la venta a lo largo de 1990. Las monedas van acompañadas de su correspondiente certificado de garantía y se presentan en un estuche de madera de haya de diseño exclusivo. A esta emisión se le aplica un 12% de IVA (no incluido en estos precios).

AGENTE OFICIAL EXCLUSIVO S.D.F.N. Tels. 262 52 77-261 25 10. Telefax (91) 262 70 96.

De venta en Profesionales del Comercio Numismático y Filatélico y

- Banco Bilbao Vizcaya
- Banco Central
- Banco Español de Crédito
- Banco Exterior de España
- Banco Hispano Americano
- Banco Saudi Español
- Banco de la Pequeña y Mediana Empresa
- Servicio Filatélico de la Dirección General de Correos y Telégrafos
- El Corte Inglés

Información:
Tel. 900 - 19 92 92

A BLEND OF THE PUREST
OLD WHISKIES

DISTILLED, BLENDED AND BOTTLED IN SCOTLAND

JUSTERINI & BROOKS LTD

St. James's Street, London, England

BY APPOINTMENT TO THEIR LATE MAJESTIES

KING GEORGE III

KING GEORGE IV

KING EDWARD VII

KING WILLIAM IV

KING GEORGE V

QUEEN VICTORIA

KING GEORGE VI

SCOTCH

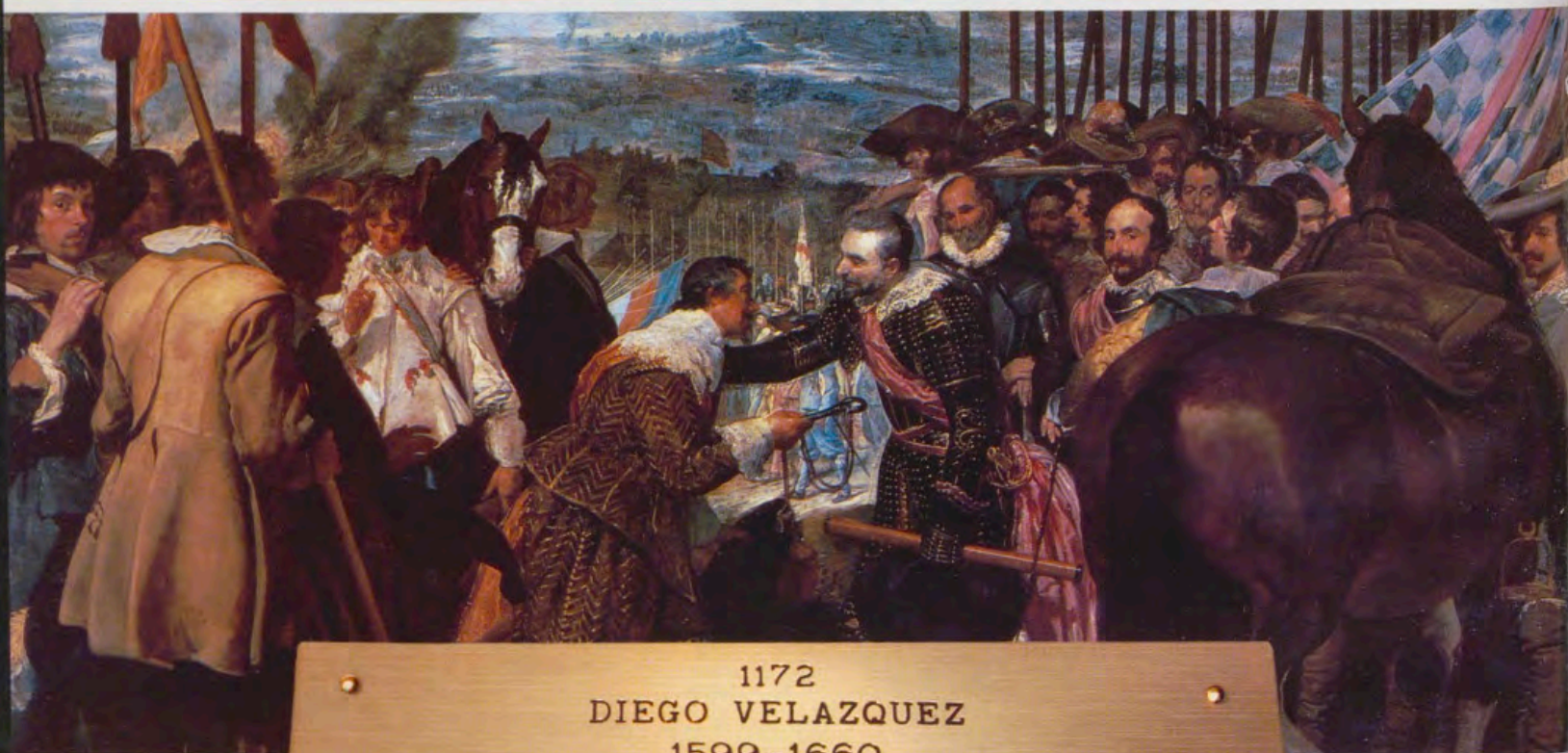
*Ser o no ser.
Esta es y será siempre
la cuestión de un whisky.*



J&B Rare Scotch Whisky.

Diego Velázquez

COLABORAMOS A QUE EL TIEMPO NO BORRE LAS GRANDES FIRMAS.



1172
DIEGO VELAZQUEZ
1599-1660

LA RENDICION DE BREDA

RESTAURADO EN 1988 CON LA COLABORACION DE



Petróleos del Mediterráneo ha querido contribuir al esplendor de la exposición de Velázquez con la restauración del cuadro Las Lanzas.

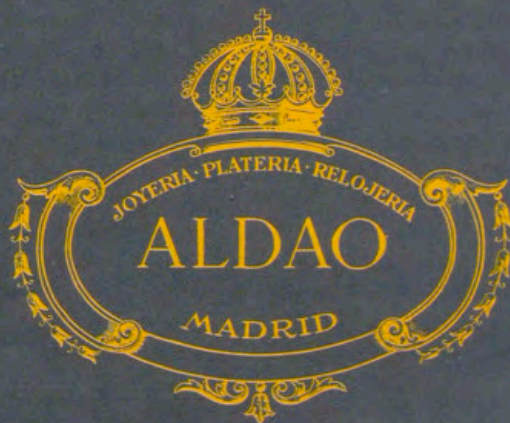
Tras la limpieza del cuadro han aparecido junto con sus colores originales su luz y su profundidad tal como lo pintó Velázquez.

Petromed siente con orgullo que su energía también sirva para realzar el valor de las grandes obras.



PetroMed

PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.



GRAN VIA, 15
TELS. 522 11 56 - 522 11 57

VELAZQUEZ, 43
TELS. 431 46 50 - 431 46 91



LEPANTO

Lujo en su Copa



Perfil

SOLERA GRAN RESERVA DE
GONZALEZ BYASS
JEREZ • XÉRÈS • SHERRY



ALQUILE UN NUEVO CONCEPTO DE OFICINAS.



En Madrid, con acceso directo a la autopista de Barcelona, el Parque Empresarial San Fernando le ofrece 67.000 m² de oficinas en alquiler. Diseñadas con un concepto de conjunto en un entorno de 45.000 m² de zonas verdes y en un recinto cerrado, son una nueva forma de concebir el espacio en el que se trabaja.



Con la mejor calidad, todo tipo de servicios en exclusiva, una rentabilidad y un precio de alquiler que le va a sorprender. Si necesita una oficina, venga al Parque Empresarial San Fernando. Es algo nuevo.

INFORMACION
TEL (91) 326 30 30
RENTIBER INTERNACIONAL



GRUPO NEINVER



PARQUE EMPRESARIAL
SAN FERNANDO
BUSINESS PARK

TORRES®





El lujo para pocos

Gérald Genta
Genève

Concesionarios oficiales:

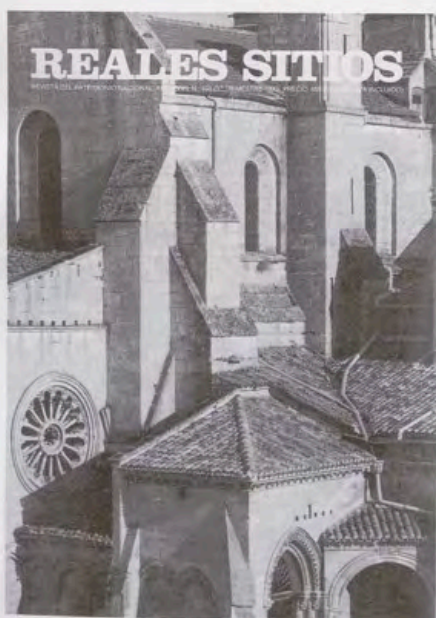
ALICANTE: Joyería Amaya • BADALONA: Rabat Joyero • BARCELONA:
Sendon Joyero • Joyería Soler Cabot • BILBAO: Joyería Suárez • CORDOBA:
Joyería Juan Isidro • LERIDA: Joyería Tous • MADRID: Joyería Ansorena •
Joyería Grassy • Suárez Joyero • LA MORALEJA: Marjó Joyero

• MANRESA: Joyería Tous • MARBELLA: Gómez Molina
Joyero • PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana • REUS:
Pamies Joyero • SANTANDER: Joyería Presmanes • SEVILLA: Abrines
Joyero • TARRAGONA: Pamies Joyero • VALENCIA: Joyería Montiel
• ZARAGOZA: Monsant Joyero • ANDORRA LA VELLA: Joyería Cellini.

D.I.A.R.S.A. - Avda. América, 37 - 28002 MADRID - Tel. 519 56 83

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Joaquín Yarza Luaces.
"EL CISTER EN LA ESPAÑA MEDIEVAL",
por Juan Hernández.
- 21 LOS SEPULCROS DEL PANTEON REAL DE LAS HUELGAS,
por María Jesús Herrero Sanz.
El objetivo primordial de la construcción del Monasterio de Las Huelgas fue el de que sirviera de Panteón para los Reyes fundadores y su familia. La creación de un taller incrementó la actividad escultórica funeraria y, aún conservando pervivencias románicas, evolucionó y tuvo trascendencia para la personalidad artística de la ciudad de Burgos.
- 31 SEIS RETRATOS REALES EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS,
por René Jesús Payo Hernanz.
En el Monasterio de Las Huelgas existe una galería de retratos reales que constituyen excepcionales y escasos ejemplos de la pintura cortesana en el Burgos del siglo XVI y que demuestran la estrecha vinculación del cenobio con la Casa Real.
- 36 ALFONSO VIII DE CASTILLA. HISTORIA Y LEYENDA,
por Damián Yáñez Neira.
Las numerosas leyendas existentes sobre la vida de Alfonso VIII y sus amores con la judía Raquel se contrastan en este artículo con el testimonio que diversos historiadores aportan sobre la materia.
- 49 SIGNIFICACION DE LA IGLESIA EN EL PANORAMA DE LA ARQUITECTURA DE LA ORDEN DEL CISTER,
por José Carlos Valle Pérez.
La Iglesia de Santa María de Las Huelgas, esencial en el panorama constructivo hispánico, es una empresa homologable a las más vanguardistas y destacadas creaciones europeas de la Orden de su tiempo.
- 57 ICONOGRAFIA DE MARIA REINA EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS,
por Miguel Angel González García.
En Las Huelgas, ciento cincuenta imágenes o escenas, en las que la Virgen es protagonista principal, perviven hoy como expresión elocuente de la espiritualidad mariana de sus moradoras y como símbolo de la relación existente entre la realeza de María y la Corona.
- 64 EL ENIGMA DE DOÑA LEONOR,
por Valentín de la Cruz.
Los Plantagenet y doña Leonor disfrutaban en sus dominios continentales de un monasterio que es el precedente, esquema y boceto del burgalés: el de Santa María de Fontevrault, en el mediodía occidental de Francia, cuya originalidad residía en la preponderancia otorgada a la figura femenina.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.



Real Monasterio de Las Huelgas. Burgos.
(Foto: F. Ontañón.)

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:

Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:

Julio de la Guardia García

Vocales:

Ramón Aguiló Munar, Luis Alcaide de la Rosa, Rafael Canogar y Gómez, J. Julio Feo Zandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Agustín Rodríguez Sahagún y José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Jesús Infante

Comité de Redacción:

Manuel del Río, Juan Hernández, Javier Morales, Fernando Fernández-Miranda, Consolación Morales y Margarita González

Administrador:

Javier Bas

Redacción: Begoña Mardones y

Sol M. Semprún.

Secretaría de Redacción:

Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Francisco Ontañón y

Laboratorio Fotográfico del Patrimonio

Nacional: Francisco Rodríguez, Francisco

Jesús Díaz y Antonio Ubeda Sánchez

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL
(Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVII. Núm. 105. Tercer trimestre 1990. Precio: España, 650 pesetas; extranjero, 1.500 pesetas. Suscripción: España, 2.000 pesetas; extranjero, 4.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores
Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00
28019 Madrid

NIPO: 006-90-001-8

Depósito legal: M. 11.160.—64

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.





EDITORIAL

Este monográfico, dedicado al Monasterio de Santa María la Real de Huelgas, tiene un significado especial. Cualquier acercamiento a este insigne monumento cargado de historia y de arte, trae a la luz toda una cadena de hechos y manifestaciones, legado de sucesivas generaciones de antepasados. Así, las más profundas raíces y el hondo sentimiento religioso permanecen en cada una de las piedras del Monasterio de fundación real, que recogen, ya desde sus inicios, hechos extraordinarios vinculados a la historia europea y los reinos de España.

Figuras excepcionales como la de la Reina Leonor de Aquitania, rodeada de historia y leyenda, y cuya visión global se proyectaba con mucha antelación sobre los acontecimientos venideros, las de los primeros reyes de Castilla, y las sobresalientes personalidades de las abadesas con su fuerte carácter monacal, confieren a Las Huelgas un inmenso valor.

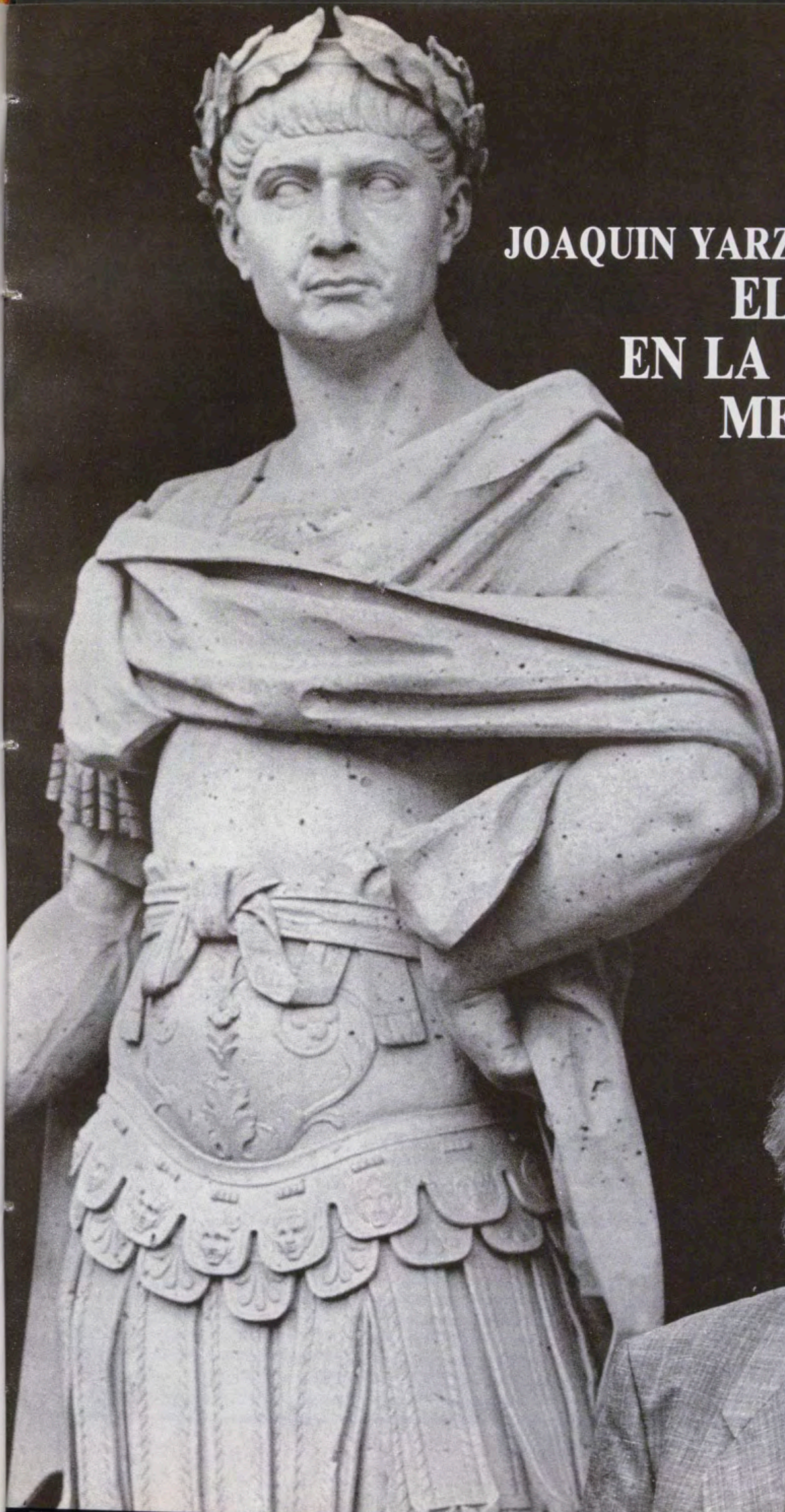
REALES SITIOS quiere rendir en esta ocasión un homenaje al monumento de más antigua fundación real. Un edificio consagrado, en el que se armaban caballeros, descansaban nobles y acogía a cuantos peregrinaban por el piadoso Camino de Santiago.

Intimamente relacionado con otros del sur de Francia, como el de Fontevrault, el Monasterio de Las Huelgas ha representado una referencia obligada dentro de la vida religiosa de la Orden de San Bernardo. Las Reglas del Cister han marcado siempre la actividad desarrollada por la Comunidad durante sus ocho siglos de existencia. La celebración del VIII Centenario puso de relieve la vida espiritual y el trabajo de las religiosas, paralelos ambos a un mundo exterior apartado de la oración y el recogimiento necesarios. A su vez se dio un nuevo impulso al Museo de Telas Medievales y se publicaron diversos libros de divulgación de su historia y obras de arte.

Las circunstancias que han rodeado su existencia han servido en unos casos para enriquecer sus fondos, y, en otros, como en la Guerra de la Independencia, para reducirlos. Pero el espíritu de los fundadores, mantenido a lo largo de diversos avatares, ha llegado hasta nosotros, permitiendo acceder hoy a nuevas perspectivas del estudio histórico desde los distintos análisis que suscita el Monasterio de Santa María la Real de Huelgas.



Entrevista
JOAQUIN YARZA LUACES
EL CISTER
EN LA ESPAÑA
MEDIEVAL





Fue en la década de los setenta cuando Antonio Bonet Correa acarició la idea de hacer una gran Historia del Arte Español en varios tomos, confiando los diferentes estilos y épocas a los más reputados especialistas.

Entre ellos se encontraban el propio Bonet, que se ocuparía del Barroco, Sambricio que escribiría sobre el siglo XVIII, Moneo sobre la arquitectura contemporánea, Víctor Nieto y otros.

Para la etapa medieval, Bonet contaría con la colaboración de Joaquín Yarza Luaces, quien entregó su correspondiente trabajo, y que por circunstancias diversas no llegó a publicarse, con lo cual la magna Historia del Arte Español tendría que esperar mejores tiempos.

Años más tarde, y ya en la colección Manuales de Arte-Cátedra, también dirigida por Bonet, surgió la oportunidad de publicar el magnífico trabajo de Joaquín Yarza, que vio la luz bajo el título de *Arte y Arquitectura en España*, desde el año 500 al 1250, con lo que el lector disponía de una profunda, rigurosa y manejable monografía sobre el tema. Este libro, que juzgamos tan recomendable, ha sido la base de nuestro contacto con el profesor Yarza Luaces, gallego de El Ferrol, y catedrático de Arte en Barcelona, para hablar sobre el Medioevo y sobre el arte cisterciense, y dedicar algunos párrafos al Monasterio de Las Huelgas de Burgos.

—Vaya por delante, profesor, que es un placer especial el poder charlar con un medievalista, y más en unos momentos en los que parece que el Arte Medieval «se vende» peor que el Renacentista, o el del XVIII, o el Contemporáneo, ¿no? Quiero decir que existe la impresión de que el Arte Medieval es menos popular que el de estos períodos más recientes, y, por consiguiente, está más reservado a especialistas y a minorías...

—Hay que reconocer que existen modas culturales, y, como consecuencia, intereses que van más allá del Arte Medieval, Moderno o Contemporáneo, pero pienso que esta valoración que haces en tu pregunta es relativamente justa vista desde Madrid o vista desde Sevilla, pero no si la enfocamos desde Santiago de Compostela o desde Barcelona.

—¿Por localización geográfica?

—Claro, la importancia que tiene en Galicia el camino de peregrinación a Santiago, la importancia de su catedral, como uno de los edificios románicos más señeros de Europa y no solamente por su arquitectura, sino por su escultura de Platerías, su Pórtico de la Gloria..., en fin, quiero decir que en Santiago, el Arte Medieval «vende» tanto o más que el Renacimiento o el Barroco.

—¿Y en Barcelona?

—Sucede algo parecido. En Barcelona, y en Cataluña en general, el Renacimiento y el Barroco «venden» relativamente poco, mientras que el Románico, el XIX y el XX «venden» bien, porque allí el Renacimiento es poco importante, y pese a que los comienzos del Barroco son algo más notables, aunque inferiores al Barroco andaluz, o el madrileño, por situación no es comparable. En el ámbito catalán proliferan asociaciones como «Amics del Romànic», y hay revistas dedicadas exclusivamente a estudios medievales, y asociaciones que organizan excursiones pe-



riódicas al románico rural más recóndito de toda Cataluña. Por contra, y exagerando un poco, diríamos que en Sevilla apenas han oído hablar del Románico...

—Estoy de acuerdo con estas opiniones, pero lo que quería decir, apelando en concreto a las grandes exposiciones de este año, es que en el Nuevo Mundo, por ejemplo, es mucho más fácil mostrar con éxito un Velázquez o un Van Gogh que los frescos de San Baudelio de Berlanga.

—Sí, eso sin duda es así, pero es que la pintura, en general, «se vende» bien, y más si es pintura de autor, y más si se trata de un pasado inmediato y más conocido.

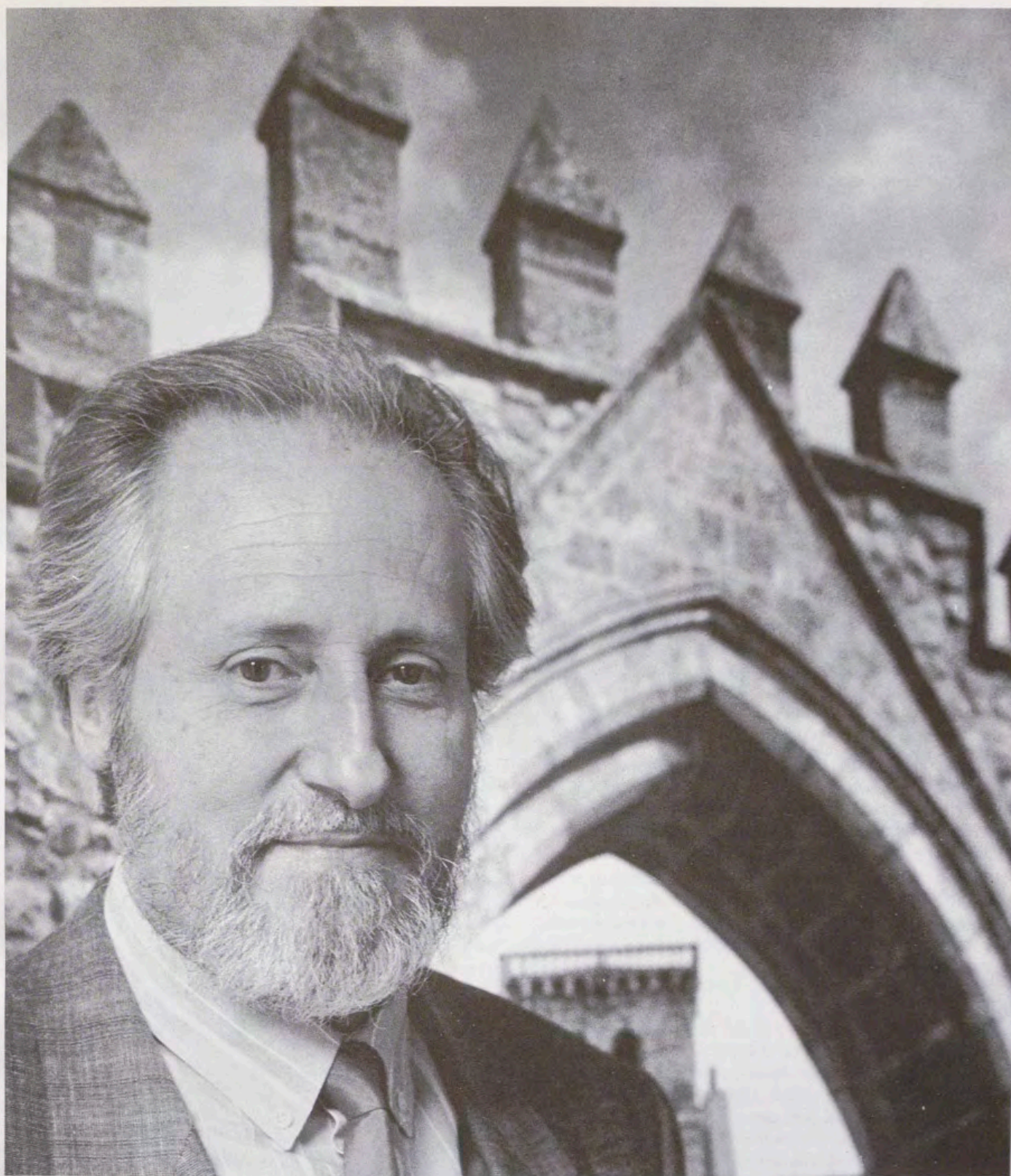
En Estados Unidos podrán sentir que el Arte que poseen es más heredero de Rembrandt o Van Gogh, pero difícilmente se sentirán deudores de un maestro anónimo de unos frescos del Románico catalán. El primer coleccionismo americano no tiene raíces medievales, claro está, y esto explica en parte el fenómeno que trato de describir, lo que no excluye el que existen minorías muy conocedoras del Medioevo, o que en el mismo Nueva York exista un museo como el de los «Cloisters», dedicado exclusivamente al Arte Medieval.

—Otro de los méritos de los medievalistas es tener el valor de dedicarse a un período histórico que cronológicamente es tan extenso y que abarca al menos diez siglos...

—Bueno, la verdad es que ningún especialista puede abarcar tanto, y de la misma manera que un especialista en Arte Contemporáneo se dedica finalmente a pintura francesa del XX, pongo por caso, un medievalista se especializa en románico francés o en pintura románica española, o en arquitectura gótica.

—El título de medievalista quiere, pues, decir que es genérico de un Arte relativamente homogéneo...

—No, no, quiero decir exactamente lo



contrario, las diferencias entre el Arte del XVI y el del XVIII son profundas, pero también lo son las que existen entre el Arte del siglo X y el del XIII, por ejemplo. Es decir, hay una diferencia histórica fundamental, que nos muestra el mundo antiguo, el medieval, el moderno y el contemporáneo, cuyos hitos separadores son la caída del Imperio Romano, el Renacimiento italiano, y la Revolución Francesa. Pero esto es una división histórica, incluso puramente convencional, y cuyos períodos se recortan

a medida que llegan a nosotros, a nuestra época. Pues bien, el decir que el mundo medieval se caracteriza por un predominio de la fe cristiana y la desaparición de las instituciones del Imperio Romano es cuando menos una visión parcial, es una visión profundamente europeísta u occidental. Esto no ocurre con el mundo antiguo, en el que siempre incluimos civilizaciones como la mesopotámica, la egipcia, la griega, la romana...

Sin embargo, cuando se habla de Edad

Media se piensa en la cultura occidental, dejando a un lado la India o Mesopotamia. Esta sería la primera consideración.

—¿Y la segunda?

—Bueno, pues dentro del extenso período medieval, habría que señalar su riqueza, su variedad y sus diferencias.

Un pintor medieval tardío como Van Eyck nunca se identificaría con el autor de las pinturas de San Clemente de Tahull. Son dos estéticas, dos esquemas formales

tan radicalmente distintos que es imposible calificar a ambos bajo el mismo término.

—Siguiendo en esta directriz artística tan plural como es la medieval, creemos distinguir al Románico y al Gótico con cierta nitidez estilística, pero hay muchos autores que dudan en conferir tal título, el de estilo, al arte cisterciense, relegándolo a la categoría de sub-estilo, o de mero movimiento artístico de corte monacal.

—En lo sustancial, estoy de acuerdo con aquellos que dudan de calificar de estilo al cisterciense, pero es que en principio tengo mis dudas incluso en la calificación de estilo atribuida a los grandes movimientos occidentales. Por ejemplo, en el Románico se ven cosas tan diferentes que los especialistas hablan de un primer Románico, de un segundo, y aun de un tercero.

—Con el Gótico pasa algo parecido, ¿no?

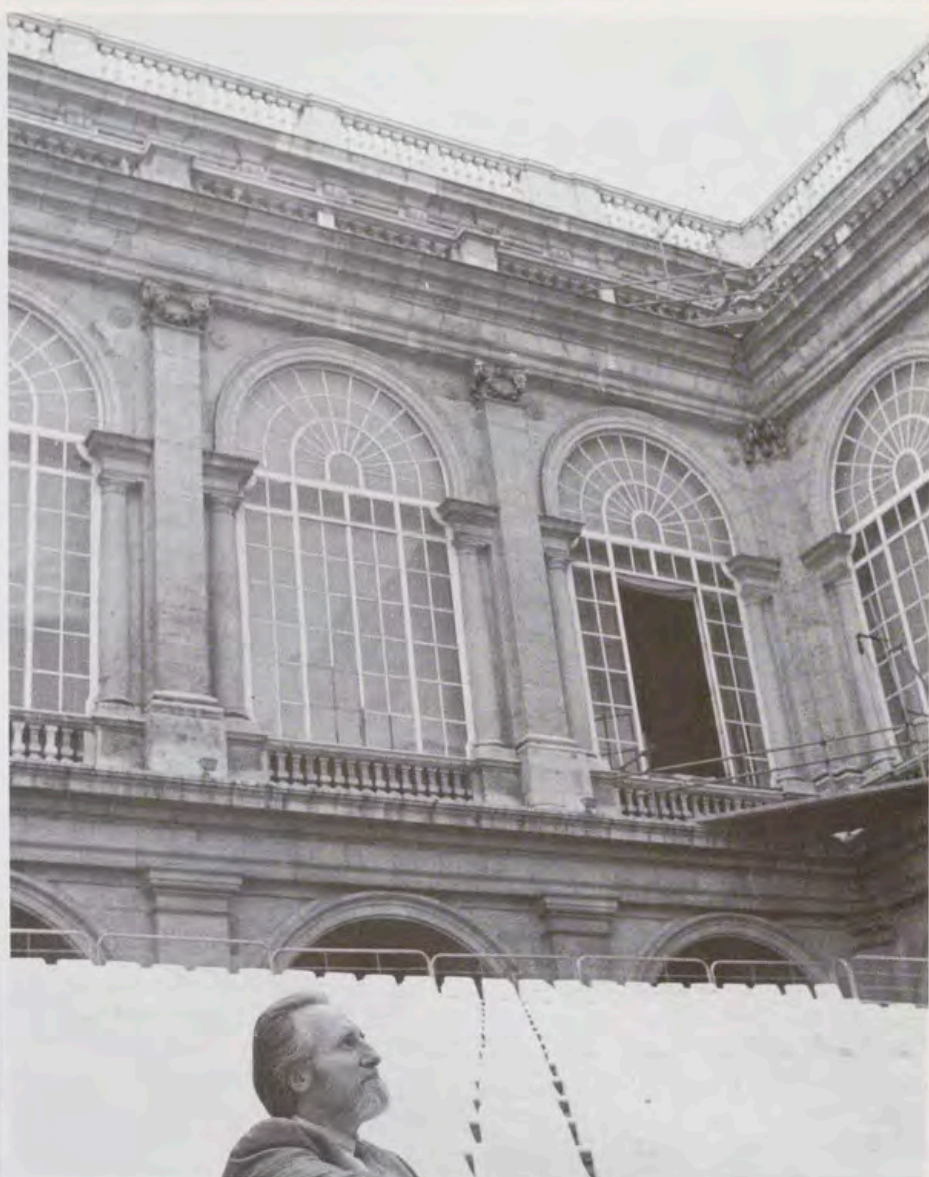
—Sí, incluso con diferencias más claras. Los ingleses hablan del «inglés primitivo», del «decorated style», del «perpendicular». En pintura se habla del gótico lineal, del gótico de inspiración italiana, del internacional, del de inspiración flamenca. Son cuatro modelos diferentes. Por eso yo prefiero pensar que no existen modelos ni clichés, y decir a mis alumnos que el Gótico y el Románico no existen.

