

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVII. N.º 106 (4.º TRIMESTRE 1990). PRECIO: 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)



M O N E D A S O L I M P I C A S
M E N S A J E S A L M U N D O

Estamos acuñando
el espíritu olímpico.
En oro. Y en plata.



ANVERSO

Retrato de la Familia Real.

OCHENTA MIL PESETAS

ATELTA COSMICO

Oro (999 milésimas)
Diámetro: 38 mm.
Peso: 27,00 grs.
P.V.P. (PRF): 130.000 pts.
P.V.P. (FDC): 115.000 pts.
TIRADA: (PRF) 30.000 piezas
(FDC) 25.000 piezas



ANVERSO (común)

Retrato del Rey D. Juan Carlos I
con su hijo, el Príncipe Felipe.

DOS MIL PESETAS

EMBLEMA OLIMPICO

DOS MIL PESETAS

ARQUERO PREHISTORICO

Plata (925 milésimas)
Diámetro: 40 mm.
Peso: 27,00 grs.
P.V.P. (PRF): 4.000 pts.
P.V.P. (FDC): 3.400 pts.
TIRADA: (PRF) 235.000 piezas
(FDC) 135.000 piezas

Un patrimonio para el futuro.

Monedas Olímpicas. Testigos de una convocatoria mundial. El espíritu olímpico a lo largo de la historia, las obras de los grandes artistas españoles, la belleza de la Ciudad Olímpica, Barcelona. Motivos acuñados en calidad "proof" (PRF) y "flor de cuño" (FDC)

para una colección única, con la riqueza de una tradición numismática de

prestigio mundial. Diseño de vanguardia. Originalidad en los temas.

Una colección singular que se destaca de cualquier otra acuñación olímpica anterior. Monedas Olímpicas. Mensajes al mundo.

Esta colección está formada por 4 series. Cada serie consta de 3 monedas de oro y 4 de plata. Las monedas irán apareciendo hasta completarse la colección en 1992.

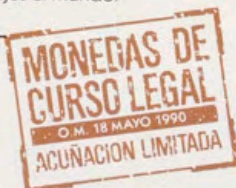


Cada moneda se presenta en un estuche de madera de haya, de diseño exclusivo, y va acompañada de su correspondiente certificado de garantía.

Estos precios no incluyen el 12% de IVA.

En Ceuta, Melilla y Canarias se aplica el correspondiente impuesto.

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 Saúd 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



M FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

A BLEND OF THE PUREST
OLD ██████████ WHISKIES

DISTILLED, BLENDED AND BOTTLED IN SCOTLAND

MASTERINI & BROOKS LTD

St. James's Street, London, England

BY APPOINTMENT TO THEIR LATE MAJESTIES

KING GEORGE III

KING GEORGE IV
KING WILLIAM IV
QUEEN VICTORIA

KING EDWARD VII
KING GEORGE V
KING GEORGE VI

SCOTCH

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



J&B Rare Scotch Whisky.

Sólo pienso en ti.



olimpo

Cinturones, carteras, billeteros. De piel.

Después de todo, lo que queda es la esencia.



Esencia Loewe para hombre. Por refinamiento y sensibilidad, es un clásico. Por original y singular, es contemporáneo.

Esencia Loewe. Un clásico contemporáneo.

**ESENCIA
LOEWE**



El próximo año, no se lamentará.

Si ahora lamenta no haber sabido aprovechar sus oportunidades para desgravar, no deje que le pase lo mismo el próximo año.

DESGRAVACION FISCAL

SEGURIDAD

AHORRO RENTABLE

Los Seguros Vida-Ahorro y Vida-Inversión le ofrecen triple beneficio:
Desgravación Fiscal, Seguridad y Ahorro Rentable.
El año que viene, cuando tenga que hacer la Declaración de la Renta,
no se lamentará. Consulte ahora en Seguros LA ESTRELLA.
Por su propio beneficio.

 **La Estrella**
S. A. de Seguros
Grupo Banco Hispano Americano

LE SERVIMOS SOLUCIONES

UNA PASION IMPARABLE



MADRID: Hermosilla, 26 (central), Velázquez, 47, Velázquez, 42, Núñez de Balboa, 53, Hernani, 68 (semi-esquina a Orense), Osa Mayor, 94 (Aravaca), Las Norias, 13 (Majadahonda) • BARCELONA: Pau Claris, 171, Travesera de Gracia, 14 • BILBAO: Correo, 23, Elcano, 11 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • MALAGA: Edificio Miramar, Pablo Ruiz Picasso, 4 • MARBELLA: Aeda, Ricardo Soriano, 120 • ZARAGOZA: Zurita, 10 • ALICANTE: Bazán, 49 • ALMERIA: Plaza Urrutia, 5 • BADAJOZ: Alonso de Celada, 7 • BURGOS: Julio Sáez de la Hoya, 7 • CASTELLON: Aeda, Hermanos Bou, 14 • ELCHE: Doctor Caro, 4 • GIJON: Marqués de Casas Valdés, 47 • GRANADA: Ganivet, 8 • IBIZA: Santa Eulalia del Río

GASTON Y DANIELA
TAPICERIAS • MOQUETAS • ALFOMBRAS



• JEREZ DE LA FRONTERA: Plaza de San Andrés, s/n. • LA CORUÑA: Rey Abdullah, 6 y 8 • LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Aeda, 1.º de Mayo, 1 • LEON: Plaza Calco Sotelo, 9 • LOGROÑO: Jorge Vigón, 12 • MURCIA: Vinadel, 4 • ORENSE: Avenida Juan XXIII, 17 • OVIEDO: Fray Ceferino, 12 • PALMA DE MALLORCA: Rubén Darío, 2 • PAMPLONA: Aeda, Carlos III, 36 • PUERTO DE SANTA MARIA: Aeda, del Ejercito, 13 • SALAMANCA: José Jáuregui, 12 • SAN SEBASTIAN: Echaide, 6 • SANTA CRUZ DE TENERIFE: 25 de Julio, 23 • SEVILLA: Virgen del Valle, 2 • SOTOGRADE: San Francisco, 1 • VALLADOLID: Veinte de Febrero, 1 • VIGO: Velázquez Moreno, 9 • VITORIA: Ramón y Cajal, 1.



ASCIENDA A GRAN CAPITAN

BRANDY DE JEREZ
Bobadilla





REALES SITIOS

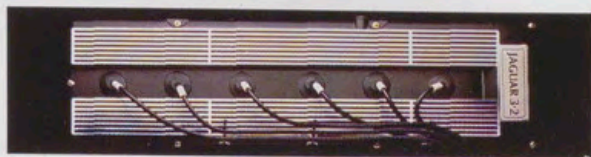
USTED CONOCE REALES SITIOS, Y APRECIA LA GRAN CALIDAD DE ESTA PUBLICACION DE PATRIMONIO NACIONAL. AHORA TIENE LA OPORTUNIDAD DE INCLUIR ENTRE SUS COMPROMISOS SOCIALES UN DISTINGUIDO REGALO: UNA SUSCRIPCION A REALES SITIOS.