Se dice, por ejemplo, que el Románico se caracteriza por un edificio paradigmático grande, de piedra bien escuadrada, con una articulación plástica muy enmarcada, con incorporación clara de la escultura a la arquitectura. Pues bien, el primer Románico tiene muy pocos elementos plásticos, carece de esculturas, se construye con aparejo pequeño y tosco y mal escuadrado, mampuesto en ocasiones, o sillar pequeño y de baja calidad...

—¿Hablamos del siglo X?

—No, no, hablo ya del siglo XI, del Románico. Pero es que estas iglesias de las que hablo, se encalaban. Nuestro siglo XX se ha complacido en hacer restauraciones eliminando la cal, para que se viera la piedra, sin advertir que la gente del siglo XI se hubiera horrorizado de esta eliminación un poco gratuita de la cal. Los edificios del XI estaban encalados y en su interior contaban con pintura decorativa o figurativa. La piedra era un mero soporte que quedaba oculto. A esto le llamamos Románico, como pudiera ser San Vicente de Cardona. Pero también llamamos Románico a Santiago de Compostela, y puestas una junto a otra advertimos diferencias tan fuertes o más que con un edificio del Cister.

Yo estoy de acuerdo con Marcel Aubert, un gran especialista en esta cuestión,



cuando se preguntaba si existía una arquitectura cisterciense. También podría citar a otros españoles expertos en la misma línea, como Carlos Valle o Isidro Bango, quienes dudan sobre este asunto estilístico.

—Entonces, ¿es todo una incógnita, o se puede hacer alguna afirmación?

—Sí, sí, claro que hay afirmaciones. El modelo de monasterio Cister está tomado de los benedictinos anteriores.

—... El Cister sucede a Cluny, ¿no?...

—Sí, pero no es una orden, la benedictina, que se sustituye por otra. Es una ruptura.

—¿Por qué fue esa ruptura? ¿Por adocenamiento, decadencia?

—Hay muchas razones para explicarlo. Una de ellas es ésta: a los benedictinos se les imputaba el que estaban demasiado en el mundo y en sus riquezas. Vivían en edificios en los que la riqueza, la suntuosidad, la ostentación, estaban por encima de otras consideraciones de tipo espiritual. Por ello, los primeros reformadores eligen lugares apartados y de clima duro...

—¿Habla Vd. de Stephen Harding?

—Incluso antes de Harding. Hablo de Robert de Molesme, que aboga por edificios muy modestos, pequeños, de madera, de los que nada queda ya. La segunda etapa es la de Harding, que es el gran organizador del Cister. Y después, la gran personalidad carismática por excelencia de Bernardo de Claraval. Pero en cualquier caso, el modelo cister es el modelo benedictino que a su vez se había gestado en la época carolingia. Luego el modelo sufre una alteración o adecuación formal, por influjo del Románico, pero insisto, más formal que ambiental.

—¿Se refiere al modelo típico publicado por Dimier?

—Sí, es un modelo que sufre algunas reformas, claro es, pero esencialmente es carolingio, en cuanto a su organización. El Cister, partiendo del Románico, lo reduce a sus líneas formales básicas, en cuanto a arquitectura, eliminando cualquier tipo de complemento tanto escultórico como pictórico.

—¿Buscando la austeridad?

—En principio, sí. Los primeros reformadores son muy rigoristas, muy exigentes con ellos mismos, porque quienes reforman una orden saben que la raíz de su movimiento es netamente espiritual, y han de ser consecuentes. Pero casi siempre caen en una trampa: su fama de coherentes, de rigoristas y de santos provoca el favor de la gente. Ahí empieza el dilema. ¿Aceptan o no aceptan el favor y las donaciones exteriores? Si la respuesta es positiva, se pasa de la pobreza a la aceptación parcial de la riqueza, más o menos disimulada. La segunda fase sería vivir en la pobreza, en edificios aparentemente austeros, pero ricos, grandes y costosos. Hablo desde el punto de vista artístico. Si uno piensa en Alcobaca, Poblet, o Las Huelgas de Burgos, estamos ante edificios costosos de realizar, grandes, hermosos, aunque mantengan un pretendido esquema de pobreza. Hay un mantenimiento esencial de las líneas arquitectónicas, pero carente de pintura, escultura, o vidriera adornada u otros elementos de figuración o color.

—¿Podrían considerarse estos rasgos como característicos del Cister?

—Sin duda. Incluso la propia fundación de Las Huelgas ya está alejada del espíritu inicial del Cister. Se trata de una fundación real, dotada por la Casa Real, y que va a recibir miembros de la familia real y de otras familias de la nobleza, asentada en los alrededores de una ciudad muy importante. No sé, pero me parece que Harding hubiera censurado todo esto.

—Desde el punto de vista estilístico, o meramente artístico, el Monasterio de Las Huelgas cuenta ya con elementos góticos.

—Esta es una larga historia. Se ha dicho en alguna ocasión que el Cister representa el paso, o la transición del Románico al Gótico. Y esto no es cierto. Tampoco el Cister es un estilo de transición. La profunda espiritualidad del movimiento cisterciense determina ese despojamiento ornamental que caracteriza a sus edificios, pero nunca estamos ante artistas innovadores en el terreno de una nueva estética. Lo que sí sucedía es que monjes, venidos de lugares en los que el gótico ya tenía un cierto desarrollo, incorporaban algunos elementos góticos a sus edificios, y esto ha sido analizado por algunos como un anuncio del gótico, pero no es verdad. La arquitectura Cister es conservadora, sobre todo desde el punto de vista estructural; en el Cister no existe el aligeramiento de muros mediante concentración de tensiones en otros puntos para aligerar o diafanizar la arquitectura. Tampoco existe este fenómeno atrevido en la nervadura de las bó-

vedas; el Cister es muy conservador, muy poco innovador.

—En Las Huelgas llama la atención el hecho de contemplar unos enormes capiteles macizos, sin tallar...

—Claro, pero eso era voluntad del Cister, estaban sin tallar adrede. Toda la tradición de capiteles figurados es anterior, es románica. En realidad el Románico reinventa la tradición del capitel figurado y el Cister abomina de ello, de manera perfectamente consciente. San Bernardo había sido muy claro en este sentido, había dicho que cualquier figura en el monasterio carecía de justificación y sólo valía para distraer al monje de su ocupación principal, que debía ser la propia perfección espiritual. San Bernardo distinguía perfectamente entre el ámbito del monje y el otro ámbito dedicado al obispado y al clero secular. Entendía la imagen en este segundo ámbito, donde la enseñanza religiosa a los fieles era necesaria. Pero en el monasterio, no. La imagen distrae de la meditación, luego sobra en el ámbito monacal.

—Este intervencionismo en la iconografía, aunque más suave y no el mismo sentido, también fue una preocupación de Felipe II en la decoración de El Escorial.

—Es que estamos ante un asunto estético permanente. En el mundo cristiano primitivo siempre hubo dos tendencias. Una, aceptar la imagen como elemento válido; y otra, reprobarla totalmente sin más concesión que la cruz, la imagen de Cristo crucificado. Y siempre por motivos espirituales, pues la representación de lo divino

implicaba una cierta degradación, o una cierta posibilidad idolátrica.

No hay que olvidar las conexiones del primer cristianismo con el judaísmo, que no admitía imágenes en el templo. Los primeros escritores cristianos ya muestran esta polémica en favor o en contra de las imágenes.

—¿Son los padres y tratadistas del siglo IV?

—Sí, incluso de una o dos centurias posteriores. Las dos teorías llegan a su punto culminante en Bizancio, donde tiene lugar la querrela iconoclasta. En el cristianismo oriental se había llegado a pensar que la imagen era algo más que una representación, algo más que una ayuda. En Bizancio se llegó a pensar que la imagen tenía valor per se, que era adorable en sí misma, lo cual era claramente idolátrico. Se cuenta la anécdota de un sacerdote oriental que, a la hora de consagrar el vino, añadía raspaduras doradas de los iconos pensando en una mejor o más perfecta consagración de ese vino. La reacción fue radical, ya se sabe. San Bernardo reforma esta polémica con los criterios que antes he dicho, reservando la imagen al ámbito obispal y docente, pero prohibiéndola en el medio monacal.

—El Cister como estilo, o mejor como movimiento artístico, muere en sí mismo, ¿no?, al carecer de conexiones con otros estilos.

—La respuesta sería doble. Sí y no. El concepto de búsqueda de lo esencial en



arquitectura, olvidando el aparato decorativo, condenaba al movimiento a terminar en sí mismo. Sin embargo, el progresivo cambio de sistema de vida, la aceptación de la trampa del patronazgo, hace que el movimiento evolucione en contra de sus principios. Semanas atrás me refería a este mismo tema en una conferencia dictada en Santa María de Huerta, en Soria, con un título muy expresivo: «Santa Creus, un claustro antibernardino», porque allí aparecen cosas caprichosas y grotescas en la decoración.

—Porque es tardío, claro...

—El claustro de Santa Creus se realizó entre 1315 y 1340 aproximadamente. Allí se puede confirmar un buen entendimiento de la orden con la monarquía catalano-aragonesa. Pedro III y Jaime II ya están enterrados allí. El claustro se pagó con dinero real. Pero quizá más importante es el hecho de que este claustro, con una portada al exterior, ya no es algo privado y recoleto de los monjes, sino un espacio semipúblico con enterramientos de reyes y nobles; es pues la antítesis de los claustros primitivos de dos siglos atrás. Es decir, estamos ante un movimiento que comienza hacia 1130 con mucho rigor, pero que lo pierde un siglo después, hacia 1240, aunque las fechas pueden ser muy variables.

—Coincide esta fecha de mediados del XIII con el momento esplendoroso fernandino, con el momento de las catedrales góticas españolas.

—En cierto modo sí. Y más que españolas, castellano-leonesas. El gótico inglés o francés es un poco anterior. Los principios de Las Huelgas son románicos.

—... Las Claustrellas...

—Sí, las Claustrellas es románico con inspiración cisterciense, pero el claustro, que ya es del XIII, es un ámbito más gótico. Bueno, de hecho se llama el claustro de San Fernando, que acaba de conquistar Sevilla. Y mucho más expresiva es la sala capitular que ya es más claramente gótica.

En el siglo XIII se empiezan las catedrales góticas más importantes como León, Burgos, Toledo y Santiago.

—¿Santiago, catedral gótica?

—Rotundamente sí. Las últimas investigaciones permiten afirmar que se iba a demoler gran parte del templo románico, quizás hasta el transepto, para sustituirlo por una gran cabecera gótica impresionante. Debieron faltar los medios y no se llevó a cabo ese propósito. Pero quiero insistir en el gran cambio histórico-artístico que se produce con la unión de los reinos. De la misma manera que en la unión catalano-aragonesa el predominio es catalán, en la unión de León, Galicia y Castilla



la hegemonía será castellana, pues Fernando III lo era.

Ello conllevará la creación de un eje vertical Norte-Sur, Burgos-Toledo, que luego se prolongará al conquistar Sevilla, y que sustituirá al antiguo eje Este-Oeste que había sido hasta entonces el Camino de Santiago. Esto hizo, probablemente, que Santiago volviera a ser un «finisterre» y no pudiera acometer su catedral gótica.

En fin, si a estas consideraciones se añade el que en el siglo XIII el Cister ha evolucionado, y que otras órdenes, las mendicantes de franciscanos y dominicos, son las que priman, se entenderá el comienzo de la decadencia del Cister.

Y aún se podría decir algo más. En el siglo XIII empieza el crecimiento y la afirmación de las ciudades con el nacimiento de la burguesía. El Cister, por contra, se desarrollaba en el medio rural, por su propia naturaleza, en lugares relativamente aislados. Los dominicos y franciscanos del siglo XIII y del XIV ya viven en las ciudades.

—Hemos hablado mucho de Historia y Arquitectura, pero valdría la pena decir algunas palabras de otros campos en los que Vd. es un auténtico experto. Por ejemplo, la miniatura. ¿Por qué desapareció la miniatura con la Edad Media?

—Antes de contestar debo hacer una consideración: yo no trabajo la Arquitectura ni la Historia específicamente como investigador. Yo me dedico más al campo de la pintura, la escultura, la miniatura y la iconografía. No he publicado nada sobre temas arquitectónicos, salvo cuando se trataba de obras generales, extensas, tipo manual, pero nunca estudios específicos.

Pero contesto a tu pregunta sobre la desaparición de la miniatura: un libro de

miniatura es una obra manuscrita, hecha preferentemente en pergamino, única y muy costosa. En el momento en que aparece la imprenta, el libro se repite, se multiplica, se abarata. Al mismo tiempo que la imprenta, aparece el grabado, con lo cual ese nuevo libro repetido se puede ilustrar con grabados. Ante esa competitividad, el libro con miniaturas pierde terreno y ya sólo tiene sentido en ámbitos muy localizados.

Es cierto que durará hasta el siglo XVI, incluso el XVII. En El Escorial, sin ir más lejos, existe una escuela extraordinaria de miniaturistas, que está sin estudiar.

—Ahora que se refiere Vd. a El Escorial, valdría la pena decir unas palabras sobre Navarrete, que ha sido objeto de alguna de sus investigaciones. ¿Tan importante fue como para calificarle como el Tiziano español?

—Estos calificativos siempre son muy relativos, pero lo que sí es cierto es que Navarrete «el Mudo» fue el pintor español más importante con que contó Felipe II, al margen de El Greco. El Rey supo apreciar la calidad de Navarrete y por eso le mimó y le hizo encargos muy importantes. Incluso le permitía trabajar fuera de El Escorial, en un clima más benigno, dada su salud quebradiza. Pero todo fue inútil. El pintor murió prematuramente a los cuarenta años de edad, sin haber demostrado todo lo que podía haber dado de sí.

—Para terminar, profesor, ¿cuál es el momento universitario español?

—Es una pregunta difícil, pero en resumen se podría decir que vivimos las consecuencias de un error monumental, que es el sistema de provisión de plazas en la Universidad. Se tomó el modelo americano de las universidades privadas y ricas, que trasplantado a la Universidad española, más pobre y más burocratizada, pública, creo que no funciona. La provisión de plazas se hace desde dentro, con nombramientos de tribunales desde el propio Departamento, lo cual facilita extraordinariamente la más clara «endogamia», y en lugar de favorecer a los mejores profesores, se favorece a los de casa. De hecho, los profesores «de fuera» juegan con desventaja en las oposiciones. Esto es tremendamente perjudicial y ya estamos pagando las consecuencias, al menos en el campo de las Humanidades, que es el que conozco. Así que en este aspecto, yo diría que estamos muy mal. Pero no todo es así. En cuanto a medios económicos estamos mejor que antes, y eso favorece el crecimiento de las bibliotecas, de la investigación, de los contactos internacionales, lo cual es positivo.

Texto: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO



*Frontispicio de la cabecera del doble sepulcro de los Reyes Fundadores.
Real Monasterio de Santa María la Real de Huelgas.*



*Frontispicio de la cabecera del sepulcro de Alfonso de la Cerda.
Monasterio de Las Huelgas de Burgos.*



*Frontispicio de la cabecera del doble sepulcro de los Reyes Fundadores.
Real Monasterio de Santa María la Real de Huelgas.*





Sepulcro de Alfonso de La Cerda. Nave de Santa Catalina. Siglo XIV.

LOS SEPULCROS DEL PANTEON REAL DE LAS HUELGAS

Por María Jesús HERRERO SANZ



Vista general del sepulcro de doña Leonor o don Sancho. Nave de Santa Catalina.

Frente del sarcófago de doña Leonor o don Sancho, con la escena de las exequias. Siglo XII-XIII.



El objetivo primordial de la fundación del Monasterio de Las Huelgas, en la vega del río Arlanzón, fue el de servir de Panteón real para los Reyes fundadores, Alfonso VIII de Castilla y Leonor de Inglaterra, y para toda su familia. De la Crónica General de Alfonso X se desprende que el Rey hizo la obra de este Real Monasterio por consejo de la Reina y en desagravio de sus pecados. La idea comenzó a llevarse a cabo hacia el año 1180 ó 1181. El Monasterio se hallaba ya dotado y habitado en el año 1187, según la escritura de dotación otorgada el 1 de junio, en la Era de 1225. El 14 de diciembre de 1199 el Rey hizo entrega formal del Monasterio a la Orden del Cister, añadiendo que los Reyes lo escogían para sepultura suya y de sus hijos: «... prometemos en manos del sobredicho Abad, que nos y nuestros hijos, que quisieren conformarse con nuestro consejo y mandato, nos enterraremos en el referido Monasterio de Santa María la Real; y si aconteciere que viviendo hubiéremos de entrar en alguna religión, prometemos será en la Orden del Cister y no en otra»¹.

Desde entonces los reyes sucesores fueron acrecentando la Real Casa con privilegios y bienes, cuya jurisdicción, en lo temporal y en lo espiritual, se extendía sobre doce conventos y sesenta y cuatro villas y lugares².

Con esta empresa, Alfonso VIII impulsará el desarrollo del arte cisterciense y la transición hacia el nuevo estilo gótico. Será decisiva la creación de un Taller que incrementará la actividad escultórica funeraria y que, aún conservando al principio pervivencias románicas, evolucionará pronto y tendrá gran trascendencia para la personalidad artística de la ciudad de Burgos³.

El edificio monacal bajo Alfonso VIII distaba mucho de la magnificencia y amplitud del actual. Su gran iglesia, claustro, sala capitular, refectorio y otras dependencias surgieron en tiempos de San Fernando, con sus preciosas yeserías fechadas en

1275. Lo primitivo del Monasterio son las Claustrillas, con su capilla aneja, y allí hubieron de ser depositados todos los difuntos; no en suelo consagrado, pues esto iba contra la regla cisterciense; así, pues, los ataúdes quedaban insepultos, sobre soportes de piedra, tallados como delanteras de león generalmente⁴.

Tipología

Las formas tumbales hasta el siglo XII fueron cuadrilongas, con cubierta de losa plana; después curvada, en forma de cofre, o con dos declives lisos, correspondiendo a los dos lados mayores, o con cuatro. Hasta el siglo IX todas las tumbas eran de piedra, situadas fuera del recinto de los templos; pero con el paso del tiempo las sepulturas reales se colocaron en el atrio, junto a la entrada del templo. Por falta de espacio o por afán de ostentación fueron invadiendo los claustros y los templos, adelantándose desde la nave hasta el coro y desde aquí hasta el presbiterio o capilla mayor⁵.

En el período gótico se produjo como fenómeno general un gran auge de los monumentos funerarios, que se pueden concretar en distintos tipos de sepulcros. Uno de los modelos más utilizados en los primeros momentos es el que responde al tipo de «sarcófago exento» o arca aislada para colocarla en el centro de una capilla, nave o coro, y poder así contemplar las cuatro caras. Si está cerca de un muro, pero sin formar cuerpo con él, puede decorarse igualmente en sus cuatro lados o en los tres más visibles⁶.

A este modelo responden los ejemplares del Monasterio de Las Huelgas. En los primeros momentos eran cajas lisas, muy sencillas, rectangulares o trapezoidales, de piedra caliza y generalmente cubiertas de pinturas, a juzgar por los restos que se conservan en dos o tres⁷. Al mismo tiempo van surgiendo otros modelos más decorados con relieves, introduciendo elementos arquitectónicos que servían para estructurar el espacio y separar las escenas que se querían representar.



Cabecera y pies del sepulcro de doña Leonor o don Sancho, con símbolos de la Resurrección y figuras dolientes.

Tapa del sepulcro de doña Leonor o don Sancho.



Como sistema de cubierta se utiliza la doble vertiente, adornada con motivos vegetales, animales, la cruz, santos o escenas relacionadas con las exequias.

El sarcófago no descansa directamente en el suelo, sino en unos soportes que pueden ser lisos o tener forma de animal. Según Ricardo del Arco, desde el siglo X y con los Reyes de León, empezamos a observar el aislamiento de los sarcófagos de piedra y su elevación sobre grifos y leones de bárbara escultura, dejando de arrimarse a los muros⁸.

El tipo de soporte utilizado en Las Huelgas es el león, totalmente tallado o sólo como delantera, y el águila. Ambos animales se consideran símbolos relacionados con la resurrección. Los leones completos, o sólo sus cabezas, se van a utilizar como soportes de sepulcros desde una época temprana —finales del siglo XII-XIII— y parece que esta idea pudo venir desde Oriente, donde era una antigua tradición el confiar a los leones de piedra la custodia del lugar sagrado. Es interesante recordar a este respecto los típicos pórticos resaltados sobre columnas que descansan sobre animales, generalmente leones, en la arquitectura románica lombarda: catedral de Módena y San Zenón de Verona.

Los cadáveres de Las Huelgas fueron momificados y los vistieron con sus trajes propios, como señal de solidaridad con los vivos en los sufragios que se les dedicaban, ya que la dinastía real castellana mantenía insepultos a sus muertos, y el ataúd a la vista, en espera de algo definitivo que no se alcanza. Gracias a esta costumbre de vestir a los muertos con sus ricos trajes, podemos contemplar las ricas telas en el recién instalado Museo de Telas Medievales en Las Huelgas⁹.

Orientación

La cabecera de los sepulcros de Las Huelgas está orientada hacia los pies de la iglesia, conforme al rito que determina sepultar a los laicos de cara al altar, esperando la resurrección,

la luz, símbolo de Cristo, que vendrá por el Este, por donde sale el sol. El único que no seguía esta disposición era el atribuido a don Nuño (n.º XIV según el plano de Gómez Moreno).

Algunos autores establecen una diferenciación en cuanto a los clérigos o laicos, y así Panofsky dice que el cuerpo se coloca en el centro del coro con los pies hacia el altar, si el difunto es un hombre laico; y la cabeza en el altar, si es un clérigo, pero Mâle dice que en la Edad Media sacerdotes y fieles miraban hacia Levante.

Ubicación

El cementerio real de Las Huelgas abarca las tres naves de la gran iglesia, hecha bajo el reinado de Fernando III y no terminada quizá hasta 1279; pero como el Monasterio fundado por Alfonso VIII y su esposa databa de 1187, hubieron de irse depositando sus hijos muertos en el edificio primitivo, llamado las Claustrillas, con su patio y capilla de la Asunción, obra de albañilería de estilo almohade. Entre dicho claustro y la capilla se encuentra un lucillo sepulcral de idéntico estilo al del claustro, destinado seguramente al primer hijo de los Reyes fundadores que llegó a adulto, muerto en 1211 y de nombre Fernando.

Es probable que allí mismo se fueran depositando ataúdes de madera al descubierto, según la costumbre de aquel siglo para la familia real, mantenida en Toledo y Sevilla e incluso después en Granada. Una frase del Rey Sabio explica la exigencia de dilatar el sepelio hasta ser cumplidas las disposiciones testamentarias del difunto, «ca non es derecho que el cuerpo fuelgue fasta que sean cumplidas aquellas cosas por que podría aver trabajo en el alma»¹⁰.

Según Gómez Moreno, los primeros sepelios de Las Huelgas debieron ser los de cuatro parvulillos, hijos de los fundadores: Sancho, que murió en 1181; Sancha, Leonor y Mafalda. Les siguieron Fernando, antes aludido, los reyes Alfonso y Leonor en 1214, y Enrique,

su hijo, en 1217. De las hijas, Constanza, monja, alcanzó el año 1243; Leonor, reina de Aragón, el 1244, y la primogénita Berenguela, esposa de Alfonso IX de León y luego Reina de Castilla, el 1246. Después se sucedieron infantes y monjas y hasta descendientes remotos que llegan hasta el siglo XVI¹¹.

La organización actual de las sepulturas data al parecer del año 1251, fecha en la que se trasladaron los cuerpos de los fundadores y el de la reina Berenguela a la nave central, una vez terminada la iglesia.

En su nuevo emplazamiento todos los ataúdes fueron encerrados en sarcófagos de piedra, y, al consagrarse los altares en 1279, se alude a los tres cementerios de sus naves respectivas: en la nave de la epístola, dedicada a San Juan Evangelista, yacían las monjas señoras del Monasterio; la nave contraria, de Santa Catalina, estaba destinada a los infantes; y en la central o coro reposaban los reyes fundadores y otros personajes ilustres.

La identificación de las personas encerradas en los sepulcros no fue fácil, debido a la falta de epitafios aclaratorios. Para puntualizar los regios enterramientos el Padre Flórez se sirvió, además de los documentos y privilegios, de un martirologio escrito hacia 1280, que servía de guía a la monja organista en los aniversarios, donde se marca el punto donde debía cantarse cada responso¹². Seguramente se copió todo ello de un libro de aniversarios, hoy desaparecido. En cambio existe un precioso calendario de mediados del siglo XIII, con capitales iluminadas, en cuyos márgenes se fueron anotando los aniversarios con las fechas de óbitos, pero no el lugar de sepultura. Se incluían varios personajes que no tienen sepultura en Las Huelgas, consignándose excepcionalmente que Alfonso VII, Sancho IV y Alfonso XI yacían en la catedral de Toledo.

De esta forma Moreno Curriel en 1735 propuso una lista de 39 sepulturas que difieren ligeramente de las 38 señaladas por Gómez Moreno, que son las seguidas actualmente por la

mayoría de los estudiosos de este Panteón real.

De todos estos sepulcros constituyen una excepción los sarcófagos escultóricos, que se pueden dividir, cronológica y temáticamente, en varios grupos bien diferenciados.

Un primer grupo lo constituyen los sepulcros románicos de finales del siglo XII, contemporáneos de las Claustillas: el de doña Leonor y María de Almenar, decorados con temas narrativos como las exequias, santos y decoración arquitectónica.

Los sepulcros de transición al gótico forman un segundo grupo donde la temática religiosa y heráldica ocupa la mayor parte de la superficie que hay que decorar: el atribuido a Alfonso X el Sabio o don Nuño.

Los sepulcros de los fundadores, plenamente góticos, con temática heráldica y religiosa, serían el tercer grupo, seguido del excepcional sepulcro de doña Berenguela, con todo un ciclo iconográfico, distribuido en escenas por todos sus lados, menos el adosado al muro, del último cuarto del siglo XIII.

Por último está el conjunto de sepulcros de traza mudéjar, ya sea pintado o con relieves, que forman un grupo muy característico dentro del Taller de Las Huelgas: sepulcros de don Fernando de la Cerda, don Alfonso, su hijo y la infanta doña Blanca.

Ahora con más detalle se analiza cada uno de estos sepulcros, siguiendo el orden de las naves.

Nave de Santa Catalina

Sepulcro de doña Leonor o don Sancho.

Cronología: finales del siglo XII o principios del siglo XIII.

Dimensiones (cm.): alto: 80 y 74; largo: 110; ancho: 60 y 50.

Gómez Moreno adjudica este sepulcro, señalado con el n.º V en su plano, a una tal Leonor, hija de Alfonso VIII, mientras que Julio González¹³ lo atribuye al infante don Sancho.

El sarcófago, de forma trapezoidal, es de piedra y está adosado al muro por uno de sus lados mayores. Descansa sobre



Vista general del sepulcro de Fernando de La Cerda, en la nave de Santa Catalina.



Detalle de la decoración pictórica en el sepulcro de Fernando de La Cerda.

Calvario sobre el tímpano del sepulcro de Fernando de La Cerda. Siglo XIII.



dos sillares situados en los extremos del arca y remata con cubierta a doble vertiente. Se decora el frente del sarcófago con la escena de las «Exequias», dividida en siete espacios bajo arcos, trilobulado el central y de medio punto los laterales; todos los arcos descansan sobre finas columnillas con capiteles vegetales propios de la época.

En el espacio central se representa al difunto sobre el lecho fúnebre, flanqueado por un doliente a cada lado, mientras dos ángeles elevan el alma del difunto, representada en forma humana asexuada. Las alas de los ángeles sobresalen de los arcos sobre cuyo trasdós hay una zona ondulada que podría simbolizar el cielo. Bajo cada uno de los arcos de medio punto aparecen las figuras de obispos, abades y simples clérigos alternados.

Por la parte de la cabecera continúa el cortejo fúnebre formado por figuras de rostros tristes: en los extremos dos jóvenes, el de la izquierda con la mano derecha sobre la mejilla, y en el centro un hombre barbado y una mujer con toca. En la parte correspondiente a los pies, se representa el Cordero místico dentro de un crismón muy particular, formado por hojas de acanto. Excepcionalmente, está orientado con los pies hacia los de la iglesia.

La parte superior de la caja sepulcral remata en una estrecha faja con decoración de roleos vegetales. Sobre ella descansa la cubierta, en una de cuyas vertientes se representa la escena de la subida al cielo del alma cristiana, recibida por Cristo en majestad con nimbo crucífero. A la izquierda está San Martín a caballo, dando su capa al pobre, y a la derecha se representa un grifo de gran tamaño con plumaje de tipo silense, al que se le puede considerar decorativo o con valor simbólico. La otra vertiente lleva entre las dos líneas de la inscripción una decoración a base de roleos vegetales con arpias entremezcladas. Las zonas triangulares y laterales de la tapa se decoran con hojas y tallos que llenan todo el espacio.

La inscripción dice así:

QUIS QUIS ADES QUI MORTE
CADES NRA PLEGE POLRA
SUM QUOD ERIS QUOD ES
TRE FUI PRO ME PRECOR
ORA E MCCXXXII P M F.

La traducción que da Gómez Moreno¹⁴ y Pérez Carmona¹⁵ es la siguiente: «Quienquiera que vengas, tú que caerás en la muerte atiende y deplora la nuestra. Soy lo que serás, lo que eres en el tiempo fui: ora por mí, te ruego Era 1232 Petrus Martini Fui».

La inscripción nos da el año 1194 y el estilo responde a la fecha, pues nos representa al románico tardío castellano en los momentos de transición al arte gótico, y aún lleva la marca silense por el repertorio de fauna fantástica enredada en los tallos y fronda¹⁶.

Sepulcro atribuido a Alfonso X el Sabio o a don Nuño.

Cronología: principios del siglo XIII.
Dimensiones (cm.): alto: 86 y 84;
largo: 225; ancho: 80 y 65.

Es el sepulcro señalado con el n.º XVI en el plano de Gómez Moreno y se viene atribuyendo a Alfonso X el Sabio; un letrado sobre el sepulcro así lo señala. Varios autores afirman que está sepultado en la ciudad de Sevilla, pero Fray Melchor Prieto en su *Historia de Burgos* lo niega, probando que el cadáver del Rey Sabio se llevó al Monasterio de Las Huelgas.

También es sabido que los monarcas cambiaban de parecer con gran facilidad acerca del lugar de su enterramiento y así en ocasiones se han duplicado los cenotafios, y otras veces los mandaban hacer antes de morir, de modo que también Alfonso X pudo dejar dispuesto su sepulcro en el panteón real.

Una contradicción es que el sepulcro tiene una inscripción con el nombre de un tal Nuño que no se sabe quién era. Gómez Moreno sospecha que posiblemente se trasladaría a la Iglesia desde el Pórtico, donde permanecen otros sepulcros de personas no regias, para utilizarlo de nuevo.

Actualmente el sepulcro está orientado con la parte de los pies hacia los de la iglesia, es de piedra y descansa sobre dos águilas situadas en los extremos



Frontispicio de la cabecera del sepulcro de Alfonso de La Cerda, con la representación de Cristo Varón de Dolores.

Sepulcro de Alfonso de La Cerda sobre delanteras de leones.





Vista general del Coro, hacia la cabecera.

Frontispicios de la cabecera y pies del doble sepulcro de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra. Siglo XIII.



del arca. La caja sepulcral está totalmente decorada con arquerías, esquema casi general en el siglo XII, y sigue la tradición de los sarcófagos romanos.

Decoran el frente ocho arquillos de medio punto en serie que descansan sobre columnas de fuste liso y capiteles vegetales bastante esquemáticos, llevando en las enjutas torres-castillos que, por lo general, significaban la Jerusalén Celeste, meta feliz de la peregrinación del cristiano¹⁷. Dentro de cada arco se repite un mismo motivo: un escudo pendiente de correa, y en su campo ocho barras irradiando en cruz y aspa en torno de una broca cuadrada y bordura de aspas de San Andrés. Según Gómez Moreno los escudos «se reputan como trasunto fiel del pavés o escudos de combate, con sus refuerzos barreados y clavillos en torno según también lo representan los monumentos franceses»¹⁸.

La cubierta, a doble vertiente, en uno de sus declives, se adorna también con arcadas trilobuladas, con cruces en las enjutas y cobijando escudos con el mismo motivo en su campo que en los frentes. La otra vertiente de la tapa se decora con una gran cruz procesional lisada entre roleos vegetales.

La separación entre el frente y la tapa se realiza por un motivo vegetal: tallo ondulado con una hojita en forma de trébol con cruces aspadadas, en gran parte borradas. En los laterales del arca hay representaciones de cruces de brazos iguales bajo arquillos trilobulados, uno de ellos con fondo liso y el otro —el de la cabecera— con fondo vegetal con tallos y hojita de trébol. En el borde del espacio triangular de esta cara se lee, algo destruida, la siguiente inscripción:

ERA MCCXLVII O (obiit)
DOMINUS NUNIVS X DIES
KAL AUGUSTI EN LEONI
FERIA V.

La fecha sería el año 1209 y el sepulcro se puede situar en los comienzos del siglo XIII. El estilo resulta más avanzado que el de doña Leonor, pero más pobre en desarrollos vegetales, aunque con mayor sentido naturalista.

Sepulcro de don Fernando de la Cerda.

Cronología: finales del siglo XIII.
Dimensiones (cm.): alto: 116 y 110;
largo: 250; ancho: 70 y 90.

La tradición venía otorgando a este sepulcro, señalado con el n.º I por Gómez Moreno, la identidad de Alfonso VII, pero el mismo autor²⁰ opinó que convenía mejor atribuir dicho sepulcro a Fernando de la Cerda, primogénito de Alfonso X y heredero de la Corona.

Tiene este sepulcro una gran importancia y destaca, entre otras cosas, en el conjunto de sepulcros de Las Huelgas, por ser el único que permaneció intacto y no fue abierto al tener delante otro sepulcro arriado, de ahí el minucioso estudio que Gómez Moreno realizó de su contenido²¹.

El arca sepulcral descansa sobre dos sillares, a los que se les mutilaron los leones por tener delante otro sepulcro muy arriado, pero se han repuesto tras las obras de restauración realizadas en este Monasterio.

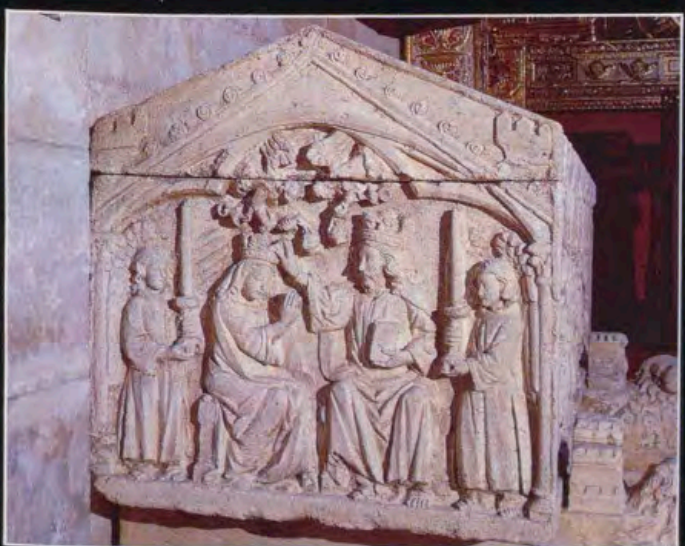
La caja de este sepulcro se distingue de las otras por tener decoración exclusivamente pictórica: en la cabecera la Virgen con Jesús entre ángeles con candeleros, y el resto está decorado con un dibujo a base de octógonos entrelazados que cobijan, en función del linaje exaltado, castillos y leones alternando, y en los espacios intermedios las barras de Aragón. Gómez Moreno²² estimó que convenía mejor atribuir el sepulcro a Fernando de la Cerda, pues a él le correspondía llevar las armas de Aragón por su madre Yolanda, hija de Jaime I, y las reales de Castilla por su padre.

Lo que verdaderamente distingue y realza a dicho enterramiento es el gran arco que lo cobija: arco apuntado de triple arquivolta, adornadas la primera y la tercera con motivos vegetales, hojas de vid y racimos de uvas, símbolos indudables del templo de Salomón²³. La arquivolta central se adorna con castillos y leones que alternan en todo su desarrollo. El escultor ha jugado con las formas de modo que los castillos recuerdan los doseles de las arquivoltas de las portadas, y los



Frente del sarcófago de la infanta doña Berenguela. Siglo XIII.

Relieves de la cabecera y pies del sepulcro de doña Berenguela.



leones ocupan el lugar de las imágenes²⁴.

El tímpano correspondiente al arco que nos ocupa tiene la representación del Calvario en escultura de bulto redondo: Cristo en la Cruz es una representación de canon poco esbelto y estilizado, y desproporcionado en anchura y altura. El paño de pureza es de gran desarrollo, cubriéndole hasta las rodillas; a ello se une la manera de cruzar las piernas para indicar una fecha en torno a finales del siglo XIII y principios del XIV. La Virgen y San Juan, que acompañan a Cristo, están concebidos de igual modo, con anchas proporciones acusadas por las vestiduras, que muestran un buen estudio de los plegados.

Sobre los brazos de la cruz hay dos ángeles, uno a cada lado, sosteniendo la representación del sol y la luna. Todo el conjunto del Calvario destaca sobre un fondo pintado con representaciones arquitectónicas que se refieren lógicamente a la ciudad de Jerusalén.

Sepulcro de don Alfonso de la Cerda.

Cronología: primera mitad del siglo XIV.

Dimensiones (cm.): alto: 114 y 110; largo: 260; ancho: 77 y 88.

Es el sepulcro señalado con el n.º XXII en el plano de Gómez Moreno, y, según el mismo autor, estuvo colocado delante del de Fernando de la Cerda y se atribuía a Sancho el Desseado, padre del fundador del Monasterio, que se halla enterrado en la catedral de Toledo.

El sepulcro, exento, está actualmente situado en el centro de la nave de Santa Catalina, y se atribuye a Alfonso, primogénito de Fernando de la Cerda, muerto en 1333. Está orientado con los pies hacia el altar y descansa sobre leones que vuelven sus cabezas el uno hacia el otro. El arca tiene forma casi rectangular, cubierta a doble vertiente, y es de piedra.

La ornamentación que cubre todo el sarcófago, a excepción de los dos frontispicios, está constituida por una lacería de relieve de tradición mudéjar. El carácter de mudejarización de éste y otros ejemplos concuerda

con el gusto que mostraron la familia real y la nobleza por las formas decorativas mudéjares en los palacios. Distribuida la lacería en franjas horizontales forma una serie de octógonos que incluyen alternativamente castillos y leones; y los espacios intermedios, situados entre los octógonos, encierran la flor de lis. Alfonso de la Cerda llevaría las lises por su madre Blanca, hija de San Luis de Francia.

La disposición y los motivos decorativos se acercan a los del sepulcro de Fernando de la Cerda, con la diferencia de que en éste van pintados, mientras que en el de Alfonso son esculpidos en relieve, y en lugar de barras lleva lises.

En el frontispicio de los pies, se representa a la Virgen sentada con el Niño entre dos ángeles arrodillados a sus lados, portando unos candeleros. En el lado de la cabecera, se representa a Cristo, Varón de Dolores, entre la Virgen y San Juan arrodillados, en evocación del Juicio Final, tema muy repetido en los sepulcros de los siglos XIII y XIV, y de gran tradición burgalesa.

Coro

Sepulcro de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra.

Cronología: segunda mitad del siglo XIII.

Dimensiones (cm.): alto: 90 y 85; largo: 254; ancho: 70 y 60.

Los sepulcros de los fundadores, situados hoy en el Coro, exentos y orientados hacia el altar mayor, forman un conjunto de dos arcas unidas lateralmente. Tienen forma trapezoidal, cubierta a doble vertiente, y descansan sobre cuatro leones situados casi en los extremos de los sarcófagos, mostrando sus feroces cabezas rodeadas de crines.

Don Alfonso, como Rey que era sólo de Castilla, puso esta divisa del castillo en su escudo, y el castillo es el motivo decorativo, repetido insistentemente por los lados mayores y las cuatro cubiertas. Aparece el castillo bajo arcos trilobulados que descansan en finas columnillas con capitel de tipo vegetal, y merece



Vista general del sepulcro de la Infanta doña Blanca, siglo XIV.

Detalle de un lateral, con relieves de las armas de Castilla-León y Portugal, entre lacerías. Sepulcro de doña Blanca.



destacarse la gran variedad de arcos empleados en este motivo del castillo, donde incluso podemos contemplar un rosetón con tracería propia de los primeros tiempos del estilo gótico. En la parte superior e inferior de los lados mayores hay dos fajas con decoración de motivos vegetales, que también se repite en los laterales de los lados menores.

En el lado correspondiente a la reina el escudo apuntado trae en su campo los tres leopardos coronados de los Plantagenet, por ser hija del Rey de Inglaterra.

Los relieves que adornan el frontispicio de la cabecera del sepulcro del Rey nos muestran a Alfonso VIII sentado en un trono, sostenido por leones, vistiendo túnica y manto cuyo fiador sostiene con la mano izquierda; el calzado es puntiagudo, la larga cabellera cae en guedejas levemente rizadas, y, al igual que la barba, está labrada con hendiduras simétricas. El Rey hace ademán de entregar a las monjas, entre ellas doña Misol, primera Abadesa, y otras religiosas, el diploma de fundación, representado por un rollo del que pende un sello.

La composición de la escena resulta equilibrada y simétrica; la adaptación al marco obliga a las monjas de los extremos a acomodarse en una postura un poco forzada. En el frontispicio opuesto, el lado de los pies, se representa a dos ángeles sosteniendo una cruz, que pudiera ser la que se le apareció al Rey en la batalla de las Navas de Tolosa²⁵.

Los relieves correspondientes al frontispicio en la cabecera del arca de la reina representan el Calvario: Cristo en la cruz en actitud muy movida, sobre cuyos brazos aparece el sol y la luna; le acompañan la Virgen y San Juan. En el lado opuesto se nos presenta el momento en el que el alma de la Reina, coronada y vestida como tal, es elevada hacia el cielo sobre una sábana sostenida por dos ángeles; esta es una de las escenas más repetidas en la escultura funeraria durante los siglos XII, XIII y XIV.

Estos sepulcros los hizo la-

brar Fernando III el Santo para colocarlos en el centro del Coro, y allí fueron trasladados sus restos en 1279 desde las Claustillas, donde habían permanecido desde 1214.

Sepulcro de la Infanta doña Berenguela.

Cronología: último cuarto del siglo XIII.

Dimensiones (cm.): alto: 90 y 100; largo: 265; ancho: 100 y 86.

El sepulcro señalado con el n.º XVIII en el plano de Gómez Moreno corresponde a doña Berenguela, hija de Fernando III el Santo y monja en este Monasterio desde 1242 hasta su muerte, acaecida en 1279 o en 1288, según distintos autores. Está situado junto a las gradas, en el coro principal y en el lado del evangelio. Al igual que los anteriores, es de forma trapezoidal y tiene como soportes dos grandes leones que vuelven sus cabezas el uno hacia el otro.

Esta arca sepulcral tiene un interés especial por la excepcional decoración de todo un ciclo iconográfico de escenas distribuidas por todos sus lados, menos el adosado al muro. El frente está compuesto por seis arcos rebajados de intradós trebolado, cobijado por gabletes de poca altura, donde se representan las escenas de la Adoración de los Reyes Magos y la Matanza de los Inocentes. Las escenas están trabajadas en altorrelieve, y, aunque se observan diferencias de calidad y ciertas irregularidades en las proporciones de los personajes representados, todo ello se ve compensado por el sentido de la expresión y movimiento de las mismas²⁶. El desarrollo de cada escena ocupa el espacio correspondiente a tres arcos, sirviendo de elemento de separación la figura de San José, que casi está situada bajo el punto de unión de dos de los arcos, a modo de soporte humano.

El lateral de la cabecera tiene como tema decorativo la Coronación de la Virgen: escena de gran tradición francesa, representa a la Virgen y Dios Padre sentados, en el momento en que la Virgen recibe la corona sobre su cabeza, y a cada lado un ángel ceroferrario de pie,

mientras otros dos, en la parte superior, agitan los incensarios sobre los dos personajes principales.

En el lado de los pies, repitiendo el esquema de arcos antes mencionados, se representa al difunto en su lecho, con un obispo en la cabecera y un abad a los pies, mientras el alma es llevada al cielo por los ángeles.

La cubierta en sus dos vertientes está totalmente decorada de la siguiente forma: el lado inclinado hacia el muro al que está adosado repite el motivo de los escudos con leones, castillos y águilas explayadas, blason propio de la Casa de Suabia, que posee doña Berenguela por su madre doña Beatriz, hermana de San Luis de Francia. La vertiente que está inclinada hacia el frente se compartimenta en seis espacios, mediante igual número de arcos trilobulados que descansan en finas columnillas de basa moldurada y esquemáticos capiteles de bola. Las escenas representadas son las siguientes: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores, Presentación en el Templo y Huida a Egipto. Estas escenas son de inferior calidad, más toscas que las representadas en el frente.

Se desconoce el autor de esta obra y su posible filiación estilística, pues no se corresponde con la tradición del Taller de Las Huelgas. Ante tales dificultades los especialistas se han pronunciado de diferentes maneras, y así mientras para Gómez Moreno encaja por su estilo con las Portadas de la Catedral de Burgos, Yarza considera que es «difícil establecer algún vínculo estilístico con la estatuaria de la Catedral»²⁷.

Sepulcro de la Infanta doña Blanca.

Cronología: finales del primer cuarto del siglo XIV.

Dimensiones (cm.): alto: 96 y 106; largo: 250; ancho: 95 y 75.

El arca sepulcral está situada en el Coro de la iglesia, frente al sepulcro de la infanta doña Berenguela (tiene el n.º XXI según el plano de Gómez Moreno), y está orientada con los pies hacia la cabecera. Le sirven de soporte dos leones, que nos muestran su cabeza rodeada de crines, apoyada sobre sus patas

delanteras. Toda la superficie del sepulcro ofrece un mismo motivo decorativo: una serie de estrellas entrelazadas en bajo-relieve donde se alternan las armas de Castilla y León, dispuestas en campo cuartelado en cruz con 1-4 castillos y 2-3 leones y armas de Portugal, con seis quinas en vez de cinco en los escuditos. Doña Blanca fue hija de Sancho III de Portugal y de doña Beatriz, hija de Alfonso X el Sabio.

Assas²⁸ destaca el tipo de decoración y lo relaciona con los entrelazos árabes o mudéjares y dicha inspiración, e incluso indica la posible existencia de una mano mudéjar, o el que fuese copiado por artistas cristianos, según varios autores.

Nave de San Juan

Sepulcro de doña María Almenar.

Cronología: finales del siglo XII.

Dimensiones (cm.): alto: 95 y 85; largo: 200; ancho: 67 y 57.

Al fondo de la nave de San Juan está el sepulcro de María de Almenar al que Gómez Moreno da el n.º XI de su plano o el n.º XXXIII en el pórtico.

El arca sepulcral descansa sobre dos sillares situados en los extremos. Es totalmente lisa, a excepción de la cubierta, decorada en sus dos vertientes. La interior, junto a la pared, se decora con roleos vegetales, y la vertiente que cae sobre el frente nos ofrece el tema de las exequias: bajo cuatro arcos de medio punto hay otros tantos obispos con mitra y báculo en posición frontal; a continuación la escena de la difunta en su lecho, y dos ángeles llevándose el alma, y seguidamente, bajo otros siete arcos de medio punto, otros tantos personajes, al parecer abades y laicos.

Debajo de estos personajes y escenas hay dos fajas decorativas, una con perros tras arpias y dragones mordiéndolos, y la más inmediata al frente, con roleos vegetales.

En la espina de la tapa, entre rosetas que separan las palabras, hay un epitafio en el que se lee:

TERCIO X KL IANUARI
OBIIT FAMULA DEI MARIA
D ALMENARA E
MCCXXXIII.

Frente del sepulcro de la Infanta doña Blanca, sobre delanteras de leones.





Vista general de la Nave de San Juan con sus sepulcros.

Restos de pintura con el tema de la Virgen de La Leche en el sepulcro de María de Aragón. Nave de San Juan.



Pérez Carmona²⁹ da la siguiente traducción: «el veinte de diciembre de la Era 1234 murió la sierva de Dios María de Almenar». Corresponde por tanto al año 1196 de Cristo, y no se sabe nada sobre esta señora, aunque, según Gómez Moreno, se quiso que fuese Abadesa desde 1456 a 1473, según una lista realizada posteriormente³⁰.

Al margen de estos sepulcros pertenecientes a los diferentes miembros de la familia real castellana, existe otro conjunto de sarcófagos situados en el Atrio de la Iglesia, donde, en opinión de todos los autores, están enterrados los llamados Caballeros de la Banda, y por esta razón el lugar recibe el nombre de Nave de los Caballeros.

En total son cuatro sepulcros de principios del siglo XIII, a los que hay que sumar un quinto situado en la Capilla de San Juan, que tiene como motivo decorativo una cruz, posiblemente por pertenecer el difunto a los Caballeros de la Orden de Calatrava.

En síntesis, en todos los sepulcros de Las Huelgas, se observa la falta de estatuas yacentes, utilizadas en España hasta bien entrado el siglo XIII, y se acusan ciertas tendencias características en este núcleo funerario del Taller de Las Huelgas, consecuencia, por una parte, de la pervivencia de sus propias peculiaridades, junto a las posibles influencias procedentes de la actividad desarrollada en la Catedral burgalesa.

Destaca una acusada tendencia a la decoración heráldica y a la ornamentación con ciclos iconográficos religiosos, así como una tendencia narrativa centrada en ceremonias religiosas como la de las exequias, que tuvo escasa proyección en la actividad última del Monasterio.

NOTAS

¹ IBÁÑEZ DE SEGOVIA, Gaspar: *Memorias históricas de la vida y acciones del rey Don Alonso el Noble, octavo del nombre recogidas por el Marqués de Mondéjar, e ilustradas con notas y apéndices por don Francisco Cerdá y Rico*. Madrid, 1783, págs. 224 y ss.

² ARCO, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*. Madrid, 1954, pág. 94.

³ GÓMEZ BÁRCENA, M.ª Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Madrid, 1988, pág. 11.

⁴ GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*. Madrid, CSIC, 1946, pág. 8.

⁵ ARCO, Ricardo del: *Op. cit.*, pág. 15.

⁶ GÓMEZ BÁRCENA, M.ª Jesús: *Op. cit.*, pág. 17.

⁷ GÓMEZ MORENO, Manuel: *Op. cit.*, pág. 15.

⁸ ARCO, Ricardo del: *Op. cit.*, pág. 15.

⁹ HERRERO CARRETERO, Concha: *Catálogo del Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos)*. Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.

¹⁰ GÓMEZ MORENO, Manuel: «Historia y Arte en el Panteón de Las Huelgas de Burgos». *Arbor*, Madrid, 1947, n.º 21, pág. 403.

¹¹ GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pág. 7.

¹² GÓMEZ MORENO, Manuel: «Historia y arte...», *op. cit.*, pp. 102-403.

¹³ GONZÁLEZ, Julio: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*. Madrid, 1960, págs. 200 y ss.

¹⁴ GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pág. 10.

¹⁵ PÉREZ CARMONA, J.: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Burgos, 1959. Reimp. Madrid, 1974, pág. 48.

¹⁶ PÉREZ CARMONA, J.: *Op. cit.*, pág. 138.

¹⁷ CARDERERA Y SOLANO, Valentín: *Iconografía española*. Madrid, 1885, pág. XI bis.

¹⁸ GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real...*, *op. cit.*, págs. 11-12.

¹⁹ GÓMEZ BÁRCENA, M.ª Jesús: *Op. cit.*, pág. 189.

²⁰ GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pág. 11.

²¹ *Ibidem*, págs. 21-22.

²² *Ibidem*, pág. 15.

²³ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: «El Oficium Salomonis de Carlos V en el Monasterio de El Escorial». *REALES SITIOS*, n.º 83, pág. 14.

²⁴ YARZA LUACES, Joaquín: «Despezas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos». *Fragmentos*, n.º 2, pág. 12.

²⁵ ARCO, Ricardo del: *Op. cit.*, pág. 11.

²⁶ DURÁN SANPERE, A., y AINAUD DE LASARTE, J.: «Escultura gótica». Vol. VIII de *Ars Hispaniae*. Madrid, 1956, pág. 75.

²⁷ YARZA LUACES, Joaquín: *Historia del Arte Hispánico II. Edad Media*. Madrid, 1980, pág. 241.

Para este excepcional sepulcro véase también el estudio de ASSAS, Manuel de: «Sepulcro de la Reina doña Berenguela en el Monasterio de Las Huelgas, junto a Burgos y noticias históricas y artísticas con motivo de aquel célebre monasterio». *Museo Español de Antigüedades*, tomo IV, 1875, págs. 125-158. También, por supuesto, los estudios de Gómez Moreno y Gómez Bárcena.

²⁸ ASSAS, Manuel de: «Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia». *Museo Español de Antigüedades*, tomo VI, 1875.

²⁹ PÉREZ CARMONA, J.: *Op. cit.*, pág. 49.

³⁰ GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pág. 11.

SEIS RETRATOS REALES EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS

Por René Jesús PAYO HERNANZ



«Felipe III», por Andrés López.

El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos se ha caracterizado siempre por su estrecha vinculación a la corona desde su fundación. En él fueron sepultados el monarca castellano Alfonso VIII y su mujer Leonor de Inglaterra. Numerosos personajes relacionados con la realeza y a la nobleza castellana escogieron sus muros como última morada durante la Baja Edad Media. Por su parte, los reyes de Castilla, y luego los de España, mantuvieron los vínculos de contacto visitando a

la comunidad religiosa durante sus estancias en la Cabeza de Castilla. La protección real convirtió a Las Huelgas en el más importante monasterio femenino cisterciense de España. Por todo ello, la iconografía regia escultórica y pictórica en él conservada es muy importante¹.

Aquí nos vamos a circunscribir al estudio de seis retratos reales correspondientes a Felipe III y su mujer Margarita de Austria, y a Felipe IV y su primera esposa Isabel de Borbón, señalando que estos dos últimos soberanos se hallan re-

presentados dos veces, aunque con características diferentes. Cuatro de los lienzos se hallan ubicados, en la actualidad, en la sala capitular: los de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria e Isabel de Borbón. Los dos restantes de Felipe IV e Isabel de Borbón están en las dependencias privadas no visitables del Monasterio.

No se sabe con exactitud la forma en que estos seis retratos llegaron al Monasterio, pero podemos plantear dos hipótesis. En primer lugar, quizá fueron llevados allí por orden de doña Ana de Austria, hija de don

Juan de Austria, el vencedor de Lepanto, y prima de Felipe III, que fue abadesa de la casa de 1611 a 1629. Por otro lado, se puede pensar en la posibilidad de un regalo regio en alguna de las visitas reales al Monasterio. El profesor Julián Gallego² ha señalado que el retrato real equivalía hasta cierto punto a la presencia regia. No sería, por lo tanto, extraño que los reyes trataran de estrechar los lazos de unión entre la corona y el Monasterio por medio de la donación de unas pinturas en que aparecían representados. Sabemos que Felipe III visitó

Burgos en varias ocasiones; así en 1603 estuvo en la ciudad³ y quizá se acercó al Monasterio, aunque es poco probable que regalara su retrato y el de su esposa, pues se cree que son algo posteriores a esta fecha. En 1614, Felipe III presidió en Las Huelgas la bendición de su prima doña Ana como abadesa⁴. En 1615, de nuevo, vuelve a Burgos, en esta ocasión para celebrar por poderes la boda de su hija doña Ana con Luis XIII de Francia; la ceremonia se ratificó en la catedral burgalesa⁵. Durante su estancia, que se dilató bastante, del 15 de septiembre al 24 de noviembre, pudo trasladarse perfectamente al Monasterio. Por fin, Felipe IV, en 1660, pasó por Burgos camino de Francia⁶ y, quizá, giró una visita al cenobio, aunque es poco probable que pudiera regalar en estos momentos los retratos, pues en ellos aparece un rey joven y con su primera esposa, en cambio, en 1660, el rey era bastante más viejo, Isabel de Borbón ya había muerto y la reina era doña Mariana de Austria.

Felipe III y doña Margarita de Austria

De los seis retratos sólo dos están firmados: los de Felipe III y Margarita de Austria. En el ángulo inferior derecho de cada uno de los lienzos podemos leer el nombre del autor: se trata de Andrés López.

Es éste un artista que, según el profesor Urrea⁷, nació en Valladolid. Desconocemos la fecha de su nacimiento pero puede estar situada en el último tercio del siglo XVI. Pronto marchó a Madrid, donde siguió los pasos del también pintor vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz, con el que de alguna manera estuvo relacionado⁸, lo que, por otra parte, explicaría las similitudes formales entre ambos. Se dedicó con frecuencia al retrato, aunque no fue el único género que cultivó⁹. Pintó el retrato de Margarita de Austria que hoy se encuentra expuesto en el Museo de

«Margarita de Austria»,
por Andrés López.
Sala Capitular
de Las Huelgas.



Firma
de Andrés López
(Siglo XVI).

Viena¹⁰, el mismo personaje de su obra de Las Huelgas. También pintó antepasados ilustres de familias notables como los que realizó en 1611 para la casa de Mendoza¹¹. Para el Alcázar madrileño pintó un Eurico, hoy en el Museo del Ejército¹². También tuvo una faceta de pintor religioso en la que destaca La Santa Clara del Museo de Pontevedra¹³. A pesar de todo ello, su carrera en Madrid no fue especialmente brillante y de ninguna manera logró alcanzar la posición de sus paisanos Pantoja de la Cruz y Bartolomé González. Tan sólo llegó a obtener el título de pintor de cá-

mara del cardenal-infante¹⁴, pero no el apetecido de pintor de cámara del rey. Murió en 1641¹⁵.

El retrato de Felipe III es un lienzo de 205 × 102 cm. El monarca aparece de pie, con la pierna izquierda ligeramente avanzada. El atuendo consiste en un arnés dorado y plateado, sobre el que aparece el Toisón de Oro; en el cuello luce la clásica gorguera. A la izquierda real aparece una mesa sobre la que se encuentra un casco decorado con plumas. Este atuendo es semejante al que lleva este soberano en el retrato que pintó Pantoja, en 1606, y



«Felipe IV»
e «Isabel
de Borbón».
Monasterio
de Las Huelgas.

que hoy se expone en el Museo del Prado. Las diferencias en el arnés son mínimas, tan sólo señalar que en el cuadro del Prado, en la parte superior del pecho del arnés, hay una pequeña representación de la Virgen que Andrés López no coloca. La pose regia no coincide exactamente en los dos cuadros comparados: Pantoja pone la mano izquierda del rey sobre la empuñadura de la espada y en la derecha porta una bengala o bastón de mando; Andrés López representa la diestra regia apoyándose sobre un bastón y la mano izquierda la pone en la cintura.



Los ambientes en que se enmarcan los retratos también varían. El cuadro del Prado tiene la mesa a la derecha y la escena se centra en una habitación con una gran cortina y con vistas a un campo abierto. El cuadro del Prado tiene un ambiente indefinido, probablemente se trata de una estancia cerrada; la iluminación proviene de la derecha. El fondo es negro y se va diluyendo según se acerca al suelo que es de color rojo. Se crea así un ambiente de corte claroscuro muy en boga en la época. A pesar de las diferencias entre estos dos retratos, las semejan-

zas son también reseñables y muy bien pudo Andrés López haber conocido la pintura de Pantoja y haberse inspirado en ella. En cuanto a la fecha de su realización, se puede intuir que el retrato de Las Huelgas se encuentra próximo cronológicamente al del Prado a tenor de la semejanza de edad de Felipe III, por lo que puede estar realizado hacia 1606.

El lienzo que representa a Margarita de Austria, también firmado por este autor, tiene las mismas proporciones que el anterior. La reina aparece de pie apoyando su brazo derecho sobre el respaldo de un sillón.

Retrato
de «Isabel
de Borbón».
Siglo XVII.



El sillón es, a juicio de Julián Gállego¹⁶, símbolo de autoridad del personaje retratado. En la mano derecha lleva un libro devocionario y en la izquierda un pañuelo. El vestido es de color blanco un poco grisáceo y lleva ricos bordados en oro. La gorguera es muy notable. La reina va profusamente enjoyada en cabeza, brazos, pecho, cintura y hombros. Si el anterior cuadro de Andrés López era muy parecido al de Pantoja, éste es prácticamente similar a la Margarita de Austria que Pantoja pintó en 1606 y que hoy está también en el Prado. Las diferencias son poco reseñables. El retrato del Prado

añade una gran cortina y hace llevar a la reina un tocado más complejo. En la Margarita de Austria de Las Huelgas la estancia es idéntica a la del lienzo de Felipe III de este Monasterio. Quizá Andrés López pudo tener como modelo el retrato del Prado.

Felipe IV e Isabel de Borbón

Los cuatro lienzos restantes no están firmados, por lo que desconocemos el autor de los mismos, pero, indudablemente, no fueron realizados en Burgos por artistas locales. Estos cua-

dro gravitan dentro de la órbita de los pintores retratistas cortesanos del primer tercio del siglo XVII (Bartolomé González, Rodrigo de Villaldrando o el propio Andrés López, entre otros).