Patrimonio Nacional le ofrece la posibilidad de efectuar suscripciones a Reales Sitios a favor de quien Vd. nos indique. Sin cargo alguno al destinatario, le serán remitidos el último número del presente año y los tres primeros del próximo, o, si Vd. lo prefiere, los cuatro correspondientes a 1990 y una suscripción completa para 1991. Así, el receptor disfrutará de su regalo cuatro veces durante un año.





TODOS LO VALORAN,
PERO POCOS CONOCEN SU VALOR



Nuevo Jaguar Motor 3.2, 24 Válvulas.
6.464.000 Pts*. *Con todo lujo de detalles.*

Y con todo el equipo tradicional Jaguar. Climatizador automático, check control, ABS, maderas nobles, volante en piel, nueva tapicería en cuero y paño, elevalunas eléctrico en las 4 puertas... Y con su nuevo motor 3.2, 24 válvulas, que desarrolla 200 CV de potencia.

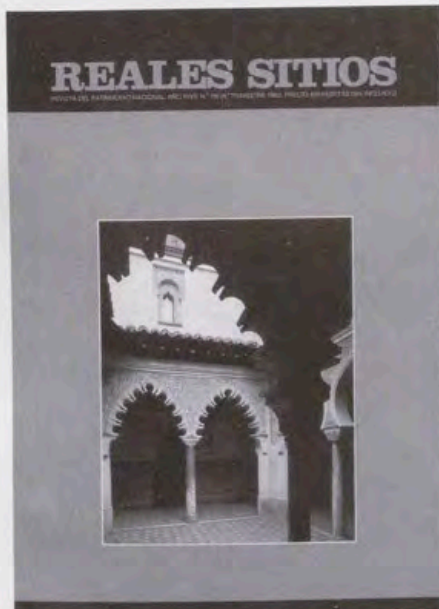
Conozca el nuevo valor Jaguar... Más de cerca.

| | | | | | |
|--|--------------------------|---------------------|--|---|---------------------------------------|
| MOTOR ALEACIÓN LIGERA 6 CILINDROS 24 VALVULAS | CILINDRADA 3.239 c.c. | POTENCIA 200 CV. | ACELERACION 0 - 100 Km/h. 8.5 seg. | CONSUMO 9,7 LITROS A 120 Km/h. | PAR MOTOR 298 NM A 4.000 r.p.m. |
|--|--------------------------|---------------------|--|---|---------------------------------------|

* Precio total recomendado. I.V.A. y transporte incluidos.

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Pedro Navascués del Palacio.
"MONASTERIOS Y CATEDRALES",
por Juan Hernández.
- 21 CAMPAÑA GENERAL DE RESTAURACION EN EL REAL MONASTERIO
DE TORDESILLAS,
por A. Lobo.
A lo largo del tiempo, el Monasterio ha sufrido múltiples modificaciones que han hecho del conjunto un mosaico de estilos no siempre bien definidos. En este artículo se abordan las recientes restauraciones de lienzos, tablas, tallas y demás bienes.
- 29 EL PALACIO MUDEJAR DE TORDESILLAS,
por María Luisa Bujarrabal y José Luis Sancho.
Los trabajos de restauración llevados a cabo por el Departamento de Arquitectura del Patrimonio Nacional han permitido dar a conocer elementos del Palacio que aportan interesantes datos históricos sobre el edificio.
- 37 EL REGIMEN JURIDICO DE LOS REALES PATRONATOS Y EL
DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS,
por Fernando Díez Moreno.
En la Ley y el Reglamento vigentes del Patrimonio Nacional se contienen unas normas legales básicas, que, desarrolladas sin olvidar la singularidad estatutaria de cada Real Patronato, permiten hallar un régimen jurídico común a todos ellos.
- 49 RESTAURACION DE LOS BAÑOS ARABES EN EL MONASTERIO
DE SANTA CLARA,
por Angel Balao González.
De entre los restos del palacio antiguo, hoy mutilado por reformas posteriores, hay que destacar los baños árabes por su gran interés. Tras diversos trabajos de restauración, el conjunto ha recuperado la armonía y belleza suficientes como para permitir una mejor valoración de la obra.
- 55 MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS:
NUEVAS EXPOSICIONES DE SUS COLECCIONES PICTORICAS,
por Juan R. Martínez Cuesta.
La Capilla, con el retablo y pinturas al fresco, el Coro Largo, donde se pueden contemplar algunas de las muestras más importantes del patrimonio pictórico reunido a través de los siglos, y la serie iconográfica del Presbiterio, constituyen un significativo exponente de la Campaña de Restauración.
- 73 ANTECEDENTES HISTORICOS DEL REAL MONASTERIO
DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS,
por Paloma González-Valcárcel Sánchez-Puelles.
Edificado tras la victoria del rey Alfonso XI en la "Batalla del Salado", fue uno de los monumentos más significativos de la Edad Media.
- 77 ACTIVIDADES CULTURALES.



Patio mudéjar; al fondo, la Capilla Dorada.

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, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Agustín Rodríguez Sahagún y José Villegas Ortega

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Jesús Infante

Comité de Redacción:
Javier Bas Pascual, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Víctor Nieto Alcaide y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: Begoña Mardones y Sol M. Semprún.

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: 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. 106. Cuarto trimestre 1990. Precio: España, 650 pesetas; extranjero, 1,500 pesetas. Suscripción: España, 2,000 pesetas; extranjero, 4,000 pesetas (IVA incluido).

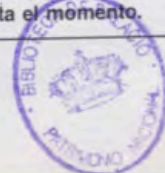
Imprime: Raycar, S. A. Impresores Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00 28019 Madrid

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.

FE DE ERRATAS

Por razones ajenas a nuestra voluntad, en el artículo del número anterior «Significación de la Iglesia en el panorama de la arquitectura de la Orden del Cister», página 49, donde dice *Inaugurado con generosidad*, debe decir **generosamente dotado**. En la página 50, donde dice *que su espectacularidad merece*. También estos se pueden permitir reivindicar algunos aspectos de su singularidad, debe decir **que su espectacularidad, y en algunos aspectos, también su singularidad pueden permitirse reivindicar**; y donde dice *o se han destacado hasta el momento*, debe decir **o no se han destacado hasta el momento**.





EDITORIAL

Se ha publicado recientemente un ensayo de Miguel Delibes, en el que habla de su experiencia doble en los campos de la literatura y el periodismo, y en dicho texto vierte algunas consideraciones sobre las identidades y diferencias entre ambas actividades. Entre las diferencias anota y subraya que si algo distingue con claridad el periodismo de la literatura convencional es el apremio, la urgencia con que normalmente se desenvuelve la tarea periodística.

Incluso en una publicación reposada, no excesivamente esclava de la viveza de la actualidad, como puede ser una revista de periodicidad trimestral dedicada al mundo cultural, es nuestro caso en "Reales Sitios", en ocasiones el apremio a que se refiere Delibes en su ensayo, no nos es ajeno.