El primer retrato de Felipe IV es un lienzo de 202 por 108 centímetros. El monarca aparece de pie, con la pierna izquierda un poco avanzada. Su mano izquierda descansa sobre la empuñadura de la espada y en la derecha sujeta un sombrero de copa negro con plumas de ese color. El traje es negro con detalles en oro. La capa es negra. Luce una golilla almidonada. Realzan el traje

una cadena de oro a modo de bandolera, un cinturón de oro para la espada y el Toisón. La estancia es un espacio indefinido, con un fondo oscuro diluido y suelo rojo, pero, al contrario que en el retrato de Felipe III de Andrés López, el tránsito entre el suelo y el fondo se realiza bruscamente. No se ve ya tan claro el claroscuro en este lienzo; la luz sigue proveniente de la derecha, pero el contraste entre zonas oscuras e iluminadas no es tan claro. Los motivos del abandono de este claroscuro tan marcado quizá haya que buscarlos en la vestimenta regia: al ser el traje real y la capa de color predominantemente negro, si el fondo hubiera sido tan oscuro como en el retrato de Felipe III, habría resultado difícil lograr que el atuendo resaltara y diera sensación de volumen. La calidad del rostro es superior a la del resto del retrato, hasta tal punto que el traje parece un mero sostén del rostro. La fecha de esta obra, teniendo en cuenta la juventud del monarca, habría que situarla en torno a 1621, año en que accede al trono.

La primera representación de Isabel de Borbón es también un lienzo de las mismas proporciones que el anterior. La reina tiene la misma pose que Margarita de Austria, pero no lleva libro en la mano. El vestido es negro con motivos blancos. Tanto vestido como ornamentos son mucho más sencillos que los de la anterior soberana. La razón de la relativa sencillez de los atuendos de Felipe IV y de Isabel de Borbón habría que buscarla en las normas emanadas de la «Pragmática de Austeridad» dictada en estos años¹⁷ y en la que se prohibían los trajes ostentosos y las joyas excesivas. También aquí la calidad del rostro es superior a la del vestido que no logra dar una conseguida sensación de volumen, lo que patentiza una cierta incapacidad técnica.

El segundo lienzo de Felipe IV, de tamaño semejante al anterior, representa a un rey todavía joven, pero con más

años que en el retrato antes estudiado, por eso se puede datar hacia 1630, al compararlo con otros cuadros fechados en que se retrata a este rey. El rey tiene en la mano un papel, se trata de un memorial a él dirigido, en el que se puede leer el encabezamiento donde dice: *señor*. Si en el retrato de Felipe III se le presentaba como guerrero y el de Felipe IV nos mostraba a un rey cortesano, aquí aparece un rey preocupado por los asuntos de estado. El traje es oscuro y bordado en oro. La capa es oscura y marrón rojiza. Tampoco falta un símbolo tan importante de la monarquía como el Toisón. En la derecha del cuadro aparece una mesa donde hay un sombrero. A mi juicio la calidad global de este retrato es bastante inferior a la de todos los anteriores.

El último retrato de Isabel de Borbón es un lienzo parejo en proporciones al antes estudiado. La reina lleva un traje de color grisáceo con bordados en oro. La pose es idéntica a los otros dos cuadros femeninos que se acaba de tratar. Tampoco lleva libro y en esta ocasión en vez de pañuelo porta un abanico. Hay que señalar que este tipo de pose se convirtió en clásica en los retratos femeninos entre los retratistas cortesanos. Como ha señalado Julián Gállego¹⁸, la mencionada pose aparece desde Sánchez Coello, pasando por Pantoja, Villaldrando, Bartolomé González, llegando hasta Velázquez.

En resumen, una galería de retratos reales que son interesantes al ser excepcionales y escasos ejemplos de pintura de este tipo que tenemos en el Burgos del siglo XVI¹⁹. Además demuestran las directas vinculaciones del Monasterio con la Casa Real en el siglo XVII.

NOTAS

* Quisiera dejar patente mi más sincero agradecimiento a la comunidad de religiosas cistercienses del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y al Patrimonio Nacional por todas las facilidades que me han prestado en la realización de este trabajo.

«Felipe IV».
Lienzo de 202 × 208 cm.



¹ En el Monasterio existen varias representaciones de Alfonso VIII y de su esposa Leonor de Inglaterra. Destacan las imágenes orantes de estos reyes a ambos lados del fresco de la Batalla de las Navas de Tolosa, que fue pintado al comenzar el siglo XVII por Pedro Ruiz de Camargo. También, a ambos lados del retablo mayor de la iglesia conventual, aparecen sendos cenotafios con dos esculturas orantes de los monarcas antes citados que fueron talladas por el escultor Juan de Pobes, en la segunda mitad del siglo XVII. En otros dos cuadros, probablemente de finales del siglo XVII, aparecen de nuevo los fundadores. Por otro lado, Alfonso VIII y Fernando III están representados en las antiguas puertas del órgano del Monasterio, en un estilo muy próximo a Pedro Ruiz de Camargo. El Rey Fernando III aparece en varias representaciones pictóricas y escultóricas en el Monasterio.

² GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos*

en la pintura española del Siglo de Oro. Editorial Cátedra, Madrid, 1984, págs. 217 y ss.

³ ALBARELLOS, Juan de: *Ejemplares burgalesas*. Ediciones del Diario de Burgos. Reedición de 1980, pág. 169.

⁴ *Ibidem*, pág. 297.

⁵ *Ibidem*, pág. 251.

⁶ *Ibidem*, pág. 321.

⁷ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: «Enrique del Trozo y Andrés López retratistas de obispos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1985, págs. 484-487.

⁸ En 1612, Andrés López fue designado por los herederos de Juan Pantoja de la Cruz para tasar unas pinturas cuyo pago adeudaba la corona. Cfr. AGUIRRE, Ricardo: «Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1922, pág. 21, y 1928, pág. 204.

⁹ ANGULO IÑIGUEZ, Diego: «Pintura del

siglo XVII», *Ars Hispaniae*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1958, pág. 38.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 38.

¹¹ *Ibidem*, pág. 38.

¹² *Ibidem*, pág. 38.

¹³ *Ibidem*, pág. 38.

¹⁴ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Op. cit.*, pág. 487.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 487.

¹⁶ GÁLLEGO, Julián: *Op. cit.*, pág. 226.

¹⁷ GÁLLEGO, Julián: *Velázquez*. Catálogo de la Exposición. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pág. 135.

¹⁸ GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Editorial Cátedra, Madrid, 1985, págs. 226 y 227.

¹⁹ Aparte de los retratos reales del Monasterio de Las Huelgas, en Burgos, no se hallan otros que los que Pedro Ruiz de Camargo pintó al fresco en la Sala de la Poridad del Arco de Santa María, donde representa al Emperador Carlos V y a su hijo el Rey Felipe II.

ALFONSO VIII DE CASTILLA HISTORIA Y LEYENDA

Por Damián YAÑEZ NEIRA

Exterior del pórtico de la Iglesia de Las Huelgas.



Nació Alfonso un 11 de noviembre de 1155, probablemente en la ciudad de Soria. Hijo de Sancho III de Castilla y de Blanca de Navarra, fue príncipe heredero y único, pues no conocería más hermanos, ni casi a los padres, por haber estado mecida su cuna por continuas y rápidas desgracias. No había cumplido aún un año, el 12 de agosto de 1156, bajaba al sepulcro su madre Blanca de Navarra, dejando al rey sumergido en un mar de angustia. La enterraron en Santa María de Nájera. Todavía no se habían retirado de la cuna del infante los crespones negros, de nuevo la desgracia llenó de pesadumbre a la familia real. Alfonso VII —su abuelo—, al regresar de un intento de salvar Almería, falleció en Fresneda, a poco de pasar el puerto de Muradal, siendo inhumado en la catedral de Toledo. Por si fueran pocas desgracias, otro año más, y el 28 de agosto de 1158 la fatídica Parca segaba en flor la vida de Sancho III, joven arrogante y de grandes esperanzas para Castilla, dejando en completa orfandad al pequeño infante, con menos de tres añitos, a la vez que dispersa y desconcertada a la familia real.

Tal vez hubiera suplido con notable competencia la sombra benéfica de la madre una ilustre dama, la princesa doña Sancha, hermana de su abuelo y, por lo tanto, tía suya; mas lo impidieron algunos intereses políticos en los que mediaba la nobleza; si bien, poco pudiera haber hecho por él, por cuanto siguió el camino de sus familiares hacia la eternidad, el 28 de febrero de 1159. Fueron cuatro años seguidos de pérdidas a cual más sensible, aunque el pequeño infante no se diera cuenta aún.

Al morir el padre, le confió a la tutela de las familias más nobles de Castilla, las cuales se disputaban el honor de prestar aquel honroso servicio a la monarquía, puestos los ojos en la justa retribución que cuando llegara el rey a mayor edad recibirían de él.

No siendo posible referir todos los sucesos acaecidos en los años que permaneció bajo la tutela de la nobleza, sólo se dirá que a la muerte de Sancho III siguió una situación de anarquía que no conoció par desde hacía muchos años, posiblemente desde los tiempos de doña Urraca, madre de Alfonso VII. No era de extrañar, los nobles vivían enzarzados en continuas luchas intestinas con afán de hacer prevalecer al más fuerte. Fue preciso que transcurrieran los años, creciera el príncipe y tomara por sí las riendas del gobierno para restablecer el orden, con una prudencia y acierto singulares.

El 11 de noviembre de 1169 cumplió 14 años, y, por lo tanto, se abrió para él la mayoría de edad, inaugurando su reinado con una ceremonia típica de aquellos tiem-

pos: armándose caballero en san Zoilo de Carrión, tomando del altar las armas con que se ciñó a la cintura y empleándolas a partir de entonces con gran brillantez en defensa de la patria.

A pesar de la orfandad tremenda que meció su cuna, Dios no permitió que le faltaran personas buenas y competentes, las cuales le inculcaron desde el primer momento sentimientos de honda piedad, patriotismo acendrado y valor a toda prueba, según se podría ver bien pronto en el momento de iniciar su tarea como rey. Los dos historiadores coetáneos —Jiménez de Rada y Lucas de Tuy— coinciden en afirmar que, «hecho grandecito el rey, empezó a obrar virilmente» y ejercer la justicia que amó y practicó con poder y sabiduría hasta el postrer instante de su vida.

Existe un doble testimonio lleno de encomio, pero real, de ambos cronistas, coincidentes en el fondo: refiriéndose a su desarrollo prematuro y manera de actuar desde el primer momento, asegura don Rodrigo que ya en la misma infancia dio pruebas inequívocas de gran viveza de ingenio, memoria prodigiosa y capacidad intelectual en la actuación superior a sus años¹. Don Lucas de Tuy a su vez asegura que al llegar a la edad adulta brilló sobre todos los reyes de su tiempo, mostrándose prudente y valeroso, a la vez que lleno de generosidad². Quizá en lo que más destacó entonces fue en una piedad fuera de lo corriente, dando pruebas de una fe cristiana ardorosa, como se puede ver en las obras encaminadas a favorecer tanto a la religión como a las personas necesitadas. La *Crónica* latina de Castilla afirma que siendo adolescente comenzó a ser confortado por el Señor, confirmado en la fe y a manifestar unas costumbres irreprochables.

Conviene no perder de vista todas estas afirmaciones, unánimes en el fondo, con el fin de sopesar luego las que ha urdido contra él la maledicencia, producto de interpolaciones legendarias hechas por los cronistas de siglos posteriores. Tiempo habrá luego de aducir tales leyendas, y en rebatirlas con testimonios de los mejores historiadores que han estudiado a fondo el tema. Esto no quiere decir que no tuviera sus errores, como humano que era —parecen muy sensatas las afirmaciones de algunos historiadores que ven en él grandes defectos de carácter—, lo que quiere decir que era un hombre con ellos, de los cuales no estuvieron exentos los mayores santos.

A los primeros años de su juventud se atribuye algo que semeja un prodigio, narrado por Baltasar Porreño. Hablando de don Esteban Illán el Bueno, con cuya industria sería conquistada Toledo, añade que «sus émulos pretendían quitarle la vida al Santo Rey, so color de una caza de

montería en un bosque espeso, diciéndole tenían un jabalí para que se recrease en matarle, y no era sino un fuerte oso de aquel bosque prevenido maliciosamente para que le despedazase; mas sucedió muy al contrario, porque el Santo Rey se encomendó muy de veras a la Virgen y madre de Dios cuya sagrada imagen traía en su pecho, y con su ayuda, al tiempo que le iba a acometer la fiera la atravesó con un venablo por la garganta y la mató milagrosamente»³.

Notas peculiares suyas fueron —junto con el valor y amor a la justicia— su comportamiento de buen señor y notable preocupación por el florecimiento de la cultura y de las artes: «Del valor dio pruebas algo más que por esos testimonios escritos. Desde niño se vio en guerras, y a veces con peligro como en Huete. Las campañas contra los musulmanes también dieron ocasión a demostrarlo, especialmente en los momentos más graves: en Alarcos, según varios testimonios, quería morir matando, y desde aquel día muchas veces, al recordar la derrota, ansiaba la ocasión de la revancha, que pedía a Dios con frecuencia. En la de las Navas, según Don Rodrigo, que estaba a su lado, el rey, al ver la

indecisión y dificultad de la victoria, expresó repetidamente su deseo de morir en aquella ocasión, sin inmutarse lo más mínimo, en la cara, el gesto y la voz, y cuando comprobó que le entretenían para evitar el riesgo de su muerte en aquellas graves circunstancias, ordenó a su alférez avanzar, y él mismo, aguijando al caballo, se lanzó a la pelea sin más contemplaciones»⁴.

Igualmente se conservan testimonios de su gran honradez familiar. Alfonso VIII fue un excelente cristiano practicante, amante y compenetrado con su esposa, afectuoso y tierno con sus hijos, liberal y misericordioso con sus súbditos.

Una «Reina dignísima de tan gran Rey»

En el siglo XII, los matrimonios los concertaban los padres o próximos parientes; no solían ser los propios interesados los que se buscaban consorte a medida de su gusto. A veces era en la infancia cuando, como en el caso presente, se arreglaban esos enlaces matrimoniales. Solían ser razones de estado las que influían en ello. Si existía discordia o tirantez entre dos pequeños reinos, la mejor manera de esta-



Sepulcros de los reyes fundadores del Monasterio, Alfonso VIII y Leonor Plantagenet.



Sepulcro del rey Alfonso VIII, en el coro.

blecer la paz y hacer desaparecer de momento las diferencias era concertar una boda entre príncipes de uno y otro reino disidente, sin fijarse para nada en la edad, ni menos en los resultados subsiguientes a tales enlaces⁵.

Otras veces se buscaban, con interés, aliados que pudieran prestar auxilio en circunstancias comprometidas, cuando se temían ataques de otros estados rivales. No faltaban otras en que la motivación principal se centraba en conseguir un sucesor para la corona. Esta última motivación fue la principal en este caso cuando se trató de buscar esposa para nuestro rey castellano, apenas salido de la niñez. «Después de una minoría tan difícil se explica que en Castilla se pensase muy pronto en la sucesión real y en buscar esposa a don Alfonso. No era fácil hallarla en España. Cuando entraba el monarca en la pubertad uno de los enemigos más antiguos era el rey de Navarra; las relaciones de Castilla con este país orientaron la mirada a la corte inglesa, en busca de amistad y de reina»⁶.

Se cree que fue en la primera curia «o consejo de gobierno», celebrado por el rey en noviembre de 1169 —cuando solamente contaba catorce años— cuando se planteó a fondo el problema, y acordaron hacer los preparativos con vistas a buscarle una princesa digna. Tras minuciosa revisión de todas las que albergaban las distintas cortes nacionales y extranjeras, pusieron los ojos en Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra, tierno capullo que no pasaba de los diez años. La *Crónica General* de Alfonso X el Sabio recoge el hecho con estas palabras: «Vieron los Consejos et ricos omes del Reyno, que era ya tiempo de casar a su Rey: et acordaron de enviar demandar la fija del Rey D. Enrique de Inglaterra, que era de doce años⁷, porque supieron que era muy fermosa, et muy apuesta de todas buenas costumbres»⁸.

Se organizó una comitiva distinguida para ir a Burdeos a concertar el matrimonio, en la cual figuraban «dos Obispos buenos et de gran seso» y los hombres más calificados del reino. Las negociaciones tuvieron gran éxito, por cuanto Enrique «vino con mucho gusto en el casamiento por las buenas nuevas que tenía del valor y grandes virtudes del Santo Rey, y así se efectuaron los conciertos con grande alegría y fiestas publicas de ambos Reinos, en que se hallaron los grandes de Castilla, ricos homes y prelados y traida la Infanta a Castilla, se celebraron las Reales bodas en la ciudad de Burgos, cámara y cabeza de Castilla, con muchas fiestas, regocijos y grandes aparatos»⁹.

La comitiva castellana se vio acompañada al regreso por otro cortejo de personajes de la corte de Enrique II, en el que figuraban los prelados de Burdeos, Angu-

lema, Poitiers y otros grandes señores. Las bodas celebráronse no en Burgos —como afirma una versión tardía—, sino en Tarazona, en cuya ciudad debían ratificarse algunos asuntos con el rey de Aragón, emparentado con la princesa. Aunque no se sabe el día exacto, está dentro de lo probable que se llevara a cabo la boda en la primera quincena de septiembre de 1170, habiendo hecho doña Leonor su primera aparición pública en Soria el 17 del mismo mes.

Dejando a un lado las concesiones hechas por ambas partes a la nueva reina de los castellanos, doña Leonor de Inglaterra, es preferible hacer hincapié en la perfecta armonía reinante entre ambos consortes desde el primer momento, con vistas a reforzar de alguna manera la serie de argumentos que se aducirán luego para desvanecer la leyenda negra que hay tramada, sin el menor fundamento histórico, en torno a este esclarecido príncipe. Desde el primer día aparecen compenetrados y fundidos los dos corazones.

Aun cuando es factible se deje llevar un tanto del entusiasmo hacia la reina, no es

posible dejar de adelantar aquí el testimonio elogioso que el Marqués de Cerralbo le tributa al fijarse en la concordia reinante entre ambos desde el primer momento: «Que el regio desposado de quince años —escribe—, en su prometida de once halló tan amante y digna compañera, que siéndolo en casi todos sus viajes ni le faltó en aquel tristísimo con que impensadamente le sorprendiera en Gutierre Muñoz la más ejemplar cristiana muerte, bajo la absolución de su inspirado consejero el arzobispo Don Rodrigo, y entre los brazos de su santa Leonor, que siendo su amor único¹⁰, fue siempre consuelo en sus desgracias y estímulo en sus empresas; mujer santa y fuerte, Reina genuinamente española; niña extranjera, de corazón español, que al venir a este trono, a esta tierra y en aquella época de colosales ardimientos y genuinos alardes de fe, del patriotismo y del honor, le fueron soberanos moldes en que resultaron fundidos, su alma a sublime, su inteligencia a privilegiada, su valor a heroico, y a ejemplares sus virtudes; y así, aquella verdadera Reina por dignísima esposa de tan gran rey como Alfonso VIII, fue con los Padres



educadores de los tronos que resplandecieron deslumbrantes con los soles españoles de Berenguela de Castilla»¹¹.

Cita a continuación este autor los tronos europeos y españoles ocupados por descendientes de este afortunado matrimonio, y finaliza el relato: «¡Con qué complacencia se esmaltan en el maravilloso libro de nuestra historia y recuerdos estos gloriosísimos nombres de admirables reinas españolas, entre las que ocupa uno de los elevados solios esta inglesa españolísima doña Leonor!»

Todos los autores coinciden en representarla como mujer de grandes virtudes, espejo de honestidad. La *Crónica* latina la describe como «nobilissima moribus et genere, pudicam et valde prudentem», es decir, mujer muy noble por su alcurnia y virtudes, castísima y llena de prudencia. Otra crónica completa datos al decir que era «palaciana e aseogada y muy fermosa e mucho limosnera contra los pobres de Dios, muy amable a su marido el rey, e mucho honradera a todas las gentes, cada una en sus estados». Una cosa parece indiscutible: ambos esposos vivieron íntima-

mente unidos y compenetrados, cumpliendo los deberes cristianos, entregados por completo a la formación de su numerosa prole, no solamente con sus enseñanzas, sino principalmente dándoles ejemplo de una fe práctica, reflejada en todas sus acciones.

Diez fueron los vástagos que les concedió el cielo, tres varones —fallecidos prematuramente a distintas edades— y el resto hembras, dos de las cuales fallecieron también pronto. Las otras hijas, por la gran categoría alcanzada en la sociedad, son prueba evidente de las virtudes aprendidas en el propio hogar, y un mentís rotundo a la leyenda que deja en mal lugar la reputación del padre. El carácter de la reina se revela intensamente hogareño: mujer entregada sin reserva a su marido y a sus hijos, sobre los que velaba con sentimientos hondamente maternales, y jamás perdía de vista su formación cristiana y cívica. Así resultaron mujeres dignas de tal madre.

La judía Raquel

Siempre se tuvo la convicción de que

Alfonso VIII fue un rey de costumbres honestas, una excepción llamativa entre los reyes del aquel tiempo, por lo general rodeados de amigas y con sucesión ilegítima. Basta hojear las *Reinas católicas* de Flórez para convencerse de ello. Allí se ofrece la lista de hijos legítimos y a renglón seguido la de bastardos. Se dejan a un lado los reyes de otras naciones, que en esta materia no fueron modelos de castidad. Mas desde hace unos años, ahondando en la vida de nuestro rey, se puede uno encontrar con la desagradable sorpresa de que tampoco él se podía presentar como modelo en este punto; antes, su juventud fue tan desastrosa o más que la del de peor fama. Esta novedad parece incompatible con el concepto de santo que le han atribuido muchos autores, incluso san Vicente Ferrer. Bien que no está reñida una juventud descarriada con la santidad, cuando media verdadera conversión, como sucedió con el rey David. ¿Qué se puede decir hoy de tales afirmaciones contrarias a la buena reputación de Alfonso VIII?

Flórez, que llegó a sondear como pocos los secretos más intrincados de nuestra historia, dejó un breve resumen de estos supuestos amores con la judía, a la vez que defiende la reputación del piadoso rey. Este será quien llegue al fondo del problema: «A este Excelentísimo Rey D. Alfonso ofendieron incautamente los Autores, que sin reparar en la plausible continencia y Christiandad de su religioso corazón, le atribuyeron unos indecentes y escandalosos amores con una amiga tan favorecida de la naturaleza en la beldad corporal, quanto fea en el espíritu, Judía en la secta, Raquel en el nombre, Toledana en la patria, Reyna en el corazón del Rey, a quien pintan tan ciego en el amor de la Hebrea, que por ella dicen se olvidó de la propia muger en los principios de su desposorio, cerrándose no menos que siete años en Toledo con la Judía, sin acordarse de sí, ni de su Reyno, con tan soberbio escándalo, que resolvieron los Señores matar a la infeliz, como lo egecutaron»¹².

Este es, en síntesis, el fondo del drama, cuyo principal protagonista es el rey de Castilla, joven de 15 años, que acababa de salir de la patria potestad de unos educadores, que supieron hacer de él un auténtico modelo de cristianos en el que supo mantenerse a lo largo de toda su vida.

J. González —el mejor historiador que ha tenido tal vez Alfonso VIII— explica la génesis de la leyenda, así como su desarrollo y repercusión en siglos posteriores: «En el falseamiento que los siglos han hecho de la figura de Alfonso VIII —escribe este historiador—, ningún asunto ha descollado tanto como sus amores pecaminosos con una judía de Toledo, clave suficiente por su vigor para fundar explicaciones graciosas de derrota de Alarcos

◀ Capitel románico en «Las claustrillas».



La Batalla de Las Navas de Tolosa y los reyes fundadores, orantes. Pinturas murales del siglo XVI.

Pórtico que da acceso a la clausura del Monasterio.



y de la construcción del monasterio de las Huelgas. Nace ese tema a fines del siglo XIII o principios del XIV, época fecunda en leyendas. Ha sobrevivido mucho tiempo, pasando incluso al arte, y, a pesar de la razonada crítica recaída sobre ella, todavía se escribe que tales amores fueron ciertos, y como prueba se esgrime que don Alfonso tuvo con doña Leonor el primer hijo en 1171, y el segundo siete años después, tras el período de los amores del rey con la judía, sin reparar en que la primera fecha está equivocada con diez años de antelación por defecto de lectura en el documento de donde la tomaron, y en que tan sorprendente o más sería que una niña de poco más de diez años, como era en 1171 doña Leonor, fuese una madre prolífera»¹³.

En las fuentes más antiguas no se encuentra la más leve alusión a la leyenda. Es más, Lucas de Tuy tributa al rey un merecido elogio cuando escribe: «Rex autem Castellae, cum esset sapientissimus, consilium suum semper sappientibus committebat. Unde prae caeteris Hispaniae regibus feliciores habebat successus», es decir,

el rey de Castilla, no obstante, ser muy sabio, siempre confiaba su consejo a personas sabias, y por eso todos los negocios le resultaban más prósperos que a ningún otro rey de España.

Esto es sintomático y capaz por sí solo de echar por tierra la leyenda, a la par que descubrir la mano adversa y malintencionada que echó a rodar la bola, constatar que en la *Primera Crónica general* no consta el menor síntoma relacionado con el supuesto amancebamiento del rey. Sólo en una copia del siglo XIII, existente en El Escorial, «una mano algo posterior introdujo una interpolación marginal con esta leyenda»¹⁴. En ella, al tratar del origen de Las Huelgas, hace una llamada al margen en el cual se lee este texto: «Este monesterio fizo fazer rey don Alfonso por tres cosas: la primera, por amor de Dios; la segunda, por nobleza de so cuerpo et de su alma et de so regno et de los que dél uinessen; la tercera, porque este rey don Alfonso el sobredicho ouo de fazer pesar a Dios en siete annos que moró en la judería de Toledo con una judía despendiendo y mal so tiempo. E deste peccado ouo Dios grant

ira contra él et fizole ueer en uision uió él en Yllescas una mannana en amaneciendo, a dos annos pues de la batalla de Alarcos...»¹⁵.

En esta versión se encuentran tres elementos que serán repetidos hasta la saciedad por escritores y novelistas en siglos venideros: amancebamiento del rey con la judía, visión estremecedora de Illescas, prediciéndole el desastre de Alarcos, y fundación del Monasterio de Las Huelgas, para desagraviar su pecado. Posteriormente, a mediados del siglo XIV, la versión sigue manteniendo los mismos elementos en el *Libro de los castigos e documentos del rey Don Sancho IV*¹⁶, demostrando que está calcado el relato de la citada crónica; en cambio, en otra *Crónica General* de la misma época, desarrolla la leyenda con mayor amplitud y variantes sustanciales, prueba inequívoca de haber sido tomada de la literatura en boga.

Recoge la bola que viene rodando desde que fue lanzada medio siglo antes, pero ampliando la trama de los amores regios, concretando algunos puntos, por cuanto la imaginación popular es muy propensa a agrandar las noticias al transmitirse de boca en boca. Según ella, una vez contraído el matrimonio con doña Leonor, se fueron a Toledo y sucedió que vio una judía muy hermosa, dejó a la reina y se enamoró de ella, encerrándose en su compañía siete meses, «según testimonio de don Rodrigo»¹⁷, a causa de los sortilegios de la judía. Mas los nobles del reino, horrorizados ante el escándalo, determinaron matar a la judía, como así lo hicieron, lo mismo que a sus acompañantes. Cuando se enteró el rey, dicen que se puso muy triste y fue llevado por algunos a Illescas, donde el monarca reconoce su pecado, y posteriormente en la batalla de Alarcos reconoce que la derrota es consecuencia del mismo.

Sigue extendiéndose la leyenda

Innumerables son los autores antiguos que se ocupan de ella, aunque la inmensa mayoría de ellos se limitan a copiar lo que han dicho otros. A continuación se citan los testimonios más destacados, para conocer la amplitud adquirida por la leyenda, antes de rebatir tanta vaguedad e imprecisión.

La *Crónica General de los Once Reyes* recoge casi íntegras las noticias referidas en las citadas anteriormente¹⁸. En el *Valerio de las Historias*, de tanto éxito a fines del siglo XV, el autor dice que el rey vio «en Toledo una judía mucho fermosa y pagóse tanto della, que dexó la reyna su muger, y encerrose con ella un gran tiempo»; según cuenta el arzobispo don Rodrigo dice que estuvo encerrado con ella siete meses¹⁹. Sigue la bola corriendo de mano en mano, añadiendo o variando detalles.



«Al margen de esa dirección se desarrolla otra, ya con nombre propio la judía. La *Crónica General* de Ocampo sigue la versión anterior, aunque con apreciables variantes: «pagose mucho de una judía que auie nombre Ferosa», con la cual se encerró durante «gran tiempo», «poco menos de siete annos», en los cuales el rey no hizo otra cosa ni se acordó de su reino». En lo restante no hay novedad»²⁰. Tal nombre, que le da Ocampo, extendióse mucho a partir del siglo XVI, debido a la popularidad adquirida por este historiador.

Baltasar Porreño es quien recoge las versiones antiguas y las reviste de particularidades de tipo piadoso, hasta hacer del protagonista de la leyenda un segundo David en la caída y en la penitencia subsiguiente a la misma. Aunque un poco largo, recogeremos su relato directamente de la obra manuscrita que tenemos a la vista: «Después de haber celebrado el Santo Rey las bodas con la Infanta Doña Leonor como se ha dicho el año de 1170, en la ciudad de Burgos²¹, y dado asiento en los negocios de las Fronteras de Navarra dio licencia a los vecinos de Avila, para que se bolbiesen a sus casas, concedio grandes privilegios y esenciones a esta ciudad, que havia sido tan leal en su seruicio; y el se fue a Toledo en compañía de la Reina donde segun refieren algunas historias de España se enamoró de una Judia gentil dama llamada Rachel de grande vizarria, hermosura, y talle. Historias he hallado que dice se llamaba Doña Luna y su padre Don Yuza Judío muy rico recaudador de las rentas del Santo Rey. Encendiose tanto en sus armores que se oluidaba de las cosas de su Reino, y de su propia muger, y segun dice el Valerio de las historias de España, estuvo encerrado con ella siete meses, sin acordarse de si ni del Reino encendido en su afición y absorto en su torpeza.

Viendo esta perdicion del Rey, algunos cavalleros le mataron la Judía con todos quantos estavan con ella siendo los principales en esto el noble caullero Illan Perez de Cordova, y Beltrano de Roxas. Sintió el Rey notablemente su muerte por amarla tanto y estar tan embebecido en su afición, pero como le amaba Dios y le daba nobles desengaños, en breves días caió en la cuenta de su error, y lloro su pecado. Sacaronle los suios de Toledo y le llebaron a la villa de Illescas celebre por la Imagen sacrosanta de la Virgen nuestra Señora que allí resplandece con innumerables milagros, y allí una noche le apareció un Angel al tiempo que tenia puesto el pensamiento en la Judia que tanto le auia robado el corazon, y lo reprehendio grauemente advirtiéndole que temiese a Dios, si no quería que lo castigase seueramente, y dicen le anunció por la graue culpa que hauía cometido contra Dios, que no le hauia de heredar hijo varon: el Rey bolbio en si y llorando su culpa

como otro rey David hizo penitencia, y vivio de allí adelante vida limpia y pura, y ansi no se lee deste Santo Rey que tuviese hijo ninguno fuera del matrimonio, como leemos tras cada paso de otros muchos Reyes»²².

Continúa este autor recogiendo todo cuanto inventó la leyenda, sobre todo describe con minuciosidad el desastre de Alarcos, sufrido en castigo de su pecado, apoyando su relato en pasajes paralelos que se encuentran en la Sagrada Escritura, de manera especial la caída de David, su conversión y los castigos de que fue objeto el pueblo por su culpa. Según J. González, Porreño se hallaba influenciado en el relato por la versión difundida a través de la poesía, de modo especial por la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, en cuya obra aparecen estas y otras fantasías, tales como la venida a España de Ricardo Corazón de León, en peregrinación a Santiago de Compostela, y viendo a su paso al rey castellano, le comprometió para la cruzada que estaba organizando a Tierra Santa, con la promesa de entregarle por esposa a su hermana Leonor; se narran las aventuras

de Alfonso VIII en la cruzada, su matrimonio con doña Leonor, desembocando la acción en el apasionante desenlace de los amores con la Raquel.