Este número va dedicado casi todo él a la campaña de restauración y rehabilitación que experimenta desde hace meses nuestro Monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Y si hemos hecho este preámbulo es para explicar mejor que las campañas de revitalización de un monumento distan mucho de ser algo que pueda acotarse con precisión, al menos en el tiempo, de suerte que la propia marcha de los trabajos genera nuevas actividades que amplían los objetivos previstos en un primer momento.

Las labores de restauración han abarcado campos como el de la arquitectura, la pintura y la escultura, orientadas a buscar un apresto y una nueva fisonomía sin alterar la sustancia centenaria del edificio.

En pocas semanas el visitante se verá recompensado por el sacrificio de una espera que mantuvo cerrados al público buena parte de los aposentos y fuera de exposición la mayoría de sus bienes muebles.

Pero el esfuerzo ha valido la pena. La Iglesia del conjunto se mostrará limpia y más sincera enseñando su historia secular, así como otros espacios bien conocidos por numerosas personas.

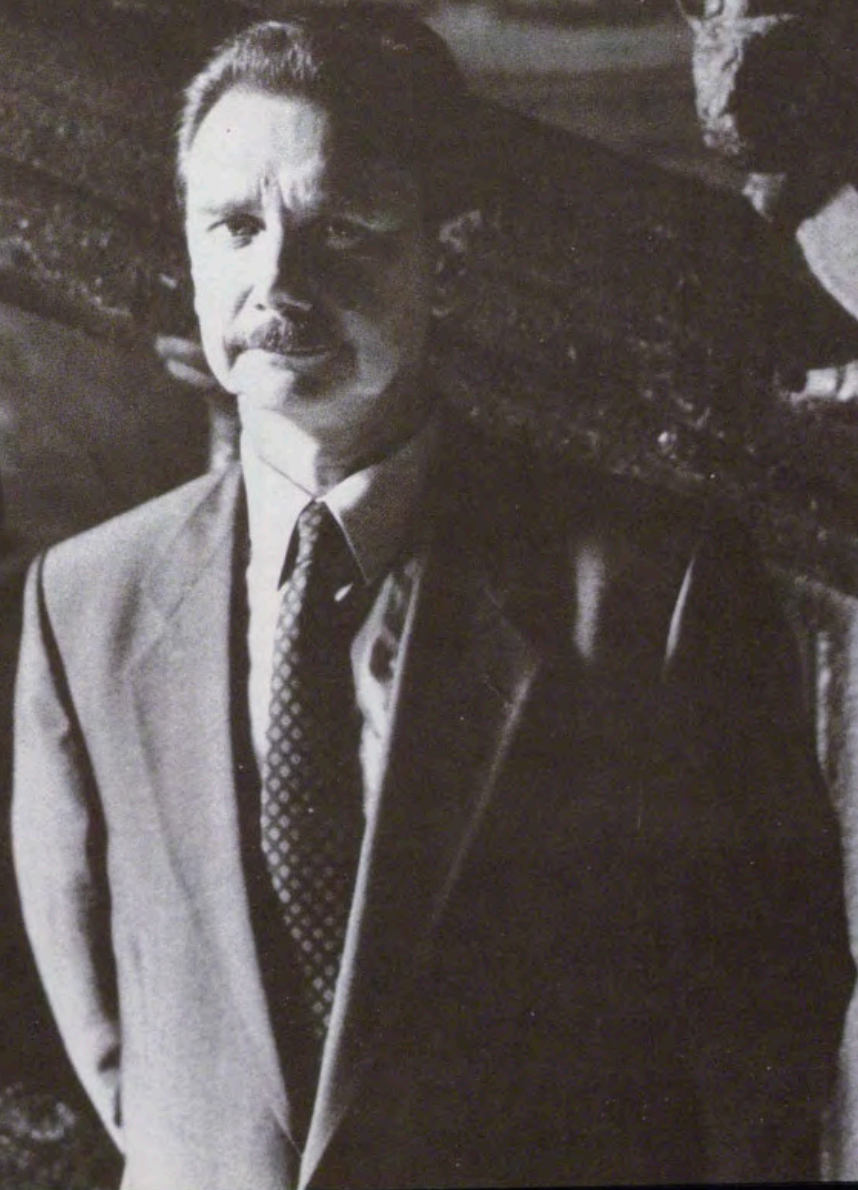
Quizá una de las conclusiones más claras de estos trabajos será la comprobación de los orígenes del palacio mudéjar de Alfonso XI y Pedro I, detrás del monasterio vallisoletano, sobre el que se reconocen elementos góticos y dieciochescos.

Pero la campaña emprendida es algo abierto, por lo que los trabajos proseguirán sin solución de continuidad, pues, como dice el tópico, tan cierto en nuestro monasterio vallisoletano, "mucho se hizo, pero mucho queda aún por hacer".



Entrevista

PEDRO NAVASCUES DEL PALACIO
MONASTERIOS
Y CATEDRALES



En 1986, y con motivo del IV Centenario de la Última Piedra del Monasterio de El Escorial, el Patrimonio Nacional publicó un artículo del profesor Pedro Navascués del Palacio, titulado «La obra como espectáculo», que versaba sobre el célebre dibujo del Monasterio en construcción, traído expresamente de Hatfield para aquella conmemoración.

«Después de varios días de análisis minucioso del dibujo, me tuve que ir directamente al oculista», dice Navascués, recordando aquel trabajo. Tal era el grado de miniatura y precisión del dibujo, y tal era la laboriosidad de su trabajo.

Navascués es Doctor en Filosofía y Letras (Sección de Historia) y actualmente imparte la asignatura de Historia del Arte, de la que es catedrático en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Vista en su conjunto, la obra publicada del profesor Navascués ofrece algunos hitos muy importantes y de gran difusión como son las monografías sobre Monasterios y sobre Catedrales en España, que editara Espasa-Calpe hace pocos años.

Sin embargo, quisiéramos empezar hablando de una obra, no por primeriza menos notable, que es la de *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, de decisiva importancia para abordar tal tema. Se trata, a nuestro juicio, de un excelente estudio que, sin embargo, gozó de difusión un tanto limitada a los medios especializados.

—¿No merecería este volumen una reimpresión?

—El libro a que usted se refiere salió a la luz en el año 1973, si bien es fruto de un largo trabajo en años anteriores, fundamentalmente durante el final de la década de los sesenta; pero ya desde el principio de su gestación existieron problemas de tipo académico.

—¿Por tratarse de una tesis doctoral?

—Pues sí y no. Me explicaré. En la estructura académica de hace casi un cuarto de siglo no era excesivamente bien entendido el trabajar en una tesis sobre el XIX. Este siglo tenía todavía muy «mala prensa», y además se pensaba que era algo muy



cercano, muy próximo, y muy menor, incluso carente de interés. Sobre todo teniendo en cuenta la «cortedad» de nuestro siglo XIX, en los aspectos político-económicos. Naturalmente, la arquitectura no iba a ser ajena a ello, y, por tanto, no estaríamos ante la entidad de las realizaciones victorianas o las del Segundo Imperio Francés.

Si la primera parte, la tesis en sí, fue un camino difícil, más problemático sería el encontrar editor. ¿Quién se atrevería a publicar, pues, algo que en principio no tendría aceptación?

El Instituto de Estudios Madrileños, con gran sentido, y haciendo honor a su propio nombre, se ofreció a publicarlo. La edición fue modesta y de tirada corta, como cabría esperar de los medios de que, en aquel entonces, disponía un organismo dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Pero creo que fue precisamente esa tirada breve la que dio al libro una cierta aura.

—¿No tendremos los españoles algo de complejo con nuestro siglo XIX?

—Hay una perfecta correspondencia entre arquitectura y sociedad, pero, a pesar de todo, nos encontramos con edificios en España que no tienen nada que envidiar de otros contemporáneos del extranjero. Actualmente estoy preparando un libro sobre este mismo tema y con la misma idea que me animaba hace veinte años, si bien con mayor soporte gráfico y documental.

En este trabajo se da entrada a otros aspectos de nuestra arquitectura del XIX, tales como los derivados de la revolución industrial, que, aunque no se gestó en nuestro suelo, produjo ejemplos muy significativos.

Aquí hubo arquitectos finos, buenos mecenas y gentes que supieron entender bien la arquitectura. Toda esa explosión del Mo-

dernismo en el medio catalán, por ejemplo, con Domènech i Montaner, Gaudí, Puig i Cadafalch y tantos otros, no se puede entender sin una trayectoria previa y muy digna de nuestro XIX.

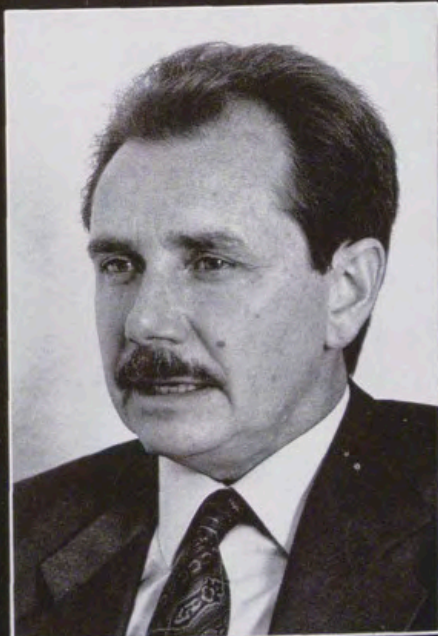
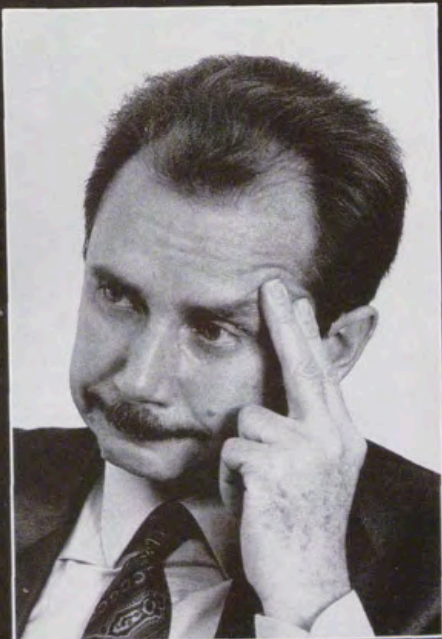
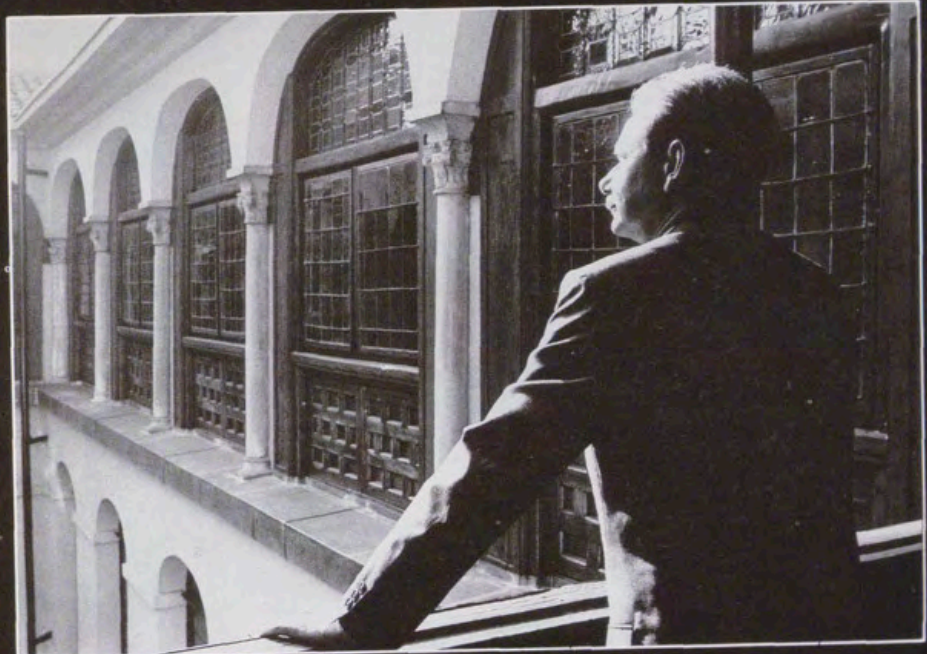
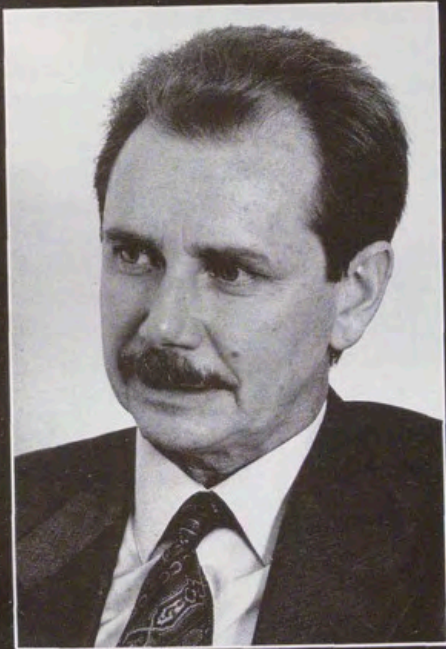
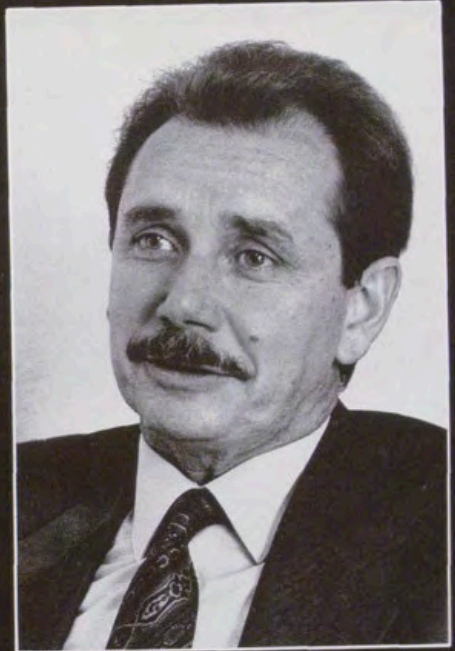
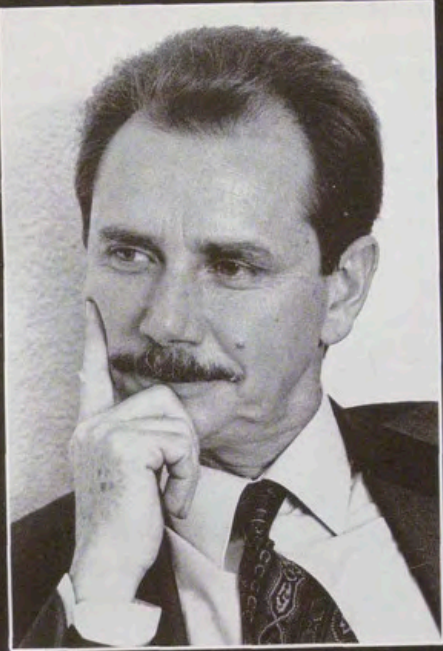
Contamos con edificios como mercados, plazas de toros, estaciones de ferrocarril, etc., que están a la altura de otros edificios europeos. Ahí está el ejemplo del mercado central de Valencia, o su estación de ferrocarril, que hablan por sí solos de esta finura y calidad. La estación valenciana que al nacer era periférica y hoy tiene la suerte de encontrarse en el propio centro de la ciudad, podría ser la envidia de la Roma, el París o el Londres decimonónico.