El tema apasionante de los amores de un joven rey con una bella judía triunfó en la literatura prolifera, sobre todo a partir del siglo XVII, llegando a tergiversar los hechos tradicionales de tal modo que la simple lectura de algunos autores echa por tierra las fantasías de la leyenda. Se puede ver, por vía de muestra, un resumen de uno de los autores, Luis de Ulloa y Pereira, quien en 1650 publicó *La Raquel*, poema en el cual sitúa los hechos nada menos después de la batalla de las Navas. Considera al rey celoso de la pureza de la fe, trata de desterrar el judaísmo, mas, en una junta secreta de éstos, su pontífice Rubén propone enviar una «hermana virgen» de su raza con el fin de que logre desengañar al rey y derogue la sentencia. Elegida Raquel se viste de luto y con reverencia se acerca al monarca y le entrega un memorial. Sucedió lo que iba buscando, el rey se enamora de ella sucumbiendo a sus hechizos. En fin, continúa la serie de vaguedades



Vista general del claustro de San Fernando.

◀ Cofia del infante don Fernando, primogénito de los reyes fundadores.



Antigua Cilla, hoy Museo de telas medievales.

en que no merece perder tiempo ni en mencionarlas por lo descabelladas.

En definitiva, por tratarse de una trama que se presta a maravilla para desarrollar toda suerte de composiciones poético-dramáticas, nada de extraño tiene que los distintos autores hayan echado mano de ella para el montaje de sus composiciones. Julio González recoge una lista de ellas: dos sonetos, tres romances, cuatro poemas épicos, nueve relatos en prosa, catorce piezas de teatro, tres óperas, un *ballet* y un guión cinematográfico que tiene como argumento los amores del rey con la famosa judía. No son éstas las únicas piezas literarias que han difundido a los cuatro vientos la fingida leyenda.

Nada de extraño tiene —aunque sí sorprende enormemente— que Menéndez Pelayo, autor serio y conocedor como pocos de todas las «reconditeces» de la historia de España, haya dado su aprobación y admitido de algún modo la leyenda, a pesar de las contrariedades manifiestas en los distintos historiadores. Sin duda se dejó influenciar del ambiente de frondosa floración en torno a la leyenda, en tantos

géneros literarios como se vio obligado a manejar. Da como razón de su postura que el relato de la judía Raquel es un añadido por los compiladores de la *Crónica General*, quienes completan el relato de don Rodrigo y don Lucas de Tuy.

Admite la historicidad del hecho, y no le convencen las razones alegadas por Flórez Mondéjar y otros que rechazan la leyenda. Explica el silencio de los cronistas antiguos achacándolo a la parquedad en referir sucesos de los primeros años de su reinado, sentando como principio que si se rechaza el testimonio de la *Crónica General*, en este punto, habría que hacer lo mismo respecto a otras interpolaciones. No obstante, considera cándido el reparo hecho a lo de los siete años, aclarando que pudieron ser de un amor ardoroso, compatible con el despacho de privilegios y expediciones²³; pero se inclina a reducirlos a siete meses, basándose en el testimonio del autor del *Valerio de las Historias*. Le resulta más inverosímil la conjura de los nobles para hacer desaparecer del mapa no sólo a la amante, sino también a todos sus confidentes.

Fábula ficción

En esta ocasión Menéndez Pelayo se equivocó al emitir juicio certero sobre la conducta del rey castellano en este desastroso despunte de su juventud, pues admite la posibilidad del amancebamiento, aunque conoció a fondo el parecer de otros autores que desmienten los hechos y los relegan al campo de lo legendario. Una de las razones más poderosas que se puede alegar ante un hecho totalmente fabuloso, engendro de la fantasía, es ver la armonía reinante en el matrimonio, ya desde el primer momento, armonía jamás turbada por la menor sombra de sospechas o resquemor entre ambos consortes.

Otro de los aspectos en los que se basa el rechazo total a la leyenda es este sencillo razonamiento no utilizado por ningún historiador, y, sin embargo, de gran importancia: si se hubiera dado el caso de desmandarse el rey, al poco tiempo de contraer matrimonio con Leonor, a pesar de que sólo tenía diez años, si el marido la deja, se enamora de otra, quebranta la fidelidad y se encierra con ella siete años —aunque sólo fueran siete meses—, es seguro que Leonor, que se había desarrollado en esos años, le hubiera planteado el divorcio, o sus padres se la hubieran reclamado, llevándola a su casa, a no ser una infeliz. Pero no, Leonor, mujer superdotada, aparece en todo momento compenetrada con su esposo, proyectando y sugiriéndole ya en 1180 la magna empresa de fundar el Monasterio de Las Huelgas, sin que se vislumbre el menor síntoma de tirantez²⁴.

Por otra parte, Flórez se indigna ante la ligereza incauta de ciertos autores, los cuales han dado oídos a uno de tantos engendros de la fantasía medieval: «Esta es una novela mal fingida, publicada con otras en la *Crónica General*, resumida de allí por los que no saben discernir las fuentes de los charcos; sin encontrar apoyo en los escritores coetáneos, y por tanto nacida de invenciones vulgares, que introducen aventuras de caballería por historias, añadiendo circunstancias de capricho, como practicaron en el caso presente, revistiéndole con la aparición de un Ángel, que en Illescas dicen habersele aparecido al Rey, reprehendiéndole del mal que había hecho». Insiste Flórez en el silencio observado por los historiadores coetáneos, Jiménez de Rada y Lucas de Tuy, los cuales no hubieran hecho una alusión —siquiera hubiera sido velada— de esas flaquezas del rey, como no omitieron otros deslices de los distintos reyes.

Algún historiador opina que tal silencio se debe a que escribían en tiempos de San Fernando, y si pasaron por alto estos hechos era para no desagradar al monarca, sacando a relucir lacras de su abuelo; pero no se dan cuenta, por ejemplo, que Lucas



de Tuy, al hablar de Alfonso IX, padre como se sabe de Fernando III, dijo de él cosas muy graves, o sea, sus acciones eran indignas de tan regia majestad²⁵. De haber existido en el abuelo una juventud desastrosa, no lo hubieran llamado.

Antes de Flórez negó rotundamente Colmenares los pretendidos amoríos del rey castellano, apoyándose en la gran actividad desplegada, precisamente, en esos años que se le supone prisionero de amor de la Raquel. Después de afirmar su matrimonio, añade que de Burgos pasaron «a Toledo donde dice la historia general, impresa, del rey don Alonso el Sabio y algunos siguiéndola, que enamorado el rey de una judía, estuvo encerrado con ella siete años; suceso que, de ser verdadero, no le olvidaran el arzobispo don Rodrigo ni don Lucas de Tuy. Y la continuación de sus hechos comprobará cuán diversas ocupaciones traía; pues año de mil y ciento sesenta y dos, como refiere Garibay, Mariana y otros, junto con el rey de Aragón, trataba de despojar a Pedro Ruiz de Azagra de la ciudad de Albarracín, que le había dado el rey moro de Murcia»²⁶.

◀ El «Pendón de Las Navas».

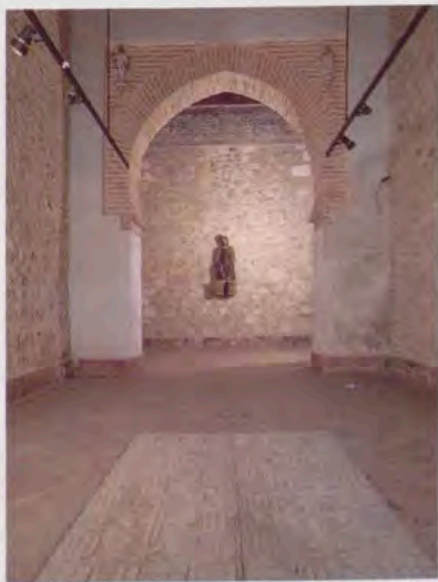
Portada mudéjar de la capilla de Santiago.

Imagen sedente de Santiago en su capilla.



Esa misma actividad desplegada por el monarca en esos supuestos años de encierro, da pie a Flórez para escribir lo siguiente: «Pero lo que positivamente convence la ficción, es ver por las Escrituras, que el Rey anduvo por diversas partes de su Reyno en los siete años proximos a su casamiento con la Reyna Doña Leonor, como en los otros. Assi lo han mostrado ya Núñez de Castro, y el Autor de la Vida de Doña Berenguela: sin los quales consta lo mismo por los lugares donde el Rey firmó varios Privilegios publicados en otros autores, como el Bulario de Santiago, el Marqués de Trocical, Colmenares y otros: convenciéndose la ficción de que estuviese cerrado en Toledo por siete años»²⁷.

El temple moral de los reyes de Castilla lo revelan de modo principal sus hijos. Hay testimonios de que, tanto don Alfonso como doña Leonor, les demostraron siempre un amor entrañable. Los autores más sensatos no ven la menor razón para hablar de castigos divinos en las desgracias padecidas por la familia real en su descendencia, pues si no lograron los varones llegar a empuñar los resortes del gobierno, fue por-



que Dios no lo quiso, pues tenía dispuesto llevarse los prematuramente; ni hay que sorprenderse si tardara en llegar el primer vástago, teniendo en cuenta la edad de los esposos al tiempo de concertar los desposorios²⁸.

Comúnmente se considera primogénita doña Berenguela, no nacida en 1171 —como quiere algún que otro historiador— sino diez años más tarde, en la primera mitad de 1181. Esta confusión manifiesta, derivada de la lectura errónea de un documento²⁹, ha servido de trampolín para muchos partidarios de la famosa leyenda, quienes al ver que el segundo vástago tardó varios años en llegar, veían en ello una prueba evidente de que el rey estuvo encerrado con la amante en los años predichos. Pero teniendo en cuenta que se trata de un documento mal interpretado, cae por tierra todo el mecanismo montado en torno a la leyenda³⁰.

A comienzos del presente siglo, el Padre Fita presentó un nuevo argumento no carente de desestima, como una prueba más de dar al traste con los supuestos amores regios. Resumiendo, viene a afirmar que la leyenda de Alfonso VIII es un auténtico plagio de otra similar atribuida a Enrique II de Inglaterra, hechizado por Rosamunda Clifford en Woodstok, otra hembra del tipo de la Raquel, pero en el caso inglés hay algunas variantes: la amante es envenenada por la reina Leonor de Aquitania, luego sobreviene el arrepentimiento del monarca. La culpable se hizo luego heroína de los trovadores, quienes entonaron en su honor toda suerte de poemas y canciones. Fita ve un trasplante del suceso a Castilla, cambiando personajes, lugares y algunas escenas. Esgrime además, para negar el caso español, el no haber encontrado en 66 epitafios de judíos toledanos ninguna hembra con el nombre de Formosa³¹.

No carece de valor el silencio que guardan sobre los hechos tanto la *Crónica latina* de Castilla como los *Anales toledanos*, siguiendo en todo la conducta observada por don Rodrigo y el tudense, prueba inequívoca de que se trata de una fábula. Es curioso observar que se ha dado crédito a los amores y por el contrario, se ha rechazado la segunda parte de la leyenda, lo relacionado con la aparición del ángel y los castigos fulminados contra el rey. De todo lo cual podemos concluir con J. González: «Dejando sólo lo de los amores, vemos que en los defensores de la historicidad hay discrepancia, vaguedad y contradicción en cuanto se refiere a tiempo, lugar y duración de los mismos, así como al nombre y cualidades de la amante. No quedando de fondo invariante más que los amores, hay que determinar el origen y la finalidad. Como mera noticia de distracción, sin trascendencia, sorprende la aparición tan tardía. Más lógico puede ser pensar en una

intención de la especie lanzada con un fin»³².

Razón tuvo Modesto Lafuente —autor poco afecto al clericalismo— cuando al llegar a este punto dejó escrito: «Omitimos por fabulosos los supuestos y celebrados amores de Alfonso VIII con la hermosa judía de Toledo»³³. Desvanecida la leyenda —sólo achacable a una mano maliciosa y enemiga del rey castellano—, cae por tierra la supuesta derrota de Alarcos como castigo de un pecado determinado, así como la muerte prematura de los hijos varones. Si la suerte de Alarcos fue adversa, fue debido a la impetuosidad y precipitación excesiva de Alfonso, quien no tuvo paciencia para esperar otras fuerzas cristianas que acudían en su auxilio. En cuanto a la muerte de los infantes, se trata de disposiciones insondables de la divina Providencia, en las cuales no caben cálculos humanos.

Resumiendo todo lo dicho, se puede acordar con Flórez: «Yo admitiré la culpa, cuando descubra pruebas: pero sin ellas, tiene derecho la pureza y honor de tan gran Príncipe a no imputarle ofensas»³⁴.

NOTAS

¹ Cfr. Don Rodrigo JIMÉNEZ DE RADA: *De rebus Hispaniae*, lib. VII, c. XV.

² «Claruit per cunctis regibus nostri temporis, ut noster

non posset evolvere stylus, quanto vigeret probitate. Fuit namque sapientia magnus, consilio providus, armis strenuus, largitate praecipuus et fide catholica roboratus.» LUCAS, Obispo de Tuy: *Crónica de España*, Madrid, 1926, pág. 406.

³ PORREÑO, Baltasar: *Historia del Santo Rey don Alonso el Bueno*, ms. existente en la B. de la Real Academia de la Historia, f. 8v.

⁴ Cfr. J. GONZÁLEZ: *El Reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, t. I, Madrid, 1960, 183. Advertimos que este autor es tal vez quien más ha ahondado en la historia documentada de Alfonso VIII, estudiando a la mayoría de los historiadores que han escrito en pro o en contra de la leyenda.

⁵ En confirmación —por aducir un solo caso—, diremos que el matrimonio de doña Mafalda de Portugal se concertó con Enrique I de Castilla, cuando el príncipe tenía unos once años y ella alrededor de veintidós.

⁶ Cfr. J. GONZÁLEZ: *El Reino de Castilla...*, op. cit., 185.

⁷ Está comprobado que doña Leonor nació en 1160, por lo tanto, se equivoca el autor de la *Crónica General*, pues al concertarse el matrimonio y traerla a Castilla debía tener solamente diez años.

⁸ Hemos tomado la referencia de H. FLÓREZ: *Memorias de las Reynas Catholicas*, I, Madrid, 1176, 386.

⁹ B. PORREÑO: *Historia del Santo Rey...*, op. cit., 9v.

¹⁰ Conviene no perder de vista este dato precioso del Marqués de Cerralbo, para cuando llegue la hora de enfrentarnos con la leyenda, pues si los historiadores más sensatos hubieran tenido sospechas de que fuera realidad, lo menos que hubieran hecho es callarse sobre este punto, y al decir que doña Leonor fue su amor único, pregonan que el corazón del rey jamás estuvo dividido con ninguna otra criatura.

¹¹ E. de AGUILERA Y GAMBOA, Marqués de Cerralbo: *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1908, pág. 22.

¹² Cfr. H. FLÓREZ: *Memorias de las Reynas...*, op. cit., 412.

¹³ J. GONZÁLEZ: *El Reino de Castilla...*, op. cit., 26.

¹⁴ No se ha visto el códice de El Escorial, pero basta el testimonio de J. González, quien habiéndolo consultado declara que se trata de una interpolación clarísima hecha por mano adversa.

¹⁵ Cfr. *Crónica General*, ms. X-i-4 de la B. de El Escorial, cit. por J. González. *El Reino de Castilla...*, op. cit., 27.

¹⁶ *Biblioteca de Autores Españoles*, t. LI, Madrid, 1952, p. 137.

¹⁷ Revisado el texto de don Rodrigo y en ninguna parte habla, absolutamente para nada, sobre este asunto, al igual que su contemporáneo don Lucas de Tuy que tampoco lo menciona.

¹⁸ Cfr. ms. de la B.N. de Madrid, sign. 10.210, f. 239.

¹⁹ D. RODRÍGUEZ DE ALMELA: *Valerio de las Historias*, lib. II, tit. IV, c. VI, y lib. VI, tit. IV, c. V. Este autor también se apoya en don Rodrigo, cuyo silencio en este punto es absoluto, a la vez que rebaja el tiempo de siete años a siete meses.

²⁰ Citado por J. GONZÁLEZ: *El Reino de Castilla*, I, 29.

²¹ Queda insinuado atrás cómo la común opinión es de que se celebraron las bodas no en Burgos, sino en Tarazona.

²² B. PORREÑO: *Historia del Santo Rey...*, op. cit., 12.

²³ Se da cuenta perfecta que en esos años el rey prodigó privilegios y desarrolló su actuación de manera normal.

²⁴ Es corriente, cuando un hombre se desmanda o hay sospecha de que sigue malos senderos, que la esposa se vea torturada por unos celos que no la dejan descansar. «Enfermedad» de difícil cura en toda la vida. En este matrimonio no aparece ni remotamente la menor sombra de distanciamiento de corazones, antes vivieron fundidos en uno desde el primer momento.

²⁵ Aunque no habla con claridad de los deslices, es más que suficiente esta alusión: «Unde quaedam faciebat minus spectantia ad tam regiam maiestatem», hacía cosas inadecuadas a su regia dignidad. Lucas de Tuy: *Crónica de España*, op. cit., c. LXXXIII.

²⁶ Cfr. D. de COLHE ARES: *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, I, Segovia, 1982, p. 268. Este autor cita en las notas las obras de los autores en los cuales se apoya para rebatir la leyenda.

²⁷ H. FLÓREZ: *Memorias de las Reynas...*, op. cit., 413.

²⁸ Cfr. H. FLÓREZ: *Memorias de las Reynas...*, op. cit., p. 392, quien afirma claramente nació en 1171; basado en el testimonio de Manrique y Núñez de Castro. Sin embargo, por más que defiende una y otra vez tal fecha, dos páginas más adelante se contradice sin darse cuenta: «Esta infanta doña Berenguela es la que casó después con el Rey de León en el 1197 (en que tenía 16 años).» Si tenía esa edad en 1197, imposible naciera en 1171...

²⁹ Véase lo dicho en la nota anterior.

³⁰ Algunos historiadores quisieron anteponer doña Blanca de Castilla a doña Berenguela, y así, al faltar Enrique I, sucesor de la corona de Castilla, pasaba ésta no a san Fernando, hijo de doña Berenguela, sino a san Luis de Francia, hijo de doña Blanca, pero tal pretensión se fue desvaneciendo por sí sola ante la evidencia de la falsedad.

³¹ Cfr. F. FITA: *Elogio de la reina de Castilla, esposa de Alfonso VIII, Doña Leonor de Inglaterra*, Madrid, 1908.

³² Cfr. J. GONZÁLEZ: *El Reino de Castilla...*, op. cit., 38. Deseoso de conocer el parecer de este ilustre historiador, que, como hemos dicho, es el mejor que ha tenido Alfonso VIII, de cuál era su opinión sobre este punto, al cabo de treinta años de haber publicado su obra, hemos sabido, a través de un amigo que le preguntó sobre el tema, que se mantiene en la convicción total de que se trata de una leyenda sin la menor consistencia histórica.

³³ Cfr. M. LAFUENTE: *Historia general de España*, Barcelona, 1891, t. III, pág. 325, en la nota 1.

³⁴ En una conversación privada, mantenida con el ilustre historiador contemporáneo don Luis Suárez, el 1 de junio de 1988, al preguntarle su opinión sobre el espinoso tema, se pronunció exactamente en los mismos términos que J. González, es decir, que se trata de una fábula engendro de una fantasía calenturienta y mal intencionada.



Exterior de la cabecera de la Iglesia.



*Vista exterior de la Iglesia.
Monasterio de Santa María la Real de Huelgas.*



El pendón de Las Navas de Tolosa.
Real Monasterio de Las Huelgas.



*Vista exterior de la Iglesia.
Monasterio de Santa María la Real de Huelgas.*



SIGNIFICACION DE LA IGLESIA EN EL PANORAMA DE LA ARQUITECTURA DE LA ORDEN DEL CISTER

Por José Carlos VALLE PEREZ

Iglesia del Monasterio de Santa María la Real de Huelgas.



El Monasterio burgalés de Santa María la Real de Las Huelgas, inaugurado con generosidad, el 1 de junio de 1187, por Alfonso VIII de Castilla y su esposa Leonor Plantagenet¹, ocupa un lugar privilegiado en la historia de la Orden del Císter; no en vano las gestiones que mantuvo

el Monarca fundador con su Capítulo General, en los primeros años de vida del cenobio, con el fin de imponer su primacía sobre las restantes casas femeninas que en Castilla y León seguían idénticos usos y costumbres², han sido unánimemente consideradas como esenciales en el largo proceso de incorporación de las monjas a

aquel Instituto monástico³. En efecto, mientras que se producen esos contactos para promocionar a Las Huelgas, el Capítulo General de la Orden del Císter no se había pronunciado colegiadamente sobre las comunidades femeninas. Las respuestas a las peticiones y quejas presentadas por el rey castellano supusieron la primera toma en

consideración de su existencia oficial por parte del referido organismo que no tardará en legislar específicamente para ellas⁴. No es extraño, por tal motivo, que el siglo XIII haya sido definido como el gran siglo de las monjas⁵.

En contraste con el reconocimiento que desde hace ya bastantes años ha merecido su

Transepto de la iglesia desde la entrada.

Interior del atrio, con la portada que da acceso al templo.



significación histórica, el grandioso conjunto de dependencias que componen la Abadía de Las Huelgas apenas ha gozado entre los investigadores del favor que su espectacularidad merece. También éstos se pueden permitir reivindicar algunos aspectos de su singularidad. Ni siquiera la reciente conmemoración de una efemérides como el VIII Centenario de su fundación, que propició intervenciones en el monumento y publicaciones sobre su pasado de notable interés⁶, ha servido para subsanar esa laguna. Mientras otros cenobios peninsulares, de menor porte casi todos y de menor trascendencia histórica, cuentan ya con sólidas monografías actualizadas, la Casa burgalesa aguarda todavía un estudio que ponga al día reflexiones e investigaciones tan meritorias, en lo esencial aún válidas, como las realizadas por

Lambert⁷ o Torres Balbás⁸, por nombrar tan sólo a dos de los arqueólogos que con mayor precisión y rigor se aproximaron a una de las más antiguas parcelas del poderoso Monasterio.

No se va a acometer en esta colaboración un estudio detallado de todas las estancias ni un análisis pormenorizado del cúmulo de problemas que, desde un punto de vista exclusivamente constructivo, presenta el complejo monumental de Las Huelgas. Aquí, única y exclusivamente se reseñarán determinadas características de su iglesia abacial que, o no han sido comentadas, o se han destacado hasta el momento, valorándolas no de manera aislada, sino en el marco de las edificaciones levantadas por la Orden del Cister en general, y, en un contexto específicamente hispánico, en particular.

Para tal menester se presenta muy importante la fecha de comienzo del edificio, considerablemente posterior, como se tendrá ocasión de precisar más adelante, a la de puesta en marcha de la Casa monástica. Nada tiene de anómala esta diferencia cronológica en un cenobio masculino. Lo más frecuente es que, tratándose de fundaciones cistercienses en sentido estricto, no de afiliaciones, transcurran algunos años, de treinta a cuarenta por término medio, entre la llegada de la comunidad al lugar seleccionado para la instalación y el inicio de los trabajos de construcción definitiva de las dependencias —que se iniciaban normalmente por la iglesia—⁹. Esta demora resulta extraña en una abadía femenina, ya que, de acuerdo con un criterio relativamente habitual en la Orden, el templo y las restantes estancias nece-

sarias para el desarrollo de la vida comunitaria debían estar totalmente terminadas o, como mínimo, suficientemente avanzadas antes de que se produjera la aceptación de su integración plena en el Instituto. Esto explica que las obras destinadas a monjas respondan o se superen, con mucha frecuencia, a fórmulas y principios estructurales y decorativos típicos de la arquitectura del país en que se asientan. Así es extraño encontrar las características singulares que correspondían a las fundaciones de la Orden en esa época¹⁰.

Este principio se observó en Las Huelgas, a juzgar por lo que revela el primer testimonio documental en que se menciona a la abadía¹¹ y también por lo que se constata al examinar el bloque de dependencias que hoy componen el recinto monástico con sus rasgos construc-



Exterior de la cabecera de la iglesia.

tivos y ornamentales¹². Este hecho, unido a las concesiones *ad opus* que encontramos en instrumentos de Alfonso VIII o de su tiempo¹³, justifica plenamente que el mismo Rey y su esposa Leonor se consideraran repetidamente como constructores del cenobio¹⁴. En la adjudicación coinciden rigurosamente escritores, en mayor o menor grado coetáneos de la empresa¹⁵, y los inmediatos sucesores en el trono¹⁶.

En el reinado de los fundadores del Monasterio, sin embargo, y frente a lo que las referidas fuentes escritas parecen apoyar, y así lo han defendido algunos estudiosos¹⁷, no se levantó ni tan siquiera una parte de la iglesia que actualmente persiste¹⁸. Esta, tal como sostuvieron ya otros autores, y de modo especial Lambert¹⁹ y Torres Balbás²⁰, se inició con posterioridad al fallecimiento de los

monarcas. La convergencia de argumentos de signo tan diverso como los precedentes ultrapirenaicos —angevinos, concretamente— por el tipo de abovedamiento empleado en la parcela oriental de las capillas laterales de la cabecera²¹; las fases que conoce la evolución del dominio del Monasterio²² o los años en que se detecta en otras edificaciones la expansión de fórmulas o soluciones constructivas y decorativas empleadas en su fábrica²³, delatan que su comienzo debió de haberse producido hacia finales del primer cuarto del siglo XIII, en una fecha alrededor de 1220-1225. Más o menos al mismo tiempo que la apertura del *chantier* de la cercana y grandiosa Catedral gótica, cuya primera piedra fue colocada en 1221 ó 1222²⁴.

El momento propuesto para el arranque de las obras tiene

una extraordinaria trascendencia al acometer el análisis estilístico de la Abadía. No hay nada especialmente significativo, si prescindimos del pórtico lateral²⁵, que ofrezca aquélla, en planta, con respecto a los modelos usualmente empleados en otras construcciones de la Orden. De hecho, si se descarta el esquema poligonal adoptado para la capilla mayor —solución, por otro lado, nada extraña por la fecha ya tardía en que la obra se ejecuta—, la iglesia de Las Huelgas se supedita en lo esencial a las pautas del viejo prototipo ahora conocido como «bernardo»: planta de cruz latina muy acusada, con tres naves largas —de ocho tramos— en el brazo longitudinal; crucero saliente, aunque estrecho, y cabecera con cinco capillas, la central ya descrita y las laterales —dos por lado— rectangulares, cerradas a

oriente por un muro común plano.

En contraposición a lo que sucede con la planta, el alzado de la abacial de Las Huelgas nada tiene que ver ya con las tipologías habituales de la Orden del Cister, incorporando de forma resuelta, frente a ellas, principios, soluciones y elementos. Por ejemplo: la bóveda de crucería sexpartita que exhibe el presbiterio de la capilla mayor; la fórmula concebida para cubrir las zonas orientales de los ábsides menores; el expediente preparado (una bóveda cupuliforme octopartita, con plementos cóncavos delimitados por nervios montados sobre ménsulas) para el tramo central del crucero; la utilización de pilares octogonales, inacabados por cierto, en las naves; la superposición de dos pisos de ventanas en la capilla principal; la altura y configuración

Presbiterio de la iglesia, con el retablo mayor, barroco, del siglo XVII.



Vista de la iglesia desde el altar mayor.



de los piñones de sus tres fachadas; los finísimos capiteles de *crochets* y hojarasca, etc. Todo ello caracteriza y define, de manera inconfundible, a la por entonces pujante arquitectura gótica.

Precisamente por la adopción de esas pautas estructurales y ornamentales tan desvinculadas del pasado, el levantamiento de la iglesia de Las Huelgas marca, dentro de los límites hispánicos, un hito. Sin embargo el tono de austeridad que en ella domina responde a la perfección a lo que se espera de una creación cisterciense²⁶. Con el tiempo será la Península el punto de partida de un proceso que conducirá, final y fatalmente, a la pérdida de identidad, a la asimilación de las peculiaridades genuinamente cistercienses, por las formas típicas de la arquitectura coetánea, en particular la catedralicia, de la

cual apenas se diferenciará desde entonces²⁷. Esa «desintegración», iniciada en las regiones de origen de la Orden a finales del siglo XII, irá consolidándose poco a poco, alcanzando su definitiva concreción justamente durante los años en que se levanta la Abadía de Santa María de Las Huelgas²⁸. Constituyen un buen testimonio las iglesias de los monasterios franceses de Châalis, Longpont, Royaumont, Maubuisson, etc., algunos de ellos estrechamente vinculados, desde su arranque, a la monarquía²⁹.

Al mismo tiempo, y en consonancia con la ruptura que desde ese punto de vista señalan todas ellas en el estilo arquitectónico de la Orden del Cister, también hay que contar en la Abadía de Las Huelgas con el apoyo en su construcción de un taller laico, ajeno por completo

al organismo monástico y, por tanto, a sus normas específicas y tradiciones. El taller era de formación y procedencia ultrapirenaicas³⁰ y su actividad, capital para comprender la introducción del gótico pleno en tierras castellanas³¹, se documenta de igual forma en las Catedrales de Cuenca y Sigüenza —quizás también en la de Burgo de Osma— y en el cenobio cisterciense de Santa María de Huerta³².

La iglesia de Santa María de Las Huelgas, esencial en el panorama constructivo hispánico —por las vías que abre— como en el contexto específico del Cister —por los caminos que cierra—, es también una empresa homologable a las más vanguardistas y destacadas creaciones europeas de la Orden en su tiempo. Con muchas de ellas puede rivalizar incluso en gran-

diosidad³³. Su pertenencia a un cenobio protegido con autoridad por los monarcas y sus allegados desde el momento de su fundación, explica a la perfección las singularidades que se han pretendido resaltar³⁴.