—¿Cómo se explica entonces, que ante este buen nivel del que usted habla, la imagen del XIX que nos llega es la imagen del eclecticismo, que parece encubrir una cierta impotencia creadora?

—El eclecticismo ha tenido una interpretación un tanto negativa, pero hay que recordar que en el XIX ser ecléctico no era nada malo, sino que era algo positivo y sensato. Era elegir la opción que más interesaba en cada caso, en relación con el uso o con la función del edificio, y desde el punto de vista formal el eclecticismo se aprovechaba de los lenguajes que la historia había ido proporcionando. No se puede olvidar que la centuria del XIX descansa sobre una vivencia histórica de manera muy particular, y goza de una conciencia histórica que no existió en etapas anteriores. La Arquitectura venía a ser la caja de resonancia de estas realidades y el eclecticismo se convierte en una de las opciones más válidas incluso para explicar la Arquitectura de hoy, llámesela post-moderna o llámesela como se quiera. Yo pienso que siempre ha habido eclecticismo. Son muy pocos los modelos, las situaciones puristas, y por eso el eclecticismo es una constante en la Historia. Por ejemplo, en el Renacimiento podemos apreciar una cierta ortodoxia bramantesca, pero Miguel Ángel, Vignola o Palladio ya son arquitectos eclécticos.

—Parece que incluso la Academia decimonónica llegó a sancionar y bendecir el eclecticismo...

—No, creo que ocurrió lo contrario. El alcance de la noción o concepto de eclecticismo se aprecia muy bien en esa excelente obra que es el diccionario de Barcia, quien lo define como «elección hecha con buen sentido». La colisión era evidente entre la Academia, encerrada en sus cánones y sus pautas, y el movimiento ecléctico, que propugnaba una libertad y una heterodoxia muy abierta a la voluntad del artista. La Academia censuró este movimiento y tardó



mucho tiempo en admitir estas realidades que se habían impuesto en la calle.

—En esta atmósfera histórica habría que mencionar los «revivals».

—En España los «neos» y los «revivals» no tuvieron la importancia que adquirieron en Alemania, Italia o la propia Francia, o al menos no se mostraron con sus proporciones, pero contamos con un «revival» propio, que es el Neomudéjar, la expresión más castiza de ese neomedievalismo, que produjo obras de gran calidad. La Plaza de toros de la carretera de Aragón, hoy desaparecida, marcó unos cánones y unos caminos que alcanzaron luego una gran aceptación. Ahí está la actual plaza Monumental de las Ventas, sin ir más lejos. Y si se me permite un inciso, diré que hace muy pocos meses, una discípula mía que trabaja en esta materia en la Universidad de Coimbra, encontró una copia de los planos de Rodríguez Ayuso de la plaza madrileña desaparecida, que fueron tenidos en cuenta para levantar la plaza de toros de Lisboa.

—Si hemos empezado hablando de este contexto decimonónico era porque intentábamos crear una plataforma que nos sirviera para saltar, paradójicamente, hasta las catedrales medievales que mencionábamos en el preámbulo. Porque, en efecto, en el XIX se restauran, o se concluyen numerosas catedrales medievales. Me vienen a la memoria, y a título de ejemplo, las catedrales de León y Palma de Mallorca. ¿Por qué este movimiento revitalizador, por qué en el siglo XIX?

—Hay razones histórico-artísticas y también razones más profundas de tipo social y mental. En el XIX, hacia 1870 y después de la guerra franco-prusiana, podemos apreciar un movimiento de neocatolicismo, un resurgimiento religioso profundo y extendido en torno al Concilio Vaticano I. Es el momento de los grandes templos votivos, el Sacré Coeur de Montmartre por ejemplo; es el momento de creación de nuevas diócesis, de terminación de monumentos catedralicios... Hay pues un conjunto de razones de alcance religioso. Pero también estamos en la época de los nacionalismos de la Europa postnapoleónica, en la cual se pretende convertir a las catedrales en auténticos símbolos de afirmación nacional, y todo ello dentro del proceso de revisión de la Edad Media que trae consigo el Romanticismo. El ejemplo más claro es la catedral de Colonia como emblema de la joven Alemania unificada.

Vemos pues una mezcla de elementos históricos, políticos, sociales, religiosos y artísticos que hacen que el tema de las catedrales en el XIX tenga una extraordinaria riqueza de matices.



—¿Y razones estrictamente arquitectónicas?

—También existen, y tendría que recordar aquí algunas consideraciones de don Carlos Fernández Casado.

—Gran ingeniero e historiador...

—En efecto, yo disfruté y aprendí mucho asistiendo a un curso de doctorado en la Escuela de Caminos. Decía don Carlos en aquellas sesiones que los monumentos medievales, y las catedrales en particular, habían llegado a tal envejecimiento y esclerosis en el XIX, que la intervención era obligada. Y esto es verdad. Por eso he dicho en otras ocasiones que hay dos Europas de las catedrales.

Una es la de los siglos XII y XIII de Georges Duby, y que todo el mundo conoce, pero hay una segunda edad que es la del XIX, en donde se lleva a cabo una labor ingente y abrumadora.

Pero no sólo por los proyectos ex novo, que los hubo, sino por aquellas otras intervenciones de carácter duro, quizás justificadas, por derivadas en sus conceptos de la línea de Viollet-le-Duc, que dio el ejemplo en Francia. Pero no se trataba sólo de limpiar y restaurar la catedral en sí, sino de desahogarla de su entorno, de aislarla como monumento. Es el caso de Châtres o de Milán, cuyos alrededores se rehacen o se renuevan. En el caso español de León incluso se reinventa en parte la estructura original.

—¿Se refiere a la intervención de Madrazo?

—Bueno, hablo de la obra conjunta de Matías Laviña, Juan de Madrazo, Demetrio de los Ríos, quizá el más caracterizado, y Juan Bautista Lázaro para las vidrieras. Pero volviendo a un plano más amplio, lo que quiero decir es que no se puede hacer la historia de la arquitectura medieval si

no se conoce cuál ha sido la historia de sus restauraciones, especialmente las del XIX, que por utilizar todavía técnicas similares a las originales, y por desarrollarse en un mundo preindustrial y pretecnológico tienen singular importancia. En León, por ejemplo, la intervención fue tan profunda que la convirtió en algo casi neogótico, y hay medievalistas que no han sabido ver este matiz. La de León es una obra tan rehecha, en materiales y en sistemas, que resulta una reinterpretación muy, muy del XIX.

—La Iglesia de Frómista también estaría en esa línea, ¿no?

—El caso de Frómista es casi sangrante, porque León se hizo con muchísimo respeto, y entre elementos góticos del XIII y neogóticos del XIX existen diferencias que el especialista puede apreciar, pero en Frómista la reconstrucción confunde hoy al historiador y al arquitecto.

—¿Llegó usted a la Edad Media a través del XIX, en ese proceso de salto atrás que antes comentábamos?

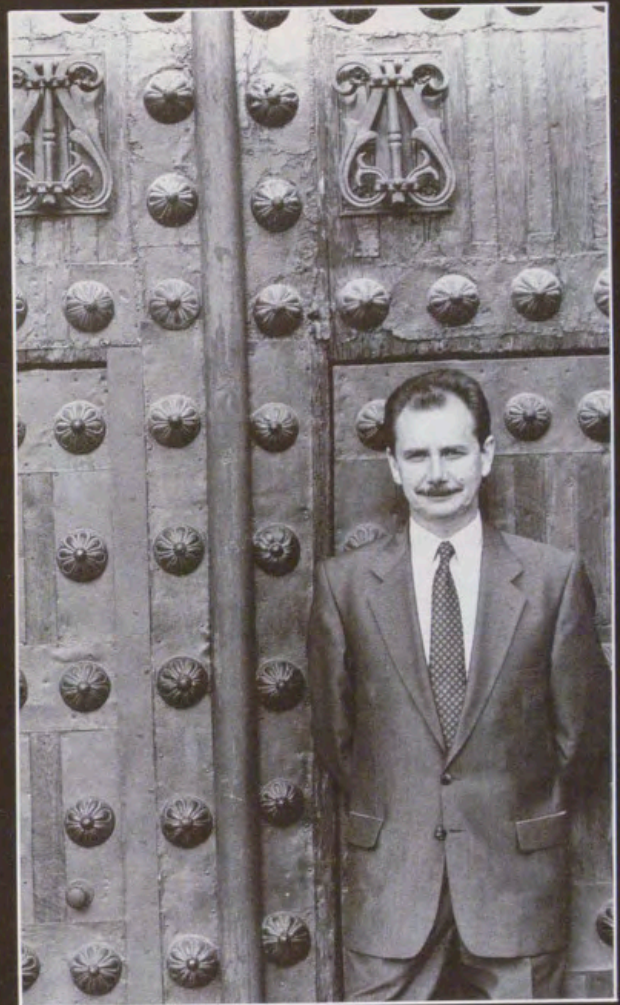
—Exactamente. Es una aventura, a título personal, fascinante, heterodoxa, y seguramente al margen de lo establecido, pero hay decenas de monasterios y catedrales medievales con actuaciones decisivas en el XIX. Mencionábamos antes la catedral de Palma de Mallorca, obra de Juan Bautista Peyronet, que añadió una fachada neogótica al proyecto medieval. Ya en la memoria de su trabajo, el mismo Peyronet habla del esfuerzo tremendo que le había costado llegar a una solución. ¿Por qué? Porque tanto Peyronet, como Laviña en León, eran hombres de formación muy clásica, conocedores de Vitrubio, de Scamozzi, y que al enfrentarse con intervenciones en monumentos góticos se veían fuera de lugar, y todo trabajo, por tanto, era a costa de un gran esfuerzo en contra del lenguaje y la gramática que les eran propios. Por eso en la catedral balear se aprecia esa disonancia entre fachada e interior.

—Este movimiento arquitectónico, causado en parte por la razón religiosa del neocatolicismo, viene a coincidir en España con la restauración alfonsina.

—En efecto. Es el momento de grandes fundaciones votivas y expiatorias. La propia Sagrada Familia barcelonesa se llama así: templo expiatorio. Los fundadores trataron de hacer una gran oración colectiva en piedra.

—¿Se podría incluir en este movimiento nuestro Panteón de Hombres Ilustres?

—Sí, se trata de una obra de Arbós y Tremanti, que se formó en Roma y allí



vivió el «revival» historicista de la reunificación italiana. Arbós llegó a España con la carrera terminada, la convalidó, y tuvo una rápida entrada en los círculos madrileños que le permitieron hacerse cargo de esta obra. El proyecto de Atocha era un caso claro de trenza entre arquitectura, religión y política. La basílica de Atocha nos lleva al tuétano de la historia religiosa madrileña: iglesia de corte, panteón y campanille. Era un proyecto importantísimo, muy bien organizado en cuanto a protocolo, la llegada de las comitivas, la situación de la realeza, la nobleza, el público, y que además tuvo una pronta difusión en Europa a través de la "Architectural Review", donde se publicó.

Claro está que Arbós y Tremanti habló en italiano y por eso aparecen elementos toscanos y del Véneto, fábricas fajeadas, piedras policromadas, en fin, todo lo propio del lenguaje que Arbós conocía tanto.

—Siempre nos ha extrañado, y así lo hemos escrito en muchas ocasiones, el hecho de que asuntos tan capitales en la Edad Media como son monasterios y catedrales en el ámbito religioso, y castillos en el civil, no han tenido un correlato editorial amplio y profuso.