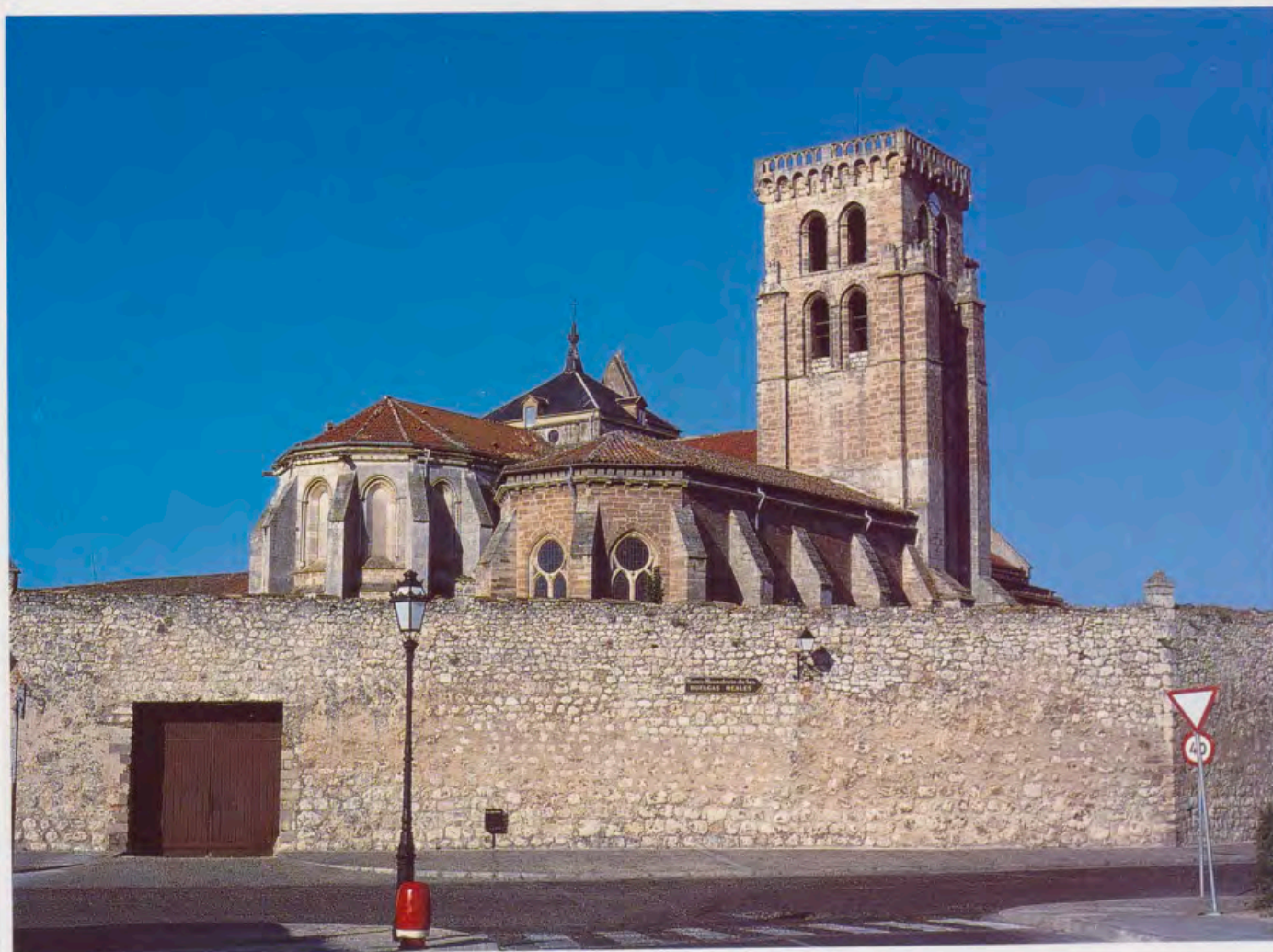
NOTAS

¹ El privilegio ha sido repetidamente publicado. Véase, últimamente, en J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, Burgos, 1985, documento n.º 11, págs. 19-23.

² Las negociaciones, ciertamente complejas, y sus consecuencias institucionales han sido analizadas y comentadas por numerosos investigadores. Hay que confrontar al respecto las referencias que proporciona A. RODRÍGUEZ LÓPEZ en su obra clásica *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey*, 2 tomos, Burgos, 1907, particularmente t. I, págs. 53-77.

³ Vid. sobre esta cuestión, en última instancia, J. DE LA C. BOUTON, director, *Les Móniales Cisterciennes. Livre premier: Histoire externe. Première partie:*

Exterior de la iglesia. En primer término, la capilla de San Juan o de los clérigos.



Jusqu'à la fin du XV^e siècle, Abbaye N. D. d'Aiguebelle, 1986, págs. 37-82.

⁴ La reciente publicación del documento de incorporación a la Orden del Cister, en 1170, del monasterio femenino de St. Thomas an der Kyll (vid. H. RISSEL, «Entdeckung einer Inkorporationsurkunde für ein frühes Frauenkloster im 12. Jahrhundert», *Cîteaux. Commentarii Cistercienses*, XXXIX (1988), págs. 43-62), no contradice el protagonismo asignado a la Abadía de Las Huelgas, toda vez que la aceptación de la integración del primero por el abad de Cîteaux y el Capítulo General no tuvo repercusión en los *Statuta*, situación que, en cambio, sí se produjo con nuestro cenobio, que será entregado definitivamente a la Orden en 1199. Vid. el privilegio, en último término, en J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, cit., documento n.º 52, págs. 92-94.

⁵ J. DE LA C. BOUTON, director, *Les Moniales Cisterciennes. Livre premier...*, cit., págs. 83-101.

⁶ Sobresalen, entre las primeras, la recuperación del primitivo cillero —estancia en la que se instaló, una vez restauradas las piezas que hoy se exponen, el nuevo Museo de Telas— y del callejón de conversas (vid. sobre estas obras Juan HERNÁNDEZ, «Restauraciones y rehabi-

litaciones más recientes. El Monasterio de Las Huelgas: modelo de sujeción a un modelo», REALES SITIOS, año XXIV, n.º 92, 2.º trimestre de 1987, págs. 29-36); y entre las segundas, junto a los números monográficos de las Revistas *Cistercium* (año XXXIX, n.º 173, julio-diciembre 1987) y REALES SITIOS (cit.), los trabajos de Concepción HERRERO CARRETERO, complementario de la citada labor de remodelación del Museo (*Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1988), S. HERRERO GONZÁLEZ, *Códices miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas*, Ed. Patrimonio Nacional, y Lunwerg Editores, Barcelona, 1988, y J. M. LIZOAIN GARRIDO y J. J. GARCÍA, *El Monasterio de Las Huelgas. Historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*, Burgos, 1988, este último posibilitado por la edición en los años inmediatamente anteriores de seis volúmenes de documentación de la Abadía [J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, cit.; IDEM, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1231-1262)*, Burgos, 1985; IDEM, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1263-1283)*, *Indices (1116-1283)*, Burgos, 1987; J. M.

LIZOAIN GARRIDO y A. CASTRO GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1284-1306)*, Burgos, 1987; A. CASTRO GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1307-1321)*, Burgos, 1987; IDEM, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1322-1328)*, *Indices (1284-1328)*, Burgos, 1987].

⁷ *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977 (1.ª ed., París, 1931), págs. 189-195.

⁸ Vid., fundamentalmente, «Las yeserías descubiertas recientemente en Las Huelgas de Burgos. Contribución al estudio de la decoración arquitectónica hispanomusulmana», *Al-Andalus*, VIII (1943), págs. 209-254, en especial págs. 237-251, y *Arquitectura gótica*, *Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid, 1952, págs. 97-103.

⁹ Vid. al respecto, de manera especial, M. AUBERT, *L'architecture cistercienne en France*, avec la collaboration de la Marquise De Maillé, 2 vols., 2.ª edic., París, 1947, fundamentalmente vol. I, págs. 72 y 95-105; H.-P. EYDOUX, «L'église abbatiale de Morimond», *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis*, XIV (1958), págs. 3-111, sobre todo pág. 99, y M. COCHERIL, *Notes sur l'architecture et le décor dans les abbayes cisterciennes du Portugal*, París, 1972, pág. 22.

¹⁰ Para todo lo concerniente a la arquitectura de las abadías de monjas cistercienses, véanse, primordialmente, los trabajos siguientes: M. AUBERT, *L'architecture cistercienne en France*, cit., vol. II, págs. 173-205; A. DIMIER, *Recueil de plans d'églises cisterciennes. Supplément*, 2 vols., Grignan-París, 1967, particularmente vol. I, págs. 19-24; IDEM, «L'architecture des églises des moniales cisterciennes. Essai de classement des différents types de plans», *Cîteaux. Commentarii Cistercienses*, XXV (1974), págs. 8-23 (hay traducción española en *Cistercium*, XXIX [1977], págs. 89-105); E. COESTER, «Die Cistercienserinnenkirchen des 12 bis 14. Jahrhunderts», en el libro colectivo *Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst*, 2.ª ed., Köln, 1977, págs. 363-428, estudio centrado, básicamente, en las iglesias alemanas; M. DESMARCHELIER, «L'architecture des églises de moniales cisterciennes, essai de classement des différents types de plans (En guise de suite)», en *Mélanges à la mémoire du Père Anselme Dimier*, tomo III, *Architecture Cistercienne*, vol. 5, Arbois, 1982, págs. 79-121, y M. FRANCEY, «Propositions pour une étude préliminaire sur l'architecture de quelques abbayes de moniales cisterciennes», en J. DE LA C. BOUTON, director, *Les Moniales Cisterciennes. Livre troisième: Histoire*

Las bóvedas de la nave central desde el coro de las religiosas.

Detalle del transepto de la iglesia.



interne. *Etudes sur la vie des moniales*, Abbaye N. D. d'Aiguebelle, 1988, págs. 17-22.

¹¹ El 15 de noviembre de 1185, mucho antes, pues, de que se produjera la dotación oficial del cenobio por parte de Alfonso VIII y su esposa (vid. nota 1), se alude, en una donación a la iglesia de Burgos efectuada por los mismos monarcas, al monasterio que estaban levantando en las afueras de aquella ciudad. Vid. el instrumento en J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, cit., documento n.º 10, págs. 17-19.

¹² Las dependencias más antiguas del recinto monumental de Las Huelgas —y en ello coinciden los más concienzudos investigadores— se sitúan en la parcela nucleada por el claustro comúnmente denominado «Las Claustillas». Se yuxtaponen en esa zona estancias tan dispares como la Capilla de la Asunción, de filiación almohade, y el citado claustro, plenamente románico. Aunque no contamos con referencias directas y seguras para datar estas obras, los paralelos y parentescos estilísticos que para ellas pueden citarse no se oponen a su inicio en la novena década del siglo XII, esto es, ca. 1185, año en que, según se refiere en la nota anterior, el Monasterio

ya se estaba edificando (la bóveda del presbiterio de la Capilla de la Asunción, por ejemplo, única estructura que aquí se considera por la relativa comodidad de su datación, ya que concretar la del claustro, con cuya fábrica se viene relacionando insistentemente la actividad de un maestro llamado Ricardo, receptor en 1203 de una donación de Alfonso VIII como recompensa por la labor llevada a cabo «in constructione burgensis monasterii nostri Sancte Marie Regalis» —vid. el privilegio, en último término, en J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, cit., documento n.º 73, págs. 122-123—, sería mucho más complejo, presenta indudables semejanzas, tal como recuerda L. TORRES BALBÁS, entre otros lugares, en *Artes Almorávide y Almohade*, Madrid, 1955, pág. 43, con una de las bóvedas del alminar de la Mezquita de la Kutubiyya, en Marrakech, empresa que, según el mismo autor, *Ibidem*, pág. 14, fue comenzada antes de 1163, dándose por concluida hacia 1196-1197). Las obras de progeie almohade, como es obvio, nada tienen que ver con el mundo cisterciense. En cuanto a las dependencias o elementos clasificables como románicos, por más que sus rasgos no contravengan las normas de la Orden, es

indudable también que en su gran mayoría no guardan mucha relación con sus particulares tradiciones estilísticas. Sea como fuere, a ninguna de ellas, anteriores sin discusión a la iglesia abacial que persiste en la actualidad, parece que puede aplicársele, vistos sus rasgos, el término provisional, carácter que sí sabemos tenían las estancias iniciales en los cenobios masculinos. Vid. texto y nota 9.

¹³ La expresión aparece ya en el documento de dotación de 1187 (vid. nota 1). Se halla también en otro privilegio real de 1192 (vid. J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Santa María de Las Huelgas (1116-1230)*, cit., documento n.º 33, págs. 60-63) y en varias donaciones privadas efectuadas al Monasterio de tiempos del mismo Alfonso VIII (vid., como muestra, *Ibidem*, documentos n.º 85, págs. 140-141; 86, págs. 141-142; 87, págs. 142-143; 89, págs. 145-146; 91, págs. 148-149, etc., todos ellos fechados en 1207). No puede olvidarse, sin embargo, que el término «opus» tiene un significado múltiple en época medieval y que su empleo, por ello, no siempre comporta necesariamente la realización de obras de construcción. Vid. a este respecto, sobre todo, R. BRANNER, «Fabrica, Opus and the Dating of Medieval Monuments», *Gesta*, XV (1976), págs. 27-30.

¹⁴ Vid., simplemente como nuestra, lo que dicen en 1199 en el documento de entrega del Monasterio a la Orden del Cister en la persona de Dom Guido, abad de Cîteaux (vid. nota 4). No está de más recordar —aunque no parezca ser éste el caso, dado lo indicado precedentemente en el texto y en las notas— que, con mucha frecuencia, en esta época —siglos XII-XIII— y en los ambientes monásticos, el término *construere* debe ser interpretado como sinónimo de *fundare*.

¹⁵ Véanse, por ejemplo, los casos de Lucas de Tuy o de Jiménez de Rada. Para los textos en que ambos se refieren a la cuestión que nos ocupa —el primero la menciona en su *Chronicon Mundi*, el segundo en su *De rebus Hispaniae*—, hay que remitirse a A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos...*, cit., t. I, págs. XI, 34 y 37.

¹⁶ Fernando III, por ejemplo, alude a ello en una donación del 21 de diciembre de 1219 (vid. J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, cit., documento n.º 147, págs. 226-228). Alfonso X, por su parte, lo menciona, entre otros lugares, en la Cantiga 221.

¹⁷ Vid., entre otras, las opiniones de V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la Ar-*

Nave central, ocupada por el coro de las religiosas, vista desde el coro de las legas.



Nave lateral del Evangelio o de Santa Catalina.



arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, 2 vols., Madrid, 1908-1909, en particular vol. II, págs. 429 y 432; M. COCHERIL, «Note sur la date de fondation de Las Huelgas de Burgos», *Citeaux. Commentarii Cistercienses*, XII (1961), págs. 330-332, en especial pág. 331; P. NAVASCUÉS PALACIO, *Monasterios de España*, Madrid, 1985, pág. 69; C. J. ARA GIL, *Monasterios Cistercienses*, Cuadernos Vallisoletanos, n.º 18, Valladolid, 1986, pág. 27, etc.

¹⁸ Quiere esto decir que tuvo que contar, necesaria y obligatoriamente, con una antecesora. Concebida sin duda como algo provisional, debió estar instalada, visto lo comentado sobre todo en la nota 12, en las inmediaciones de «Las Claus-trillas». Así lo creyó también, entre otros, E. LAMBERT, *El arte gótico en España...*, cit., pág. 190.

¹⁹ *El arte gótico en España...*, cit., pág. 195.

²⁰ *Arquitectura gótica*, cit., págs. 98-101, donde concreta definitivamente la fecha de inicio de las obras, ya que anteriormente, en «Las yeserías descubiertas recientemente en Las Huelgas...», cit., págs. 248-249, estimaba, sin excesiva seguridad, ciertamente, que podía haber tenido lugar antes de 1214.

²¹ Las dos edificaciones del Oeste de Francia que trae a colación E. LAMBERT,

El arte gótico en España..., cit., pág. 190, por su «parecido evidente» con las capillas extremas de la cabecera de Las Huelgas, la sacristía de Sainte-Radegonde de Poitiers y el templo de Saint-Jean de Saumur, entre otras podrían aportarse al respecto, son fechadas por A. MUSSAT, *Le style gothique de l'Ouest de la France (XII-XIII s.)*, París, 1963, la primera, pág. 266, ca. 1210-1220, la segunda, págs. 337-338, ca. 1220-1225, cronología que él no ofrece, pero que parece verosímil dada la proximidad que para esa empresa señala con la cabecera de Saint-Serge d'Angers, edificio que fecha, pág. 231, ca. 1215-1225, y que también presenta inequívocos puntos de contacto con la construcción burgalesa que se está analizando.

²² Aunque el patrimonio del cenobio fue cuantioso desde su arranque, merced básicamente a la generosa protección que le brindaron los reyes fundadores, es importante reseñar que la fecha que más abajo se propone para el comienzo de la iglesia coincide rigurosamente con el momento en que, según J. M. LIZOAIN GARRIDO y J. J. GARCÍA, *El Monasterio de Las Huelgas. Historia de un señorío...*, cit., pág. 140, se produce la fase de «expansión y fuerte crecimiento» del dominio del Monasterio.

²³ Aludió ya L. TORRES BALBÁS (vid.,

por ejemplo, *Arquitectura gótica*, cit., pág. 98) a la significación que para concretar la cronología de la Abadía de Las Huelgas tenía la constatación de su impacto en la Capilla Mayor de la iglesia del Monasterio de Palazuelos (Valladolid), cuyo altar fue consagrado en 1226, o en la cabecera del templo de Matallana (Valladolid), iniciado en 1228. Más trascendentes aún para tal fijación, se revelan las conclusiones que pueden extraerse del estudio del Hospital del Rey, institución que, como es bien sabido, no puede analizarse al margen del cenobio femenino. La culminación de la organización interna del centro asistencial, resultado evidente de su definitiva consolidación, y el comienzo de la fase expansiva de su economía se produjeron, según indica L. MARTÍNEZ GARCÍA, *El Hospital del Rey de Burgos. Un señorío medieval en la expansión y en la crisis*, Burgos, 1986, págs. 58-73 y 135-153, a principios de la tercera década del siglo XIII. Estas circunstancias permiten pensar en ese horizonte también como el adecuado para la partida de las obras definitivas del Hospital, lo que indirectamente viene a ratificar la datación que en el texto se defiende para el arranque de la abacial, no en vano el examen detenido de los restos góticos que hoy persisten del complejo hospitalario —o

los que se conocen por distintas fuentes— son obra indudable del mismo equipo que levanta la fábrica monástica. La identidad de artífices y cronología, dada la dependencia explícita del Hospital del Monasterio desde 1212 (vid., por ejemplo, *Ibidem*, págs. 58, 79, etc.), parece una consecuencia lógica. Las semejanzas entre algunos elementos góticos del Hospital del Rey y del Monasterio de Las Huelgas, sin atribuirles a la actividad de un mismo grupo de maestros, fueron también comentadas por L. TORRES BALBÁS. Vid., por ejemplo, «El Hospital del Rey, en Burgos», *Al-Andalus*, IX (1944), págs. 190-198.

²⁴ La última es la fecha que proporciona L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, cit., pág. 70. Por su parte, E. LAMBERT, *El arte gótico en España...*, cit., pág. 212, duda, ante la disparidad de las fuentes que utiliza, entre 1221 ó 1222. Para la conclusión definitiva de las obras del templo de Las Huelgas suele utilizarse como «terminus ante quem», a mi modo de ver muy oportunamente, la mención de unas importantes ceremonias que en él tuvieron lugar en 1279: La consagración, por el Obispo de Albarracín, D. Miguel Sánchez, de varios altares y la bendición, también por el mismo prelado, de diversas sepulturas de monarcas (entre ellas la del fundador del Monas-

Vista general de la cabecera de la iglesia.



terio) y miembros de la familia real. Vid. el documento en que se refieren los acontecimientos, en última instancia, en J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1263-1283)*, cit., documento n.º 596, págs. 112-113.

²⁵ Su finalidad no ha sido explicada hasta ahora de manera convincente. Su adopción ha sido interpretada en alguna ocasión (Vid., por ejemplo, E. LAMBERT, *El arte gótico en España...*, cit., pág. 192) como el resultado de una supeditación a una fórmula de honda raigambre en la arquitectura castellana.

²⁶ No puede silenciarse, sin embargo, la presencia de pequeñas figuras esculpidas en las bóvedas de las capillas laterales, o el empleo de cabezas humanas como ménsulas, tanto en la cúpula que cubre el tramo central del crucero como en los primeros tramos de la nave meridional. La inclusión de tales elementos, y en lugares tan visibles del templo, difícilmente se habría producido en una construcción cisterciense a principios de la segunda mitad del siglo XII.

²⁷ Sobre la evolución de la arquitectura de la Orden vid., en última instancia, J. C. VALLE PÉREZ, «Les fondements de l'architecture de l'Ordre de Cîteaux», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), págs. 311-331.

²⁸ *Ibidem*, págs. 319-321. Un examen riguroso y atento de las construcciones emprendidas por la Orden del Cister, en las primeras décadas del siglo XIII en la Île-de-France y regiones adyacentes, re-

vela, sin embargo, tal como ha demostrado cumplidamente C. A. BRUZELIUS, que no se limitaron a copiar sin más los modelos que les ofrecían las grandes Catedrales contemporáneas, sino que introdujeron en esos prototipos «foráneos» diversas variantes tendentes a su simplificación, a una mejor adecuación de esos esquemas a contextos monásticos. Vid. «Cistercian High Gothic: The Abbey Church of Longpont and the Architecture of the Cistercians in the Early Thirteenth Century», *Analecta Cisterciensia*, XXXV (1979), págs. 3-204.

²⁹ Así sucede en Maubuisson y Royaumont —el nombre no puede ser más explícito—, el primero fundado por Blanca de Castilla, el segundo por su hijo, San Luis. Vid. al respecto, en último término, A. DIMIER, *Saint-Louis et Cîteaux*, París, 1954, págs. 53-81 y 90-98.

³⁰ E. LAMBERT, *El arte gótico en España...*, cit., pág. 190, incide, tras considerar a las fórmulas aquitanas evidentes en la cabecera como «una especie de supervivencia», en el carácter franco-borgoñón del equipo. Por su parte, L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, cit., pág. 103, valora también, junto al impacto angevino, la presencia de otras influencias «más difusas y menos directas del gótico borgoñón y del norte de Francia», concluyendo que «lo probable es que todas ellas llegasen a Burgos ya mezcladas, desde monumentos de la Turena, del Berry o de la Borgoña». Para ambos autores se impone, pues, como indiscutible la unidad de la iglesia, criterio que

se comparte dada la identidad de capiteles, perfiles de nervios y molduras, etc., que en ella se aprecian. Difícilmente, por ello, se puede aceptar la existencia de dos campañas constructivas perfectamente delimitadas, opción defendida en su momento, entre otros, por A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *El Real Monasterio de Las Huelgas...*, cit., vol. II, págs. 248-249, y V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, cit., vol. II, pág. 432.

³¹ E. LAMBERT, *El arte gótico en España...*, cit., págs. 248-274; L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, cit., págs. 77-79 y 108-120.

³² E. LAMBERT, *El arte gótico en España...*, cit., págs. 153-195 y 249-256; L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, cit., págs. 50-59, 77-79 y 97-104; J. M.ª MARTÍNEZ FRÍAS, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Universidad de Salamanca-Diputación Provincial de Soria, 1980, págs. 56-61, 75-88 y 123-125, etc. Aunque la cronología relativa de los cuatro monumentos citados no está todavía suficientemente bien perfilada, los datos documentales de que se dispone, unidos a lo que sus fábricas revelan, permiten pensar, para la actividad del equipo que se comenta, en una secuencia en la que la prioridad correspondería a los templos catedralicios, con el de Cuenca en primer lugar. La cuestión, no obstante, habrá de ser ultimada con la precisión que su trascendencia reclama.

³³ Para valorar en su justa medida la

envergadura del conjunto monumental de Las Huelgas, es necesario comparar sus dimensiones con las que ofrecen normalmente los templos femeninos de la Orden, los cuales, la mayor parte de las veces, están dotados de una sola nave de no excesivo porte. Vid. como muestra, a este respecto, las plantas que recoge M. AUBERT, *L'architecture cistercienne en France*, cit., vol. II, págs. 173-190; A. DIMIER, «L'architecture des églises des moniales cisterciennes...», cit.; M. DESMARCHÉLIER, «L'architecture des églises de moniales cisterciennes, essai de classement des différents types de plans (En guise de suite)», cit., y M. FRANCEY, «Propositions pour une étude préliminaire sur l'architecture de quelques abbayes de moniales cisterciennes», cit.

³⁴ El interés de los reyes por el Monasterio de Las Huelgas explica, como ya se ha visto, las cuantiosas donaciones que le asignan y el afán por promocionarlo dentro de la Orden. De él nace también el deseo de convertirlo en Panteón Real, decisión tomada por los fundadores al entregar la Abadía, en 1199, a la Orden del Cister (vid. nota 4). Tampoco debe extrañar, por ello, que el cenobio acabe convirtiéndose en escenario de los actos sociales más sobresalientes de la familia real: coronaciones (la de Enrique I), ceremonias de entrega de las armas de caballero (la de Fernando III, por ejemplo), etc., todas ellas absolutamente ajenas a los ideales específicos del Instituto cuyos usos y costumbres allí se observaban.

Recorrer las naves de la iglesia, mirar las claves de las bóvedas, detenerse ante retablos, asomarse a la quietud de los claustros, sosegarse en celdas, pasillos, refectorios y demás dependencias de la vida monástica, es certificar que Nuestra Señora es una cálida presencia que perfuma todo el vivir monástico con el estímulo de su vida y de su in-

tercesión, a través de esculturas y pinturas de muy diversa época y también de muy diversa calidad. La iconografía mariana es abundantísima y muy variada¹.

A explicar esta circunstancia devota y consecuentemente artística, que se destaca en el Monasterio burgalés y que se podría ampliar a otros muchos centros monásticos, viene la presencia de San Bernardo, bajo

cuya reforma monacal se acogieron el año 1199 las monjas burgalesas, habiendo sido fundado el Monasterio en 1179 por Alfonso VIII y su esposa doña Leonor y confirmando este hecho el Papa Clemente III el 2 de febrero de 1187.

San Bernardo fue un paladín de la devoción mariana. La divisa de su vida: «No se aparte María de tus labios, no se aparte de tu corazón, y para

conseguir los sufragios de su valimiento no te desvíes del ejemplo de su virtud»², se trajo para sus monjes en un continuo y feliz clamor de piedad mariana, que bautizó todos los monasterios, también el de Las Huelgas, con el nombre de Santa María, que llenó el día de plegarias moduladas en el más puro gregoriano, el año en fiestas que rizaban el rizo de la presencia de María y los mo-



*Sepulchro de doña Berenguela
«La Coronación de Nuestra Señora».*

ICONOGRAFIA DE MARIA REINA EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS

Por Miguel Angel GONZALEZ GARCIA

nasterios de imágenes para certificar y recordar, plásticamente, que Nuestra Señora formaba y forma parte inseparable de la vida cisterciense.

En Las Huelgas, 150 imágenes o escenas en las que Nuestra Señora es protagonista principal o destacada, perviven hoy como expresión elocuente de la espiritualidad mariana de sus moradoras. Fueron muchas más, siniestros y pillajes hicieron desaparecer a algunas, como la que fue titular del Monasterio «Santa María la Real de Las Huelgas», que estaba chapada en plata o fundida en ese metal, como la Virgen de la Majestad de Astorga o de la Vega de Salamanca, y que sin duda la codicia de la soldadesca durante la francesada hizo desaparecer. De entre ellas, de-

jando ciclos sin duda iconográficamente interesantes, advocaciones concretas y obras significativas por diversos conceptos, vamos a detener nuestro estudio en aquellas imágenes que dicen de la Realeza de María. En un Monasterio, panteón de Reyes y casa sobre la que los monarcas españoles ejercen su benéfico patronato, destaca con sencillez el amoroso imperio de María, visualizado en algunas imágenes, relieves o pinturas.

María, reina

Algunas breves consideraciones sobre la realeza de María ayudarán a entender mejor el mensaje y la intención que encierran las imágenes que serán

objeto de particular consideración.

Las coronas que cubren las cabezas de la Madre y del Niño, hacen referencia directa a la realeza. Coronas que en algunos casos son postizas, de materiales nobles, sustituyendo a las directamente labradas sobre el velo de María y la cabeza descubierta del Niño.

La corona parece ser que empezó a usarse en el siglo V, en Bizancio, en tiempos de Justiniano, de allí pasó a Occidente, convirtiéndose con el surgir de las monarquías nacionales en símbolo inequívoco de la realeza; sin embargo, el titular a María como Reina es anterior a Justiniano. «Madre del Rey de todo el universo y Madre Virgen que dio a luz al Rey de todo el Mundo»³, dirá de ella

San Gregorio Nacianceno y San Ildefonso en la España visigótica la alabará diciéndole expresamente «reina».

Se podrían alargar los testimonios de la patrística que apoyan la realeza de María, título que cala en la devoción del pueblo y que se traduce en imágenes y en plegarias como la «Salve Regina» que ya, en 1135, Pedro el Venerable manda rezar a los monjes de Cluny cuando procesionalmente sacaran por los claustros la imagen de la Señora.

Hay que recordar en este caso que también San Bernardo abunda en textos en los que llama Soberana y Señora a María y los nuevos himnos que se expanden con éxito en la devoción y en la liturgia invitan a la plástica a la representación

«La Coronación de María».
Oleo del siglo XVIII.



de la Madre de Dios con formas externas de realeza, entre ellos hay que citar el «Ave Regina Coelorum» y el «Regina Coeli Laetare».

Además de la corona, el trono subraya la realeza de María, no se ha de olvidar que la entronización de un monarca era una ceremonia importante, unida a la de la propia coronación. Ya los Padres afirmaban que toma asiento en un trono, a la derecha de su Hijo, aspecto que confirmaba la liturgia al aplicar a la Virgen las palabras del salmo XLIV: «La reina está sentada a tu derecha, adornada con oro de Ofir».

La postura sedente de María en su trono es postura de majestad, de señorío; sólo los reyes o los miembros de la familia real tenían asiento en las cere-

monias cortesanas. El trono se interpretará de muy diversas formas de acuerdo con la época y es también necesario indicar que aunque las Vírgenes entronizadas son especialmente gratas al Románico, perviven en el Gótico y se prolongan, aunque en menor número, en las etapas del Renacimiento, Manierismo y Barroco.

El cetro, aunque no de un modo generalizado, también lo presentan algunas imágenes de Nuestra Señora para indicar la realeza. Otro detalle que conviene destacar, en relación con la iconografía, es que la Virgen lleva a menudo en la mano una pequeña esfera, que luego se interpretará de muy diversas formas. Como oportunamente precisa Trens⁴, es la misma bola que lleva el Cristo en Majestad

como símbolo del mundo, la tierra de la cual es amo y Señor. Cuando la Virgen es representada en Majestad y el Niño ocupa con un libro y en actitud de bendecir ambas manos, la esfera pasa a poder de la Madre. El reducido tamaño de esta esfera ha dado ocasión a ser interpretada como una manzana, una pera, una granada u otro fruto. Pero en realidad se trataba de indicar que, precisamente por ser Madre del Rey, Ella también ejercía una Real Soberanía sobre el mundo.

Finalmente, pues el objeto de estas páginas es más concreto que teorizar sobre la Realeza de María y sus símbolos, parece necesario indicar la relación directa que existe entre la Realeza de María y el misterio de su Asunción a los Cielos. La Rea-

leza no recibe su plena confirmación y manifestación hasta la Asunción. Antes era ya Reina, pero su realeza estaba escondida; con la glorificación celestial pasa a ser manifiestamente Reina y Señora de todo lo creado, y este comienzo se expresa en la Coronación de la Virgen María, expresándose este hecho plásticamente como un complemento de la representación de la Asunción. Ambos temas ocupan secuencias inmediatas en retablos o ciclos, incluso no es infrecuente que Asunción y Coronación se representen en una misma escena. La Coronación se representa generalmente siendo Jesucristo quien corone a su Madre. No es raro que intervenga también en este acto el Padre, mientras el Espíritu Santo se hace pre-

«La Asunción de María». Pórtico de entrada a la clausura.



sente bajo la forma de una paloma. Otras veces, especialmente en el arte medieval, son ángeles quienes depositan la corona sobre la cabeza de Nuestra Señora en presencia de Cristo de la Trinidad, como acaece, por poner algún ejemplo de tierras burgalesas, en una portada de la Catedral o en un precioso relieve con la Anunciación en el claustro de Silos.

La coronación de Nuestra Señora

Dos representaciones, de interés ambas, figuran en el rico conjunto de iconografía mariana de Las Huelgas, con el tema de la coronación de María.

El primero, cronológicamente hablando, es el relieve pétreo

de una de las caras extremas del sarcófago de doña Berenguela, hija de San Fernando. Cristo y María, ambos sentados, se disponen casi simétricamente, inclinando la Madre un poco la cabeza y con las manos juntas en actitud recogida. Cristo coloca con la mano diestra la corona sobre la cabeza de María, sosteniendo con la izquierda, sobre las rodillas, un libro. Dos ángeles con candelabros, dispuestos de forma paralela, cierran la equilibrada composición. Es obra del siglo XIII en sus décadas finales, pues la infanta murió en 1279. El profesor Yarza⁵ juzga esta obra como delicada, dentro de ese estilo amable, de figuras sonrientes, que van de acuerdo con la jovialidad cortesana de fines de siglo, aunque sin poder es-

tablecer un vínculo estilístico con la estatuaria de la Catedral.

Iconográficamente es muy abundante esta escena en la estatuaria del siglo XIII de tímpanos y gabletes. Es más frecuente que sean ángeles los que realicen directamente la acción de colocar la corona sobre las sienes de María; sin embargo en el gablete de la Portada Central de Occidente de la Catedral de Reims, Cristo aparece en una actitud similar a la de Las Huelgas y corona a Nuestra Señora.

La segunda representación de la Coronación está muy distante cronológicamente de la anterior. Se trata de un óleo sobre lienzo, fechable en el siglo XVIII, de 1,20 metros de altura y que está hoy colocado en el recibidor alto del Monasterio.

Es una obra de calidad, compositivamente recargada, pero equilibrada. Denota un autor con indudable dominio del arte. Sobre nubes y ángeles la Virgen está arrodillada y en actitud reverente ante la Santísima Trinidad. El Padre y el Hijo se disponen a colocar la corona real. El Espíritu Santo se representa bajo la tradicional forma de paloma. La delicadeza y el colorido hacen pensar como autor de este lienzo a algún maestro cercano a la Corte.

La Asunción-Coronación

Aunque cronológicamente se habría de tratar este apartado en primer lugar, no se hace porque las dos representaciones de

«Nuestra Señora sedente»
llamada de La Alegría o de Las Huelgas.



«Santa María la Mayor».
Retablo del Coro de la Iglesia.



Las Huelgas no son declaradamente expresivas de la Coronación. Pero ya se ha indicado que Asunción y Coronación están muy unidas e incluso ambas escenas, plásticamente, se complementan en muchas ocasiones. La Asunción es la advocación o misterio que, quizá desde el siglo XVI, como sucedió en otros muchos casos de titularidad mariana, representó a «Santa María» patrona del Monasterio, Santa María que triunfa, que merece el premio, que culmina felizmente una vida de aceptación incondicional de la voluntad de Dios y que por razones de su maternidad divina es coronada como Reina y Señora de Cielos y Tierra.

Al menos dos representaciones de la Asunción en Las Huelgas pueden servir para ejempli-

ficar estos contenidos. Se trata de dos relieves pétreos del siglo XVI. Uno de ellos figura en el frente de la «loggia» de la portería monástica. Realizado en piedra, es obra de alta calidad artística. La Virgen, rodeada de ángeles, es coronada por otros dos y tiene a sus pies un querubín. De iguales características, aunque un poco inferior en calidad, es el relieve de la capilla de San Antón del Claustro, en lo que probablemente fue lucillo de un enterramiento.

El esquema iconográfico de estas dos representaciones parte de un concepto estético marcado por la simetría y la delicadeza, con influencias del arte norteño que llega por el Camino de Santiago, difundándose ampliamente por tierras castellanas.

La Asunción, como imagen ya titular del Monasterio, preside el retablo mayor barroco que realiza en 1665 Juan de Pobes y dora Pedro Guillén⁶; rodeada de ángeles, figura ya con corona de plata postiza, apartándose por ello de la temática estricta y tratada en estas páginas, aunque reflejando la certeza de una realeza, plena tras su asunción.

Las Vírgenes entronizadas

Trabajadas por maestros de refinado estilo, expresado en la delicadeza de las posturas y ademanes, u obras más rudas, salidas de maestros populares, son abundantísimas las tallas, especialmente de los siglos XII-XIV, que representan a Nuestra Señora sentada en un trono,

casi siempre coronada y nunca sin el Niño en sus brazos: la Realeza y la Maternidad unidas. En Las Huelgas este tipo de imágenes son obras destacadas artística y devocionalmente; vírgenes entronizadas con una amplia cronología que va desde el siglo XIII al XVIII.

En una hornacina del retablo de la Capilla de Doña Ana de Austria se venera una imagen de María sedente con el Niño en la rodilla izquierda, manteniendo cierta frontalidad. Puede fecharse en las primeras décadas del siglo XIII. En la Capilla de la Asunción es deliciosa la imagen de María sentada y coronada con el Niño de pie sobre su rodilla izquierda. Las expresiones se han dulcificado, el gótico ha ganado la batalla y todo es suavidad.

«Nuestra Señora sedente».
Capilla de la Asunción.



«La Virgen del Buen Suceso».
Capilla de la Nave de Santa Catalina.



La figura de María es ciertamente señorial, pero llena de una gran ternura. Habría que investigar la posible influencia de estas obras en el cambio de «imagen» de la realeza en general, en la mentalidad de la época o a la inversa.

Ya se ha visto que la imagen fundacional «Nuestra Señora de Las Huelgas» era una obra argentea que respondía a esta tipología. Su pérdida, durante la Guerra de la Independencia, haría que este título se trasladara a una gran y hermosa talla del siglo XIV, conocida también como Nuestra Señora de la Alegría, que se venera en el retablo del Coro. El Niño Jesús se sienta sobre la rodilla izquierda, en su mano izquierda lleva la bola del mundo y bendice con la derecha. La Virgen, en este caso, porta un cetro y lleva una

corona de plata postiza y posterior que sustituye a la que tuvo tallada. En el mismo altar, sobre la puerta que comunica con el crucero de la iglesia, otra delicada talla de madera policromada tiene similar disposición. Le dan el título de Santa María la Mayor y, aunque puede ser del siglo XIV, se evidencian retoques de siglos posteriores. Del mismo siglo, en este caso en piedra sin policromar, se conserva otra talla de Nuestra Señora entronizada, sin advocación concreta, que preside la Capilla de San Juan.

Dentro de otro esquema iconográfico pero traduciendo la soberanía de Nuestra Señora, existe un elegante grupo que ha perdido la policromía y sufre algunas mutilaciones. La Virgen con el Niño ocupa un solemne trono y está acompañada

de ángeles músicos que la festejan. Lo cortesano del acompañamiento es evidente. La talla es muy fina y tendrá como autor a algún buen maestro del siglo XVI, tan abundantes en Burgos en aquellas décadas. Hoy se encuentra colocada en la Capilla de Santiago.

Dejando sin mencionar otras tallas, y no incluyendo la bellísima imagen sedente de Juan de Anchieta, que no posee las características que se ven en las demás evocando la Realeza de María, culmina la relación con una imagen moderna que preside el Refectorio Comunitario. Es obra de los talleres Granda de Madrid, realizada en la década de los años 50, de este siglo, pero imitando obras góticas del siglo XIV. Es de madera en su color.

Las Vírgenes coronadas

Realeza y corona, ya se ha dicho, están directamente relacionadas y por ello otras muchas representaciones de la Santísima Virgen del Monasterio de Las Huelgas están dentro de esta temática por ostentar coronas, postizas la mayoría. Otras representan concretas advocaciones, como la Virgen del Pilar, la de Valvanera o la del Pópulo, y por tanto se representan con las coronas correspondientes.

Podría destacarse, por la devoción singular que se le ha profesado y profesado en el Monasterio y en Burgos, la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, con capilla propia a los pies de la nave de Santa Catalina. Artísticamente es poco valiosa por tratarse de una imagen

Imagen sedente de la Virgen y el Niño con dos ángeles músicos.



de bastidor, con rostrillo, corona de plata y un cetro en la mano derecha. Sobre esta advocación, claramente de una Reina, consta lo siguiente en un libro del Archivo escrito en 1889⁷: «Está colocada en esta capilla Nuestra Señora del Buen Suceso y la trajo desde Orán Don Gaspar de Ocio, caballero del hábito de Santiago y Teniente General de los ejércitos, hermano de la Señora Doña Inés de Ocio y Mendoza. Tuvo este caballero a esta Santa Imagen en su poder desde que la trajo cuando perdimos a Orán hasta el año de 1710 que pasando por aquí con la reina Saboyana a Vitoria la trajo y la dió a su hermana Doña Inés de Ocio como en prendas. Repitió pasar por Burgos y volvió a llevársela a Madrid, dióle en el año de 15 una terrible enfer-

medad y prometió traerla aquí y al punto le dejó la dolencia. Entibióse en el propósito y pagó con la recaída mandando en su testamento la trajesen a colocar aquí, donde en cuanto la suplican apenas niega petición. Colocose en el año de 1715 y ha hecho Dios por esta imagen muchos y muy grandes Milagros y en el año 32 que volvimos a ganar Orán llevando en súplica de esto a esta gran reina en procesión sucedió trillar un coche en la plaza del Compás a un infante sin hacerle daño alguno con admiración de mucha gente».

Nótese en el relato la terminología utilizada, llamando a Nuestra Señora «gran reina».

Protectora de Reyes

Un último y breve apartado

a considerar es la representación de María como protectora de personas regias. Se encuadraría esta tipología dentro del grupo que Trens denomina «Virgen de la Misericordia»⁸ y que abundó en el arte de los siglos XV-XVII protegiendo bajo su Manto la Santísima Virgen a grupos de personas, cofradías o familias religiosas.

En Las Huelgas, un óleo magnífico, obra de escuela castellana del siglo XVI y conocido como Nuestra Señora del Buen Amparo, representa a María con el Niño cobijando bajo su manto a los Reyes Católicos, sus hijos, y al Cardenal Mendoza. Reina de Reyes, protectora de monarcas, María obtiene en esta iconografía una razón más ante los ojos del pueblo para ser considerada como soberana.

NOTAS

¹ Miguel Angel GONZÁLEZ GARCÍA, «Iconografía mariana en el Monasterio de Las Huelgas de Burgos», *Revista Cistercium* (en prensa).

² Antonio BRIVA MIRABENT, «San Bernardo y la cultura teológica del siglo XII», *Cistercium*, n.º 173, julio-diciembre 1987, pág. 376.

³ *Hymni de B. María*, Edit. Lamy, pág. 624.

⁴ Manuel TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, pág. 404.

⁵ Joaquín YARZA, *Historia del Arte Hispano. II: La Edad Media*, Madrid, 1980, pág. 241.

⁶ MONTEVERDE, *Real Monasterio de Las Huelgas*, Madrid, 1961, pág. 14.

⁷ Archivo Monasterio Huelgas. V/495.

⁸ TRENS, *Op. cit.*, pág. 255.

*Nuestra Señora del Buen Amparo.
Oleo del siglo XVI.*



EL ENIGMA DE DOÑA LEONOR

Por Valentín DE LA CRUZ

Sepulcros exteriores en el claustro de entrada.

Durante el verano de 1170 las voces corrieron por los páramos y los valles de Castilla la Vieja, anunciando que llegaba la promesa del rey don Alonso, el VIII. Decían que era hija del poderoso Enrique, rey de Inglaterra, duque además de Normandía, señor de Gascuña, etc. Casi nadie acertaba con el nombre de la futura reina; nunca hubiera otra en Castilla así llamada. Los escribanos tampoco se acordaban y unos le decían Dalihonor; otros Alienord o Alianord y otros, para ahorrarse equivocaciones, escribían «Anglica» (la Inglesa).

Leonor, así la llamamos hoy, era una niña de diez años, una espiga rubia más de aquel verano castellano, e ignoraba seguramente la misión que el destino la señalaba en el marco de la historia. La escoltaba un gravísimo cortejo de obispos y de altos señores castellanos e ingleses.

La *Crónica General* dice que los encargados de acudir en busca de doña Leonor «fueron dos ricos hombres y dos obispos, hombres buenos y de gran seso y de muy gran entendimiento, bastante asaz para tal

mensajería»... Pero la documentación prueba que Alfonso VIII envió un cortejo compuesto por cinco obispos y siete nobles, a los que se unieron otros siete obispos y catorce títulos del reino inglés.

Aquella princesita valía mucho en sí; pero significaba más en el fluido tablero de la política europea del siglo XII. La *Crónica* asegura que Leonor fue elegida como esposa del rey de Castilla «porque era muy hermosa y muy apuesta de todas buenas costumbres»... Mas, había muchas razones para que el soberano de Castilla matrimoniara con princesa lejana para evitar las enojosas coincidencias de parentesco invalidador de matrimonio, y otros motivos que barajaban los canchales para buscar reina en la corte de Inglaterra, firmemente dirigida por Enrique II y prestigiada en los ambientes decisivos de la Cristiandad. La alianza con Inglaterra suponía para Castilla una seguridad y firmeza de su presencia en el arco cantábrico y pirenaico que abarcaba la mar y la tierra de Navarra, Vasconia y Aquitania.

Diez años, los que la reina tenía, no son suficientes para

definir una personalidad; pero si son capaces de encerrar aquellos gérmenes que, andando el tiempo, marcarán la vida y la obra de esta mujer. Digamos que Leonor venía a Castilla moldeada y moldeable, marcada por principios inamovibles y receptiva al mismo tiempo a crecimientos y concomitancias inesperadas de esos mismos principios.

No le resultaría difícil a la reinicita aprender el idioma castellano, con palabras, sonidos y nombres distintos al suyo. Precisamente, su hija Blanca será un día elegida reina de Francia por tener un nombre más fácil de pronunciar que el de su otra hija, Urraca. Leonor se adaptará pronto y perfectamente a las costumbres castellanas y a las de su corte, quizá más severa con los juglares y cantores que la que había dejado en Aquitania.

Pero habrá algo que la nueva reina de Castilla no abandonará jamás y que aflorará en cuantas ocasiones de su vida propicie la primavera de la ocasión: el talante y la autoridad de los Plantagenet y de los duques aquitanos. Es curioso que doña Leonor sea nieta de santo y abuela de santos. Es como un

eslabón de una cadena dorada que une a San Guillermo, padre de su madre, que muere precisamente durante su peregrinación a Compostela; ella recoge el mensaje de fe heroica y lo transmite a través de sus hijas, Berenguela y Blanca, a San Fernando de Castilla y a San Luis de Francia.

Cuando se reflexiona documentalmente, sobre todo ante las crónicas y cartas de la época, se puede ver que los componentes fundamentales del carácter de doña Leonor son, junto a su Fe, un profundo sentido familiar aplicado a una dedicación total al esposo y a los hijos, que sobrepasa los linderos de la muerte; una exigencia de autoridad personal que reclama todos los atributos para la persona que ha de ejercerla y una tenacidad infatigable para llegar a los últimos confines. Estos elementos germinaban ya en el alma de la reina-niña que viajaba a Castilla en 1170.

Esta misión atávica, enunciada en términos generales, no puede asombrarnos demasiado en un época, la misma del (encendido) anillo que encerraba a la Fe y al *homo romanicus*. Pero lo que sí nos infunde graves y felices sospechas de determinación personal es la fidelidad con la que Leonor realiza en Castilla los pensamientos y maneras, válidos y eficaces, de la estirpe de la que procede. Parece que nuestra reina borda subida sobre un lienzo anterior a ella misma y que una mano experimentada la guía con perseverancia magistral.

Donde precisamente mejor se aprecia esta fiel labor es en el complejo y dilatado proceso que origina, alza y glorifica el Monasterio de Las Huelgas, cabe la ciudad de Burgos. Todo nos induce a pensar que la idea inicial le pertenece a ella y que Alfonso se contagió y entusiasmó enseguida. En la historia del Real Monasterio hay capítulos cuyo conocimiento no alcanzaremos nunca, y uno de ellos podría ser el alumbramiento, en la intimidad de los regios cónyuges, del proyecto monasterial.

Ciertamente, había en Castilla muchos monasterios naci-



Entrada a la Capilla de la Asunción, de planta cuadrada con bóveda sobre trompas.

Elementos característicos de la Capilla almohade de la Asunción.



dos de iniciativas reales. Incluso, Alfonso y Leonor sabían por los cronistas áulicos las fundaciones de condes García Fernández en Covarrubias y de su hijo de Sancho en Oña. Ambos habían creado sendas instituciones confiadas a sus hijas, rodeadas de comunidades dúplices y fundadas con largas generosidades materiales.

Pero Santa María de Huelgas rompía este esquema en alguna de sus líneas: con preferencia femenina, el Monasterio se comprometía a observar la Regla de San Benito, según la interpretación del Cister, una orden en expansión casi insultante, y en la que un sector mayoritario rechazaba cualquier versión femenina. Aun después de nacer Huelgas (1187), el capítulo general del Cister acordó inhibirse del cuidado monjil. Fue una decisión muy extraña el llamar a las monjas cistercienses de Tulebras (Navarra), existiendo en la Península, concretamente en Oviedo, un monasterio de monjas muy queridas por doña Leonor y por sus padres. Hubo graves problemas entre los reinos de Castilla y de León en tiempos de Alfonso VIII; pero, mayores fueron los conflictos con el Viejo Reino pirenaico, lo que produce mayor admiración en la preferencia por las monjas navarras.

En segundo lugar, se imponía el sentimiento familiar de los Borgoña-Plantagenet en una doble aplicación para el Monasterio: panteón de los reyes y de sus allegados, y escuela y retiro para las hijas de la realeza y del escalón más alto de la nobleza. En efecto, Santa María, la Real, resultó un panteón familiar para todo el círculo afectivo y estricto de Alfonso y Leonor. Bajo las mismas bóvedas yacen los esposos y la mayor parte de su larga prole; sólo faltan Blanca y Urraca, señoras de Francia y Portugal, enterradas en sus felices reinos adoptivos.

Otro elemento nuevo en la institución era la caridad practicada con largueza: junto al Monasterio, el Hospital. ¿Por qué precisamente llamado del Rey? Los primitivos condes, don García y don Sancho, en



Las Claustillas, obra románica que data de 1180-1190.

Sepulcro de doña Berenguela, hija mayor de Leonor y Alfonso VIII.



la intención de sus espléndidas donaciones a Covarrubias y a Oña, apenas habían aludido a este aspecto fundamental del evangelio. Ahora, cerca de la Real Abadía femenina se levantaba, a la vera del Camino de Santiago, el hospital mejor dotado de la Europa peregrina, servido por «freires» sujetos a la insigne abadesa.

Sobre todo este conjunto monacal, funerario, familiar y caritativo emergía, brillante y singular, la figura de doña Misol, primera de las abadesas, como una luna en creciente. Los fundadores de Huelgas pretendían representar y personalizar en ella la grandeza de sus deseos. Para ello, arrancaron con perseverante tenacidad de las autoridades competentes (pontificado y orden del Cister) poderes, totales y parciales, cuya concesión a mujeres no se había practicado anteriormente. Se llegó incluso a la falsedad e injusticia de aceptar que Santa María, la Real, de Burgos era la «casa matriz» de las abadías cistercienses de Castilla y que a ella pertenecían derechos de «maternidad», lo que era contrario a la verdad histórica, pues en Castilla había otros monasterios más antiguos que el burgalés.

La abadesa de Huelgas resultó un personaje poderoso, capaz de encararse con el mismo obispo de Burgos y de cerrar las puertas de su casa al mismísimo abad de Cister. Así nació el dicho de que «si el papa hubiera de casarse sólo hallaría mujer de rango en la abadesa de Huelgas»...

Las intencionalidades que cuajaron en estos hechos fueron más fuertes en doña Leonor que en don Alfonso. Este tenía otras urgencias más perentorias en la gobernación de su estado, en la política nacional e internacional y en los campamentos de sus mesnadas.

Los contemporáneos de la obra monacal de Huelgas atribuyen a doña Leonor la iniciativa de la fundación. El arzobispo Jiménez de Rada, amigo siempre y conmlitón de Alfonso VIII en la jornada de las Navas de Tolosa, señala expresamente que el rey «para complacer al Altísimo, a instancia

de su serenísima esposa Leonor, reina, edificó cerca de Burgos un monasterio de monjas cistercienses». Alfonso X, rey, poeta y biznieto de los fundadores, cantó en sus versos galaicos la laboriosidad de sus bisabuelos, señalando los campos de actividad de cada uno:

«E un hospital facia él; e su moller labraba o monasterio das Olgas»...

La gran pregunta es, pues, ésta: ¿De dónde soplaban este viento de iniciativas en la mente y en el corazón de doña Leonor? Era un viento del Norte, como se llama en Burgos al que viaja desde Inglaterra y desde Aquitania hacia nuestra meseta. Aunque a veces huracanado, era «un aire de familia», un aliento persistente de Enrique II y Leonor de Aquitania, los padres de nuestra reina, que, a su vez, lo habían recibido de los suyos.

La familia de nuestra Leonor es una de las más pintorescas que aparecen en su tiempo. El padre fue Enrique II de Inglaterra, el tan traído y llevado en el teatro y en el cine por su presunta concomitancia en el asesinato (1171), en la catedral, de santo Tomás Becket, arzobispo de Canterbury. Hay que imaginarse con qué discreción se hablaría de este suceso en la corte castellana cuando fue conocido en ella. La ola de admiración y donación al mártir no pudo ser detenida y, en 1179, se le dedicaba una capilla en la catedral de Toledo, la cual fue privilegiada por los reyes. A poco de fundarse Huelgas murió Enrique, 1189, y Leonor se apresuró a enviar su estipendio funerario.

De sus hermanos, sobre todo Ricardo y Juan, no es necesario hablar. Basta con recordar sus sonoros motes: «Corazón de León», del primero, y «Sin tierra», del segundo. Ante la que sí hay que detenerse es ante su madre, la brava, testaruda, inteligente y sufridora doña Leonor de Aquitania, reina primero de Francia y luego de Inglaterra por sucesivos matrimonios. Doña Leonor llena, en la segunda mitad del siglo XII, el mar que baña las costas de Francia y de Inglaterra, así

como la política europea. Su vida ha sido amplia y bellamente contada por historiadores anglofranceses y la biografía de Regine Pernoud constituye una deliciosa lectura.

Parece ser que doña Leonor (1120-1204), apodada de Aquitania, es la llave que abre el cofre de su hija homónima, esposa de Alfonso VIII y fundadora de Santa María, la Real, de Huelgas. Fue ella quien sembró en su hija los sentimientos típicos que se han mencionado y otros que no ha habido necesidad de hacerlo, como el aprecio por los juglares. La Aquitana dejó volar hacia Castilla a su paloma, cuando se halló convencida que en la pequeña reina latía una gran mujer, la misma que ella había soñado ser. La madre nunca desamparó a su



Cruz de las Navas de Tolosa, flordelisada en sus cuatro extremos, con perlas y zafiros de gran tamaño.

hija y es perfectamente legítimo suponer una comunicación constante entre ellas, por los mil caminos que siempre ha habido entre mujeres libres, poderosas y vecinas.

Incluso, en su extrema vejez, la Aquitana no vaciló en viajar a Castilla para abrazar a su amadísima hija y volver al otro lado de los Pirineos con una princesita y nieta, que había de marcar pronto los derroteros de Francia. La visitante pasó en Burgos, muy probablemente, el invierno de 1199 a 1200 y disfrutaría lo indecible al ver realizado tan exactamente el sueño que ella había convertido en semilla en el ánimo de la reina castellana. Santa María, la Real, mejoraba el proyecto que ella había dibujado. La regia hospedada estudió a sus nietas y eligió a Blanca como fundamento de su proyecto político. Blanca sería una de las mujeres más excelentes de la historia europea.

Se puede afirmar que la Aquitana sabía del Monasterio de Huelgas mucho más que la mayoría de los jefes de la Iglesia española y de los magnates castellanos. La razón es luminosa y definitiva: los Plantagenet y doña Leonor sostenían y disfrutaban en sus dominios continentales de un monasterio que es el anticipo, esquema y boceto del burgalés: el de Santa María de Fontevrault, en el mediodía occidental de Francia.

Fontevrault había sido fundado en 1099 por Roberto d'Arbrissel con entusiastas seguidoras y seguidores de su predicación, a los que propuso como norma de vida la regla de San Benito, interpretada con severidad. Dos años más tarde, el monasterio de Fontevrault reunía a trescientas monjas (vírgenes y viudas); una leprosería, atendida por otra comunidad femenina; una penitenciaría femenina y un monasterio de varones, para la asistencia de tan interesante mundo.

La originalidad de la orden de Fontevrault consistía en la preponderancia de la responsabilidad femenina. La abadesa de Fontevrault reunía en su mano todos los poderes monásticos y seculares. Ella dis-

ponía el servicio de sus monjes en pro de las monjas y sus visitantes recorrían los numerosos monasterios con instrucciones de su autoridad. La orden se extendió con rapidez y pronto contó con cien monasterios y cinco mil monjas. Como se sabe, a España también llegaron.

Fontevrault fue todavía más. Pronto mereció la simpatía familiar de los reyes británicos que lo eligieron para su definitivo retiro. La Aquitana se sentía más reina en aquel enorme monasterio, donde una mujer informaba la vida y la vigilaba, y donde otras muchas mujeres desarrollaban su feminidad con extrañeza del mundo exterior, tan desequilibrado entonces a favor de la varonía.

La altiva reina inglesa y su pequeña Leonor viajaron y se instalaron con frecuencia en Fontevrault. Allí, la batalladora mujer fue depositando los despojos de su marido Enrique y de algunos de sus hijos. Era continuar la familia, apretar su unión más allá de la vida. En 1204, manos piadosas sepultaron allí a la Aquitana. Otra vez se juntaban todos; sus huesos cansinos recuperaron la tersura afectiva con la cercanía del esposo y de los hijos, sobre todo de Ricardo, el que tenía Corazón de León, el más amado de ella. Sólo faltaban Leonor, la castellana, y Juan, cuya andadura era un enigma para la historia.

Fontevrault continuó recibiendo las delicadezas de Alfonso VIII y de su esposa, concretadas en sustanciosos donativos. Eran justos nuestros reyes. Saldaban una deuda de gratitud, pues su obra más querida, el Real Monasterio de Burgos, había tenido allí su primer esbozo. Cada vez que Leonor se acogía en Huelgas a la convivencia monjil sentía que una bandada de recuerdos, como pajarillos, piaban en su pecho y volaban al Norte: a la madre responsable y al monasterio de sus preferencias. Todo un misterio se *desvanece* cuando aproximamos las egregias figuras femeninas de este relato a las piedras de Fontevrault y de Santa María, la Real, de Burgos.

Sepulcro de Alfonso VIII, con la entrega de la bula fundacional a doña Sol, primera Abadesa.



NUEVO BMW 850i
ESTE ES UNO DE LOS MEJORES
AUTOMOVILES DEL MUNDO.



12 cilindros, seis velocidades y 300 CV. Por obra de BMW, la perfecta definición de un deportivo se convierte, al mismo tiempo, en un ejemplo de refinamiento y confort.

La pasión por el diseño que logra que la funcionalidad muestre su mejor estética.

La ingeniería fértil que eleva la construcción de motores a la categoría de arte y hace de su funcionamiento un modelo de perfección.

La minuciosidad que convierte el interior de un deportivo en un mundo de maravillosas sensaciones.

Los desvelos que fructifican en ma-

yores cotas de seguridad. De los ocupantes y del medio ambiente.

Así actúa la tecnología de vanguardia. Sin dejar espacio a la improvisación. Gracias a ello, en el interior de un BMW 850i sólo queda lugar para lo que usted busca. El auténtico placer de conducir.



**BMW SERIE 7
ESTE ES EL OTRO.**



RUIZ NICOLI EDDP

Si hay un automóvil capaz de sintetizar lo mejor que la tecnología ha dado al automovilismo actual, se encuentra en BMW. Y, dentro de BMW, en su Serie 7.

¿Cuál es su secreto? Para empezar, ofrecer tres caras del éxito: 730i, 735i y

750i, con motorizaciones de seis o doce cilindros y potencias que llegan a los 300 CV.

Y tras este dinamismo excepcional, un buen número de aciertos compartidos por todos los modelos. Su diseño, ejemplo de aerodinámica y discreta ele-

gancia. O su interior, un mundo aparte donde se ha pensado con amplitud para que el refinamiento y el confort satisfagan por igual a todos los ocupantes: Asientos y retrovisores con memoria de posición, tapicerías de cuero o piel de búfalo, interior acondicionado para su sis-

tema de sonido envolvente y regulación automática de la temperatura de forma independiente para conductor y acompañante.

En la cima de la seguridad.

ABS, ASC, control automático de la estabilidad, EDC—selector electrónico de

la suspensión: confortable o deportiva,— Servotronic—servodirección electrónica de dureza progresiva en función de la velocidad—, Airbag... son sólo algunos ejemplos de una tecnología al servicio de la seguridad. La misma tecnología que no escatima esfuerzos para proteger el me-

dio ambiente. Así pues, para quien busca lo mejor de todos los automóviles en un solo y busca también disfrutarlo a un precio lógico, BMW responde con su Serie 7. Y con el placer de conducir en su más elevada manifestación.



El Da Vinci de IWC:
Aún si su nombre no
fuera registrado, ningún
otro reloj podría llevarlo.



Pues tendría que ser un cronógrafo con calendario e indicación de las fases de la luna perpetuos hasta el año 2499.

Un cronógrafo que cronometra el tiempo con una exactitud de un octavo de segundo sin dejar de medir automáticamente los minutos y las horas. Además, tendría que saber que meses son de 28, 29, 30 ó 31 días durante los próximos 100 años. Y que, a diario, indicara las fases de la luna, sin olvidar de cambiar automáticamente – sin correcciones – la fecha, el día de la semana, el mes y el año hasta la víspera de Año Nuevo de 2199. Para hacerlo, debería poseer un mecanismo equivalente a una obra maestra mecánica, cuya precisión daría la pauta para todos los demás. Que tuviera una caja de oro de ley amarillo de 18 quilates provista de su número de fabricación individual y grabada con su propio nombre.

Si, en contra de todo lo esperado, usted encuentra un reloj con tan asombrosas propiedades, aún le faltaría una de las características más importantes:

El «Da Vinci» esta hecho por IWC.

Pues tendría que ser un cronógrafo que no fuera demasiado grande para la muñeca de una dama. Un cronógrafo, que permitiera percibir la belleza del tiempo en preciosos segundos, minutos y horas.

Un cronógrafo que, aunque no descifre el firmamento, indique con exactitud en cual fase se encuentra la luna.

Un cronógrafo que indique la fecha y que tenga su número de fábrica individual grabado en el fondo de la caja de oro macizo; en el que también se puede grabar un nombre. El único cronógrafo que merecería ser grabado con su propio nombre es el «Da Vinci» de IWC.

IWC

International Watch Co. Ltd, Schaffhausen . Switzerland
Since 1868

Si desea documentación detallada sobre el «Da Vinci» para damas y caballeros o sobre los demás relojes de IWC, solicítenos el libro: «Los Relojes de IWC». Llámenos por teléfono al o escribanos a:

Alicante: Amaya Joyeros. **Barcelona:** Aureli Bisbe Joier, Bagues Joiers, Rosa Bisbe, Tomas Joyeros, Union Suiza. **Bilbao:** Joyería Suárez. **Gijón:** Ulibarri Joyero. **Granollers:** Sorigue Joier. **Igualada:** Rosich Joier. **Lanzarote:** Jewels Tajmahal. **Las Palmas Gran Canaria:** Joyería Saphir. **Lerida:** Tous Joiers. **Madrid:** Joyería Duran, Carbal Joyeros, I.C. Joyeros, Joyería Suarez, Joyería Jesus Yanes, Vendrell Joyeros. **Manresa:** Tous Joiers. **Marbella:** Comarlux, Gomez y Molina Joyeros. **Mataro:** Sorigue Joier. **Oviedo:** Ulibarri Joyero. **Palma de Mallorca:** Relojería Alemana. **Pamplona:** Joyería Montiel. **Puerto Banus:** Comarlux. **Reus:** Pamies Joieros. **Sabadell:** Josep Cayellas Joier. **San Sebastian:** Joyería Antonella. **Santander:** Joyería Presmanes. **Salamanca:** Paulino. **Santa Cruz de Tenerife Puerto de la Cruz:** Joyería Choitram, Boutique Santo Domingo. **Valencia:** Gimenez Joyeros. **Valladolid:** Ambrosio Perez Joyeros. **Vitoria:** Joyería Jolben. **Zaragoza:** Monsant Joyeros.