—La Edad Media cuenta ahora con pocos pretendientes frente a los que tiene el Renacimiento o el Barroco, es cierto. Y creo que una de las razones esgrimidas podría ser la dificultad de documentar el edificio medieval. La Historia del Arte la hemos venido haciendo a partir de la documentación de archivo, en lugar de entender que el primer documento es la obra en sí. Y sobre todo si se trata de un edificio, que, a mi juicio, habla tanto o más que la pintura y la escultura, por ser un organismo que tiene tantas huellas que permiten recomponer muy bien su historia. En cualquier caso, podría hablarse también de una cuestión de modas o de ciclos, de suerte que a unos años de cierto medievalismo, que podrían ser los «años Lampérez», les ha venido a sustituir una etapa más orientada al Renacimiento y al Barroco, más fáciles de abordar si se quiere, al no necesitarse tanto del latín, de la paleografía y de otras «herramientas» tan costosas de adquirir. «Herramientas» que, por otra parte, eran las usuales hace setenta años y favorecían el medievalismo de aquel entonces.

—Pasemos a monasterios, profesor. Yo guardo un excelente recuerdo del curso monográfico que sobre esta materia dirigió usted en Avila hace ahora dos años.

—Aquel curso fue un intento de mostrar un panorama de las diferentes familias arquitectónicas que los monasterios habían originado, pero quizá el éxito de aquellas



sesiones radicaba en el grupo selecto de profesores que nos acompañaron como Bango, Ruiz Hernando Merino y otros.

—Una reflexión que yo saqué de aquel curso fue la aparente contradicción entre el hecho de que cada orden religiosa imponía unos modelos de edificios, y, sin embargo, esto no se ve tan claro en los monasterios del Patrimonio, tales como el de las Descalzas, Encarnación, Santa Clara de Tordesillas, o incluso El Escorial.

—Yo creo que dentro de cada orden religiosa se producen síntomas de familiaridad o de coincidencia sobre elementos y usos de la arquitectura por la Orden en cuestión. El primer prior de El Escorial aconsejaba a Juan Bautista de Toledo que se diera una vuelta por las casas de la orden jerónima para que viera cómo se vivía el espacio monástico. Existía pues una preceptiva, bien escrita, o bien transmitida de forma oral, basada en unos usos, modos, costumbres o vivencias, específicos de cada orden. No hablemos ya de los jesuitas, que tenían sus espacios plenamente organizados y estructurados hasta el punto de que los proyectos debían de pasar por Roma para obtener el beneplácito. Esto nos llevaría a la polémica del estilo jesuítico, de si existe o no, pero es éste un tema muy largo que no hace ahora al caso.

—Nos referíamos al hecho de que por ejemplo Descalzas y Tordesillas no se conciben originalmente como monasterios y sin embargo funcionan bien como tales.

—Las Descalzas Reales y Santa Clara de Tordesillas son dos ejemplos claros de fundaciones religiosas asentadas sobre edificios de carácter civil. El convento de las carmelitas de la Imagen en Alcalá de Henares está también sobre un antiguo palacio. Pero, claro, es que la estructura genérica de crujías y patios es enormemente versátil, y permite una utilización múltiple.

Las Descalzas es un edificio civil de tradición toledana del XV, y Tordesillas un palacio real mudéjar de Alfonso XI y Pedro I el Cruel, y sin embargo hoy son monasterios por mor de esa versatilidad, porque el patio se puede tornar fácilmente en claustro, y sus dependencias en refectorios, capillas u otros aposentos. Pero creo que estos casos serían las excepciones que confirman la regla.

—¿En qué proyectos trabaja usted actualmente?

—En varios a la vez, como siempre. Estoy ultimando un volumen sobre la arquitectura española del siglo XIX. Al mismo tiempo, y por compromisos editoriales, trabajo ya sobre un segundo volumen de monasterios de España, dada la buena acogida de la primera parte. Añado ahora un estudio sobre nuevos ejemplos monásticos, porque es un mundo muy amplio y que nunca deja de sorprender. Tenemos obras de primerísima fila sobre las cuales no hay datos, ni artículos, ni comentarios. Por ello hay que partir casi desde cero, como antaño hacía don Manuel Gómez Moreno. Para las actas de este coloquio de Avila del que hemos hablado, estoy preparando un estudio sobre la cartuja de Aniago (Valladolid), que es contemporánea de la de Miraflores de Burgos. La obra de Aniago debió de ser impresionante, y su vida se detuvo en el proceso desamortizador del pasado siglo. Cuenta con celdas íntegras, completas, del siglo XV, con una iglesia imponente, con buenos estucos dieciochescos... En fin, lo que hoy es una especie de granja o vaquería fue hace siglos una cartuja de primer orden, hermana, como digo, de la de Miraflores.

Estoy trabajando igualmente sobre la relación entre las catedrales españolas y las americanas, de lo que, a modo de anticipo, he terminado un artículo que se publicará próximamente en México.

—... que es el país del que usted ha regresado hace unas semanas...

—Así es. No querría, si me lo permite, dejar la oportunidad de hablar de algo tan notable como es la huella española en la arquitectura al otro lado del Atlántico, porque los monasterios y las catedrales hispanoamericanas suponen un patrimonio verdaderamente grandioso. No olvidemos que el Rey de España era el patrono de todas las fundaciones catedralicias de la América hispana. No sé si con motivo del 92 o por alguno de sus canales derivados, pero sería una idea atractiva el hacer un gran congreso, una gran reunión sobre catedrales españolas y americanas.

Texto: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO





Estado final de la tabla situada en el arrocabe del presbiterio de la Iglesia.



Estado inicial de la tabla policromada de San Juan. Presbiterio de la Iglesia.



Estado inicial de la tabla policromada de San Juan. Presbiterio de la Iglesia.

CAMPAÑA GENERAL DE RESTAURACION EN EL REAL MONASTERIO DE TORDESILLAS

Por A. LOBO



Talla restaurada: Cristo yacente con la Virgen. Capilla de los Saldaña.

La historia del Real Monasterio de Santa Clara comienza cuando el Rey Alfonso XI decide construir un palacio en Tordesillas, cerca de la corte vallisoletana y de camino hacia tierras andaluzas, para albergar sus amores con doña Leonor de Guzmán. Quizá fue el deseo del Rey por reproducir el ambiente sevillano, en el que conoció a doña Leonor, una de las causas de que dicho palacio fuera más

propio de un rey moro que de un monarca castellano. Todos los restos del palacio original recuerdan inevitablemente la arquitectura civil árabe, y sus decoraciones son incluso un destacado exponente del arte mudéjar.

Los artesanos y constructores que trabajaron en el palacio fueron traídos, probablemente, de Sevilla y Toledo, y emplearon cuatro años para su construcción (1340-1344). Los gastos se sufragaron con

la «palea de Benamarín», nombre que recibía el botín obtenido tras la victoria en la Batalla del Salado (30 de octubre de 1340). No deja de ser curioso que la forma de vida y los gustos de este Monarca —al igual que los de su hijo— se acercaran más a los de sus enemigos moriscos que a los de sus nobles castellanos.

Tras la muerte de Alfonso XI (1350) por la peste negra de Gibraltar, y el asesinato de doña Leonor, el palacio pasó a albergar

los amores de don Pedro I «El Cruel» con doña María de Padilla. La primogénita de éste, doña Beatriz, fundó el Monasterio de clarisas por orden de su padre, y en él terminó sus días, tras ingresar en la Orden.