Actividades culturales

IV CICLO DE «MUSICA EN PALACIO»

El Presidente del Patrimonio Nacional, don Manuel Gómez de Pablos, presentó en el Palacio Real de Madrid la programación del IV Ciclo de «Música en Palacio» que, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y patrocinado por el Banco Hipotecario, organiza el Patrimonio Nacional, y que se ha venido celebrando, como en ocasiones anteriores, en el Patio del Príncipe.

El Ciclo ha abarcado desde la música de la Banda Sinfónica de la Guardia Real hasta la interpretación de la Octava Sinfonía de Gustav Mahler —«la de los mil»—, en la que intervinieron más de quinientas voces.

Desde el día 29 de junio, y con la inauguración por parte de la Unidad de Música de la Guardia Real de este IV Ciclo, el Patio del Príncipe se convirtió en el escenario de grandes intérpretes como los Virtuosos de Londres, el Ballet del Gran Teatro de Varsovia, la Orquesta Sinfónica de Moscú, con «Capricho Español», en un canto-homenaje a la música española, y la Orquesta Municipal de Valencia, cuyo titular, Manuel Galduf, dirigió además a cinco agrupaciones corales y siete grandes solistas.

La Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Comandante Francisco Grau Vegara, actuó en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid, con un programa netamente español. En la primera parte se interpretaron obras como la fanfarria «Música en Palacio», de Peris; «Música para los Reales Fuegos de Artificio», de Haendel; «Obertura

a la española», de Grau; y un fragmento del «Concierto de Aranjuez», del Maestro Rodrigo. Después del descanso se ofrecieron obras de casticismo lírico como «La Calesera», de Alonso; «Agua, azucarillos y aguardiente», de Chueca; «El Barberillo de Lavapiés», de Barbieri; y «Estampa castiza», en una adaptación de Grau.

En el segundo de los conciertos de «Música en Palacio» actuaron el día 30 de junio los Virtuosos de Londres, presti-

gioso conjunto instrumental, dirigido por John Forster, que interpretó «Obertura de Salomón», «Música para los Reales Fuegos de Artificio» y «Música acuática», de Haendel, obras representativas de la música de Corte, como forma social de participación del pueblo inglés en las grandes conmemoraciones del Reino Unido.

El día 6 de julio el Ballet del Gran Teatro de Varsovia interpretó «Giselle», ballet romántico francés por excelencia que

se ha conservado hasta nuestros días. La obra responde a un perfecto modelo de Ballet Clásico, o, lo que es lo mismo, de un arte que no se ve influido por las modas o por las circunstancias coyunturales. En él se ilustra perfectamente la integración total del movimiento, la historia dramática y el espíritu de la época, que llevó al ballet a su apogeo durante el reinado de Luis Felipe.

El día 20 de julio actuó en el mismo escenario la Orquesta Sinfónica de Moscú, dirigida por Vladimir Ponkin, discípulo del gran Rohzdestvensky, y con Liubov Timofeeva y Vladimir Bogachiov como solistas. El programa incluía obras como «Ruslan y Liudmila», de Glinka; «Concierto n.º 1 en si bemol para piano y orquesta (Opus 23)», de Tchaikovsky; «Capricho Español», de Rimsky-Korsakov; arias de las operas «Eugenio Onegin» y de «Iolanta», de Tchaikovsky; «Rigoletto», de Verdi; y «Tosca», de Puccini; así como las danzas polovtsianas de «El Príncipe Igor», de Borodin, todos ellos máximos representantes del nacionalismo ruso, atraídos por la música española.

El IV Ciclo de «Música en Palacio» se clausuró el día 28 de julio, con la actuación de la Orquesta Municipal de Valencia, que interpretó la Sinfonía n.º 8 de Gustav Mahler, una de sus más espectaculares creaciones, dirigida por Manuel Galduf, y acompañada del Coro de Valencia y un selecto elenco de solistas, el de Radiotelevisión Española, el Orfeón Navarro Reverter, el Orfeón «Veus Juntes», los Pequeños Cantores de Valencia y la Escolanía de la Madre de Dios de los Desamparados. Entre los solistas vocales destacó la temperamental soprano dramática Sabine Hass.



*La Orquesta Sinfónica de Moscú,
con la pianista Liubov Timofeeva.*

La Orquesta Municipal de Valencia.





Actuación del Ballet del Gran Teatro de Varsovia.

III CICLO DE «MUSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS»

El Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios», celebrado bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes de España, se desarrolló en su tercera edición, con el patrocinio de Caja de Madrid y la colaboración de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, en el Patio de Cocheros del Real Monasterio de El Escorial y, por primera vez, en la Plaza de Armas del Palacio Real de Aranjuez. Este último Real Sitio recuperó así el aspecto de lugar de recreo y de marco ideal para la expresión de las Bellas Artes.

La Plaza de Armas del Palacio de Aranjuez, que adquirió durante el reinado de Carlos III su configuración actual, ha sido el escenario —al aire libre— de cuatro conciertos ofrecidos por la Unidad de Música de la Guardia Real, el

Homenaje al Maestro Rodrigo en el Palacio Real de Aranjuez.



Grupo Español de Metales, la Orquesta Sinfónica de Madrid, en homenaje al Maestro Rodrigo, y la Orquesta Sinfónica Eslovena, que tuvo una gran actuación.

El homenaje al Maestro Rodrigo, patrocinado por Caja de Madrid, tuvo una característica especial: el programa, la or-

questa y los solistas de la velada fueron elegidos por el propio Joaquín Rodrigo, que asistió al concierto acompañado por su mujer e hija. Intervinieron en la celebración la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Max Bragado-Darman, la soprano María Orán y el guitarrista Pepe Romero, que se unieron excepcionalmente para honrar al insigne compositor español.

También se conmemoró en este acto el cincuenta aniversario del estreno de la célebre obra para guitarra y orquesta «Concierto de Aranjuez». La inspiración para su creación partió del ambiente de las fiestas de la Corte de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El Maestro Rodrigo escribió su renombrado concierto en el barrio latino de París en 1939, y refleja diversas estampas típicas de los festejos populares.

nunca había escuchado orquestada su composición, y esta vez lo hizo acompañado por la familia McKay, que se trasladó expresamente desde Dallas para oír, junto al Maestro, la obra encargada por ellos.

En el Patio de Cocheros de El Escorial

El Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios» continuó en el Patio de Cocheros del Monasterio de El Escorial, donde intervinieron: la Unidad de Música de la Guardia Real, el Ballet del Gran Teatro de Varsovia, la Compañía de Teatro Clásico de Francisco Portes, la Orquesta de San Diego, la Orquesta Sinfónica y Coros de RTVE, el Joven Ballet de María de Avila y la Compañía Vocacional de Teatro Amigos del Real Coliseo.

El día 30 de junio la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Comandante Francisco Grau Vegara, interpretó una selección de música de películas famosas, en la primera parte; y en la segunda, música de zarzuela, con obras como «La Calesera», «Agua, azucarillos y aguardiente», «El Barberillo de Lavapiés» y una antología de estampas castizas madrileñas, que hicieron las delicias del público que llenaba por completo el Patio de Cocheros.

El día 7 de julio el Ballet del Gran Teatro de Varsovia presentó la obra en dos actos «Giselle». Los días 13 y 14 de julio la Compañía de Francisco Portes interpretó «El lindo don Diego», de Agustín Moreto. Por primera vez una obra de teatro se representaba en los escenarios de los Reales Sitios. La obra, pieza clave del final de nuestro Barroco, está escrita por uno de los más grandes dra-

maturgos del Siglo de Oro español.

En el mismo escenario, el día 20 de julio, la Joven Orquesta de San Diego, bajo la dirección de Louis J. Campiglia, ofreció la Obertura de «La Forza del Destino», de Giuseppe Verdi; el «Concierto en Re Mayor, para violín y orquesta», de Tchaikowsky; y la «Sinfonía n.º 5», de Beethoven.

El día 26 de julio la Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, dirigida por Árpád Joó, estrenó por primera vez en Europa el «Himno a la

Representación de «Giselle» en el Patio de Cochés de El Escorial.

La Orquesta y Coros de RTVE llenaron el aforo del Real Monasterio.



Vida», composición realizada por el filósofo Friedrich Nietzsche en 1882, con letra de Lou Andreas Salomé, mujer de origen ruso de la que Nietzsche se enamoró y que nunca le llegó a corresponder. El programa se completó con la Sinfonía n.º 9, Op. 125 (Coral) de Beethoven.

El Joven Ballet de María de Avila intervino el 28 de julio con la Suite «Cascanueces», música de P. I. Tchaikowsky, y coreografía de Lola de Avila; «Paso a dos, grand pas classique» I, con música de Auber y coreografía de V. Gsovski; y «Divertimento», el primero de los ballets producido original-

mente para la joven compañía por la maestra y coreógrafa italiana Susan Burnett, sobre distintas obras de Mozart y con tono neoclásico. Es una pieza amable, de estampa clásica, en la que se suceden las figuras coreográficas con pequeños grupos de bailarines.

En la segunda parte, el Joven Ballet de María de Avila interpretó, entre otras obras, «Si supieras», en la que, sobre las canciones orquestales de Ricardo Strauss, Claudia Faci, nieta de María de Avila, creó una sucesión de variaciones con un estilo claramente intimista y lleno de emoción. Y

«Paquita», con música de L. Minkus y R. Drigó, y coreografía de M. Petipá.

El día 30 de julio la Compañía Vocacional de Teatro «Amigos del Real Coliseo» clausuró el III Ciclo de «Música y Teatro en los Reales Sitios», con la representación de «El Escorial 2089», bajo la dirección de Juan Carlos González Gómez.

«ORGANO Y COROS» EN EL ESCORIAL

El pasado 13 de agosto se clausuró el Ciclo de Conciertos de Organo y Coros que organiza el Patrimonio Nacional en colaboración con la Comunidad de Agustinos de El Escorial y la Universidad Complutense de Madrid, Cursos de Verano, y que se ha celebrado en la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial desde el pasado 4 de julio. Los conciertos tuvieron lugar los días 5 y 8 de julio, y 13 de agosto, a cargo de Daniel Chorzempa, la Orquesta de Cámara Reina Sofía y la Coral Ars Nova, y Ramón González de Amezua.

En el primero, Daniel Chorzempa interpretó una selección de obras de J. S. Bach: «Fantasía y fuga en sol menor, BWV 542», «Preludios de Coral» y «Toccatina y fuga en re menor, BWV 565», entre otras.

La Orquesta de Cámara «Reina Sofía» y la Coral «Ars Nova», bajo la dirección de Angel Gil Ordóñez, interpretaron diversas obras del Padre Antonio Soler, como «Sonata en re menor», «Misa a 4» (In Dominica Septuagesimae); 2 motetes: «Confitebor de las Vísperas comunes enteras, a 4 para granjas, San Sebastián y otras funciones semejantes» y «Venite Comedite, motete para la comunión, a 4»; y «Salve, a 5, con violines». Actuaron como solistas la soprano Inma Egidio y el organista Miguel Angel Tallante.

El Ciclo finalizó con un concierto de Ramón González de Amezua en el que se interpretaron «Versos y versillos» y «7 versos de VII tono», de Antonio de Cabezón; «8 versillos de IV tono», anónimo del siglo XVII; «6 versos de I tono», de Fray Pedro Carrera; «6 versos sobre el pange lingua», de Felipe Gorriti; «Fantasía en do», de César Franck; y «Corales variados», de Johannes Brahms.



III CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA «MATISSE»

El pasado 25 de julio tuvo lugar en el Patio de Coches del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial el concierto de clausura del III Ciclo Internacional de Música «Matisse». En él actuó la Orquesta de Cámara del Curso en la primera parte, y Pedro León, Raimon Korupp y Julia López Jimeno, en la segunda.

En el III Curso Internacional de Música «Matisse» han participado cerca de setenta alumnos de diferentes ciudades españolas y extranjeras, a quienes se les ha ofrecido la posibilidad de perfeccionar sus estudios de música de cámara durante las vacaciones, al lado de grandes maestros del Real Conservatorio de Música de Madrid.

II VELADA DE POESÍA EN EL PALACIO REAL

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid la «II Velada Poética en la voz de sus autores», en la que intervinieron Luis García Montero, Angel Rupérez, Antonio Gamoneda, Angel González, Claudio Rodríguez y Juan Carlos Suñen, que también actuó como presentador del acto.

Con este segundo encuentro el Patrimonio Nacional ha querido continuar la iniciativa emprendida el pasado año, acogiendo a los poetas y ofreciéndoles la oportunidad de leer

Actividades culturales

ellos mismos una selección de su obra, con el fin de hacer llegar a los asistentes su mensaje lírico.

Cerca de treinta años separan a los dos grupos de poetas que participaron en la velada, diferentes en cuanto al estilo y al contenido de sus composiciones, pero unidos en la voluntad de rigor y respeto por un arte que aspira a iluminar la conciencia del hombre, enriqueciendo la capacidad expresiva de nuestra lengua.

EL «FRAY ANGELICO» EN LAS DESCALZAS REALES

Desde el 19 de junio, y fruto de la colaboración entre el Patrimonio Nacional y el Museo del Prado, el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, fundado por la Princesa Juana de Austria, hija menor de Carlos I, alberga, como lo hizo hasta la segunda mitad del siglo XIX, la tabla de «La Anunciación», obra de Fra Giovanni de Fiésolo, conocido como Fray Angélico, y que habitualmente se encuentra en una de las dependencias de la primera pinacoteca madrileña.

El Monasterio de las Descalzas Reales, galardonado en 1987 por el Consejo de Europa con el premio al mejor «Museo Europeo del Año», ha acogido entre sus muros —concretamente en la Sala Capitular—, en condiciones apropiadas de temperatura y humedad, la tabla de «La Anunciación». Esta fue muy venerada por la comunidad religiosa de franciscanas clarisas hasta el 16 de julio de 1861, fecha en la que, por expreso deseo de Francisco de

Asís, consorte de la reina Isabel II, se envió al Real Museo de Pintura, hoy Museo del Prado, siendo sustituida entonces por la obra de Luis de Madrazo, inspirada en el cuadro «La Anunciata» de la famosa iglesia del mismo nombre en Florencia.

La tabla de «La Anunciación» se compone de varias escenas: Nacimiento y Desposorios de la Virgen, Visitación, Epifanía, Purificación y Tránsito. La obra destaca por sus colores vivos y puros, la riqueza

de la ornamentación, la belleza de las figuras y la armonía entre el fondo de oro, el paisaje y el ritmo de los planos. Fue realizada entre 1435 y 1445 para Santo Domingo de Fiésolo, fundación religiosa en la que permaneció hasta 1611, año en el que fue vendida para poder reconstruir su campanario. Adquirida por el Duque de Lerma, se instaló en principio en la Iglesia de los Dominicos de Valladolid, para, años más tarde, pasar a Las Descalzas Reales.

El Patrimonio Nacional ha



La tabla de «La Anunciación» de Fray Angélico (siglo XV).

reunido también en la Sala del Candilón del Monasterio los retratos de Cosme II (Duque de Toscana) y de Cristina de Lorena (Duquesa de Florencia), ambos de Allori, así como los de Felipe III, Margarita de Austria y Carlos I, de Pantoja de la Cruz, todos ellos procedentes del Museo del Prado y que han sustituido a los cedidos por el Patrimonio a la muestra de Sánchez Coello, uno de los mejores retratistas de su época, que estuvo al servicio de la corte con Carlos I y Felipe II durante treinta años.

NUEVOS TALLERES DE RESTAURACION Y DEPOSITOS DE PINTURA Y TAPICES DEL PATRIMONIO NACIONAL

El Presidente del Patrimonio Nacional, don Manuel Gómez de Pablos, presentó a los medios de comunicación los nuevos talleres de restauración y depósitos de pintura y tapices situados en distintas dependencias del Palacio Real de Madrid. «El nuevo concepto de restauración —explicó— deriva de la creciente toma de conciencia por parte de la sociedad del valor de nuestro patrimonio cultural. La diferencia esencial entre el tradicional tratamiento de la obra de arte y la idea actual de restauración radica en que éste trasciende de su cuidado y uso cotidiano y se sitúa en el marco científico».

El Patrimonio, de acuerdo con las técnicas modernas de restauración, y consciente de la riqueza histórico-artística de las distintas colecciones que conserva, ha transformado los tradicionales talleres de restauración que existían para el mantenimiento de las obras de arte, y ha creado otros, dotados de los mejores medios en cuanto a nueva tecnología y potencial humano se refiere. Así, se ha dispuesto de un laboratorio de análisis que controla todos los procesos de restauración, a fin de que las técnicas utilizadas no perjudiquen en ningún caso las obras. Dentro de esta política, se ha restaurado recientemente la «Capilla Real», donde se encuentra un órgano



*Relojes y autómatas
son restaurados
en el Palacio Real
de Madrid.*

que acaba de ser remozado, fabricado por los Echevarría en el siglo XVIII.

Tanto en el acondicionamiento de los talleres de pintura, escultura y cantería, relojería, ebanistería, dorado y estuco, tapicería, guarnicionería, y del gabinete fotográfico, como en la nueva creación de los de porcelana, metales y armería, textiles, libros y documentos, encuadernación y laboratorio de química, el Patrimonio Nacional ha invertido aproximadamente 425 millones de pesetas.

El especial uso de los Reales Palacios y Monasterios, donde, además de poder admirar las

*Labores de restauración
en piezas
de porcelana.*



obras de arte, se celebran habitualmente actos oficiales, obliga a mantener éstos en un estado permanente de uso, aspecto que, en muchos casos, incide directamente en la decisión de acometer determinadas restauraciones.

Depósitos

Con la creación de los nuevos almacenes de pintura y tapices en el Palacio Real de Madrid, el Patrimonio Nacional ha comenzado el programa de modernización de todos los depósitos de bienes muebles históricos, con el doble propósito de asegurar su conservación y facilitar al máximo el estudio a los investigadores.

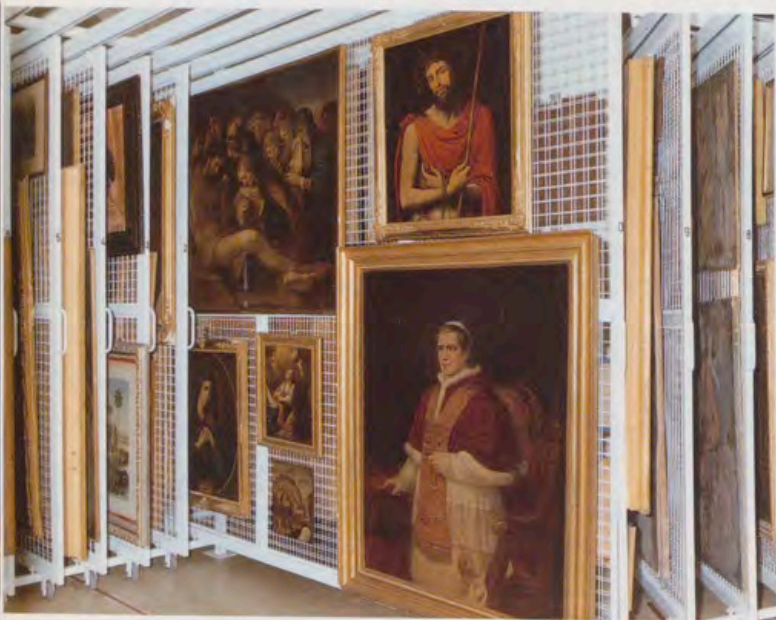
El Depósito de Pintura consta de tres salas con baterías de paneles desplazables —«peines»— y cuatro con mamparas fijas y paneles de pared. Las obras sin enmarcar y las de pequeñas dimensiones se guardan en bandejas. Un total de 571 piezas, óleos sobre lienzo o sobre tablas, dibujos y miniaturas, integran el conjunto.

El de Tapices está constituido por seis salas, en las que se guardan 1.137 tapices y 906 fragmentos. Los tapices grandes están enrollados en cilindros y enfundados. Los cilindros, que también se utilizan para su transporte, están colgados por ambos extremos en armarios desplazables sobre raíles, formando bloques compactos. Las piezas más pequeñas se guardan extendidas en otro tipo de armarios de bandejas desplazables.

Ambos ofrecen facilidad de maniobra en el almacenaje y en la salida, ordenación perfecta, identificación de cada unidad almacenada en relación con el lugar que ocupa, y acceso directo y rápido a cada objeto.



Actividades culturales



Mallorca las exposiciones de Tapices y Armaduras, y Arte Contemporáneo, organizadas por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares y con el Ayuntamiento de la ciudad, respectivamente.

Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, acompañado del Gerente, Julio de la Guardia García, y de los vocales del Consejo de Administración Luis Reverter, Fernando Díez Moreno, y Miguel Ángel Aguiló Munar, también Alcalde de Palma, así como del Delegado del Patrimonio Nacional en la isla, José Francisco Conrado de Villa-

longa, presentó a los medios informativos las muestras, horas antes, en el Palacio Real de La Almodaina. En el acto se dio a conocer el nuevo sistema de iluminación del conjunto monumental.

La Muestra de La Lonja forma parte de la Colección de Tapices del Patrimonio Nacional, única entre las existentes, por su unidad, extensión —más de 1.500 paños— y excepcional calidad. Nuestros Reyes españoles la reunieron hasta llegar a convertirse en la actualidad en una de las mejores del mundo, junto con la del Museo de Viena. Contiene paños de los

Diversas son las exigencias que afectan a la adecuación de los dos depósitos, pero, además de las medidas de seguridad, prevención, detección y extinción de incendios, destacan las de estabilidad climática —temperatura y humedad ambiente—, que en este caso se han conseguido sin utilizar medios artificiales, por las características de su localización, en el semisótano orientado al norte, con cuatro metros de espesor en sus muros.

En la actualidad se está ordenando el Depósito de Alfombras, y muy pronto se iniciarán las obras para los de Telas y Mobiliario, este último en el Palacio Real de Riofrío. El primero de ellos se instalará junto al de Tapices, ocupando el espacio del antiguo Oficio de Tapicería de Carlos III, cuyos muebles de época se conservarán, acondicionando su interior para adecuarlo a las exigencias que afectan a la funcionalidad, seguridad y conservación de las telas. La inversión realizada por el Patrimonio Nacional para la creación de todos estos depósitos se acerca a los 140 millones de pesetas.



TAPICES, ARMADURAS Y ARTE CONTEMPORANEO EN PALMA DE MALLORCA

Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, inauguraron en La Lonja y en el Palau Solleric de Palma de

*Manuel Gómez de Pablos
en la presentación
de las Exposiciones.*

siglos XVI, XVII y XVIII, estos últimos tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara, fundada por iniciativa del primer Rey Borbón español, Felipe V.

En esta ocasión se exhibieron paños de dos de las series más representativas: «Historia de Faetón» y «La Conquista de Túnez», ejemplos del amplio abanico iconográfico que ofrece la Colección, para la que trabajaron varias generaciones de artistas tejedores y pintores, que supieron combinar sus valiosas

cualidades y dejarnos en los tapices verdaderas obras de arte, singulares documentos históricos y piezas de alto valor cultural.

Asimismo, el Patrimonio Nacional desplazó hasta Palma diez armaduras pertenecientes al tesoro de los Reyes Católicos y a la armería personal de Carlos I, aunque fue Felipe II su verdadero propulsor y el que aseguró su continuidad. Por su carácter real, se conservan obras de los principales armeros de los siglos XVI y XVII, destacando, entre otras, las producciones de las familias Colman y Negrolí, Wolf, Campi, Picinino y del centro productor navarro de Eugui, todas ellas de gran valor, y algunas, verdaderas obras de arte.

Respecto a la Colección de Arte Contemporáneo, con las recientes adquisiciones para la nueva Colección de Pintura y Escultura Contemporánea, se ha recuperado la tradición de la Corona de ejercer un modo de mecenazgo sobre las diversas manifestaciones del arte como signo de prestigio.

Las obras que forman la



Sus Majestades los Reyes en La Lonja.

Inauguración de la Muestra de Arte Contemporáneo.

nueva Colección están distribuidas por varias dependencias del Palacio Real de Madrid, y está previsto que las posteriores adquisiciones ocupen otros recintos —Palacios o Monasterios— del Patrimonio Nacional. Con las incorporaciones sucesivas de obras de arte, la Colección —hoy con casi 30 piezas— podrá mantener, a su vez, un compromiso de continuidad y una estrecha relación con las

corrientes artísticas actuales del Arte español.

Durante los últimos tres años, y con un presupuesto que rondaba los 80 millones de pesetas, el Patrimonio Nacional ha logrado reunir un interesante conjunto de obras de arte en el que están representados 17 autores. Las últimas apreciaciones estiman que el valor actual de la inversión realizada se ha triplicado —cuanto menos— sin mencionar el interesante capítulo de la repercusión cultural. Las obras de estos artistas españoles de vanguardia forman parte ya de una tradición cultural sensible a nuevas formas de expresión.

Los autores presentes en la Colección de Arte Contemporáneo del Patrimonio Nacional son: Arroyo, Broto, Campano, Chirino, Feito, Genovés, Guerrero, Guinovart, Hernández Pijuán, Millares, Mompó, Lucio Muñoz, Ràfols Casamada, Sempere, Santiago Serrano, Soledad Sevilla y Sicilia. Entre ellos, pueden destacarse tres grupos que corresponderían a igual número de generaciones, cincuenta, sesenta y setenta-ocho.





Actividades culturales

Iluminación de la Almudaina

La Almudaina, el más antiguo de los Palacios que custodia el Patrimonio Nacional, fue iluminado por primera vez al término de la inauguración de las dos exposiciones y contará a partir de ahora con un sistema que permitirá resaltar las arquerías musulmanas de su arquitectura y las ricas fachadas sur, oeste y norte, para lo que se han empleado fuentes de luz con una potencia total de 40.000 vatios, utilizando 61 proyectores y 24 tubos fluorescentes.

Manuel Gómez de Pablos anunció en la rueda de prensa que a esta actuación seguirán otras, ya en preparación, en el Monasterio de Las Huelgas de Burgos y en el Palacio de San Ildefonso de La Granja.

En el conjunto de edificaciones del Palacio Real de La Almudaina, cuyo núcleo es el Alcázar o Palau del Rei, coronado por la Torre del Angel, se han llevado a cabo dos tipos de iluminación complementarias, que producen un efecto bello y espectacular. En primer lugar, para la iluminación general se han situado los proyectores separados de los paramentos que se deseaba iluminar, consiguiendo así una inundación de luz, de tal manera que al incidir los haces con distintos ángulos sobre las fachadas, se logran diferentes formas de iluminación en los diversos paños, que resaltan los cambios de planos y configuran los volúmenes.

Esta iluminación se ha realizado utilizando como fuentes de luz lámparas de halogenuros metálicos, que presentan una temperatura de calor de 4.000° K, muy próxima a la de la luz solar, y un índice de ren-

dimiento en color relativamente alto, además de una elevada eficacia lúmenes/watio.

Se ha procurado que proyectores, columnas y herrajes queden ocultos por el arbolado o por las propias construcciones, con especial atención a que los puntos brillantes que constituyen las fuentes de luz queden fuera de la línea de visión del monumento iluminado.

La segunda iluminación, que se denomina de contraste, se ha instalado en el interior de las galerías del Alcázar, utilizando lámparas halógenas y tubos fluorescentes de temperatura de color en torno a los 3.000° K, similar a la de las lámparas de incandescencia.

Con esta diferencia de temperatura de color se consigue que las galerías, con sus columnas, arcos y antepechos, se destaquen en el conjunto de las fachadas.

I CURSO INTERNACIONAL DE CARILLON EN EL ESCORIAL

Con un concierto en el Real Monasterio de El Escorial se clausuró el I Curso Internacional de Carrillón. El concierto fue ofrecido por los alumnos y el Director del Curso, Jacques Maassen. Las personas interesadas pudieron seguir el acto desde el Patio de Reyes del Real Monasterio.

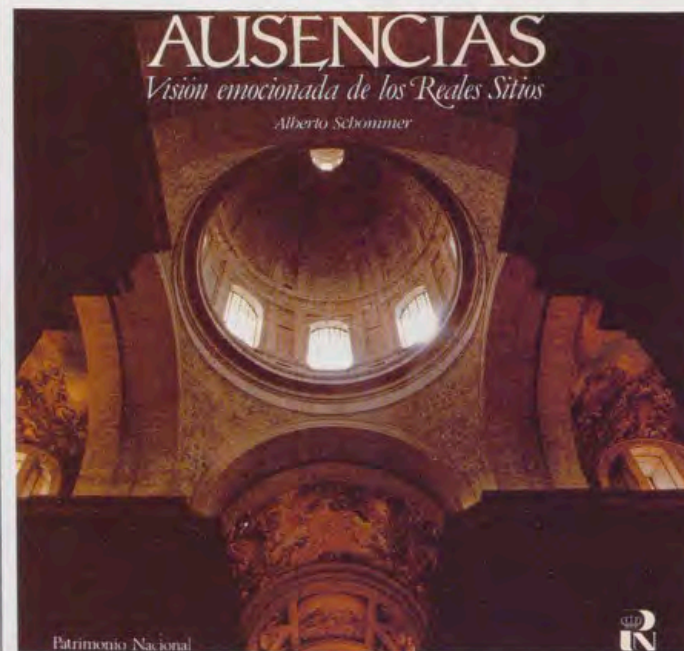
El curso, que comenzó el 27 de agosto, fue organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Escuela Holandesa de Carrillón —Academia de Artes de Utrecht— y Erasmus —Comisión de la Comunidad Europea—. En él se dieron cita estudiantes con un alto nivel de formación y músicos profesionales que aborda-

ron diferentes temas, como la interpretación de carillón, arreglos, composición y campanología.

Las clases tuvieron lugar en el Aula que el Patrimonio Nacional ha acondicionado para esta actividad, y las distintas fases del curso se desarrollaron en la consola de simulación y en el propio carillón del Monasterio. De esta forma, los asistentes han recibido la información y el material teórico necesarios para continuar el estudio de esta especialidad y perfeccionar su técnica. A su vez, se hizo entrega de diversos diplomas acreditativos de los estudios realizados.

sus originales encuadres y su amor al detalle, constituyen una invitación a la evocación histórica de los Reales Sitios. Con esta obra el autor entra en el terreno de lo sutil, añadiendo a la visión del lector un nuevo concepto: el de la metafotografía. De esta forma Schommer hace ejercitar la imaginación en sugerentes secuencias, objeto de un análisis que va más allá de lo real, de lo cotidiano.

Alberto Schommer ofrece en sus imágenes el poder de aislamiento de un Hamilton, el amor a la naturaleza de un Haas, o el tratamiento maiseiliano de los contraluces. El trabajo del artista va, en este caso,



«AUSENCIAS». VISION EMOCIONADA DE LOS REALES SITIOS

El poder de síntesis de Alberto Schommer reflejado en este libro de reciente aparición,

más allá de la fotografía, integrándose él mismo en los distintos espacios y ambientes que, elemento a elemento, inspiraron interpretaciones fuera de la norma, con una gran carga poética y nostálgica. El libro aporta una descripción lírica de diversos aspectos propios del ambiente de la Corte y de las aficiones artísticas de nuestros monarcas en los Palacios y Monasterios Reales.

COMPROMISO DE CALIDAD



DY **DRAGADOS**
Y CONSTRUCCIONES, S.A.

P.º Alameda de Osuna, 50 - 28042 MADRID - Tel. 91/583 30 00 - Fax. 91/742 77 53

L'ÉLÉGANCE SUPRÊME DU COGNAC.