A lo largo de los siglos, el Monasterio sufrió múltiples modificaciones de distinta envergadura, que hacen del conjunto en la actualidad un conglomerado de estilos, no siempre bien definidos.

La primera gran modificación fue la construcción de la iglesia, a principios del siglo XV en los soportales del palacio original, según asignación de don Gutierre, Obispo de Palencia. Tradicionalmente se pensaba que la techumbre que cubre el presbiterio pertenecía al salón del trono del palacio original; posteriores investigaciones, confirmadas por la actual restauración, demuestran que dicha techumbre se construyó para la iglesia ya en el siglo XV.

El arquitecto fray Antonio de Pontones destruyó una buena parte del palacio original entre los años 1764 y 1770, reformando patios y creando el actual claustro principal. Recientemente se han descubierto unos arcos y restos de otros, de indudable valor, y que, tras su restauración por parte del Departamento de Conservación y Restauración del Patrimonio Nacional, podrán ser admirados por los visitantes.

En 1904 otra restauración vino a sumarse a las muchas modificaciones sufridas por el palacio. Después de la guerra civil, la reconstrucción del Monasterio ha supuesto varias intervenciones, hasta llegar a la actual, comenzada en 1988.

A continuación se abordará la restauración de lienzos, tablas, tallas y demás bienes muebles, así como de la pintura mural que decora el Monasterio, sin olvidar por ello el valor arquitectónico del mismo.

Restauración de tablas policromadas

Merece la pena destacar la calidad de las pinturas sobre tabla pertenecientes al Monasterio. Algunas de ellas, como las del antiguo retablo mayor, perdido en un incendio, ya fueron restauradas en 1972, por lo que se ha juzgado innecesaria una intervención en la presente campaña. Estas tablas son de una extraordinaria calidad y narran escenas de las vidas de San Francisco y Santa Clara.

En la presente campaña (1988-1990) se restauraron dos tablas atribuidas al maestro del Portillo, en las que hubo que eliminar repintes anteriores. El desmontaje de las arquitecturas que enmarcaban las escenas permitió observar que se había modificado su colocación original, lo que impedía ver bien las figuras pintadas de la escena. Al mismo maestro pertenece una pequeña ta-

Arco árabe en el claustro.



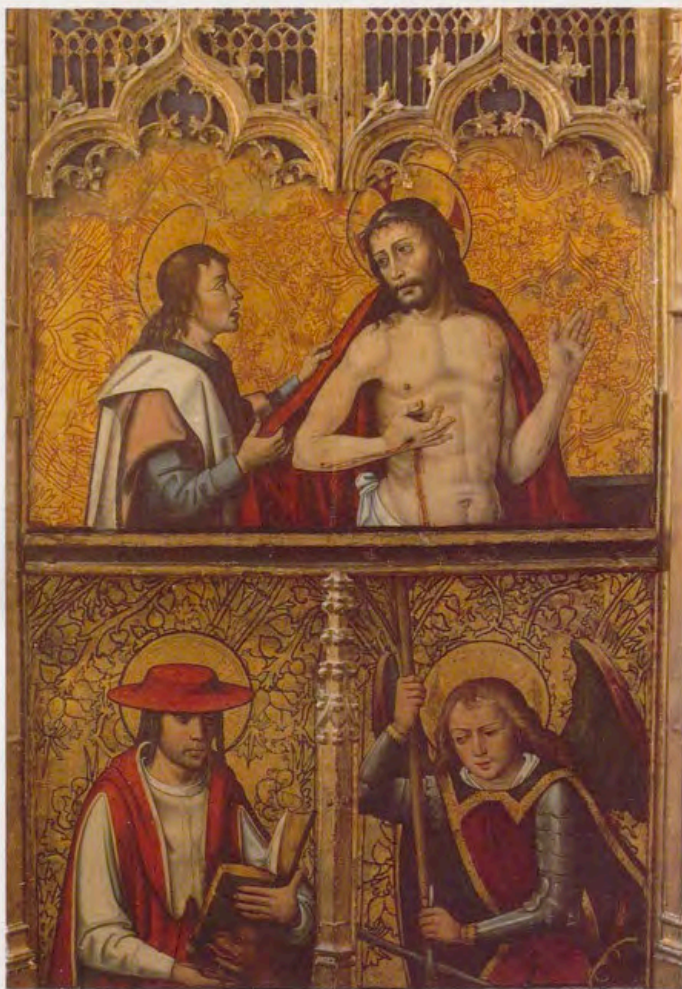
bla en la que se representa a San Juan Evangelista. Tras un tratamiento de desinsectación, y puesto que no era necesaria una consolidación de la madera, se procedió a la limpieza y eliminación de repintes oleaginosos. Ya que no se juzgó necesario un sentado de color, se procedió al estucado de las faltas de pintura, y a la reintegración estética del color, mediante una técnica diferenciadora de líneas de color (rigatino), respetando en todo momento el original.

El mismo proceso, con algunas modificaciones, se siguió en la restauración del resto de las tablas, sentando el color allí donde era necesario, y consolidando el soporte de madera, si era preciso con inyección e impregnación de resinas sintéticas de probada eficacia (Paraloid, sinocril, etc.). En ningún caso se ha pretendido reducir el alabeo natural de las tablas, ya que éste era muy ligero, y se estimó el tratamiento como poco ventajoso para la obra frente a los posibles resultados que se pretendían obtener.

Otro de los grupos importantes de tablas, situado en la iglesia, lo constituyen las puertas del retablo de Saldaña. Cada una de las cuatro hojas principales consta de dos escenas por el anverso y dos por el reverso, que, junto con las cuatro escenas totales que suponen las dos puertas pequeñas de la parte superior del retablo, suman un total de veinte escenas de indudable calidad y belleza.

Tras el desmontaje de las puertas, se procedió a su desinsectación. Están decoradas en su totalidad por ambas caras, e incluso los cantos tienen un temple rojo, por lo que el ataque a los insectos xilófagos se realizó en forma gaseosa. Para ello se procedió a envolver herméticamente cada puerta en bolsas de plástico, donde se colocó previamente paradiclorobenceno en cristales, que, al sublimar, penetran por las grietas, ranuras y agujeros producidos por los insectos. De esta manera permanecieron diecisiete días, transcurridos los cuales se procedió a desenvolverlos y a comenzar con las pruebas de limpieza. Se encontró una especial dificultad en la limpieza de verdes y azules, así como en algunos rojos. El resto del proceso no ofreció mayor problema, excepto la debilidad de la madera en las partes correspondientes a las cerraduras, que incluso presentaba rota una parte en uno de los laterales. Para reforzarla se embutió una pieza de madera resistente que ayudara a soportar el peso de las puertas.

Las dos puertas pequeñas de la parte superior presentaron los mismos problemas en la limpieza. A diferencia de las otras puertas, éstas presentaban faltas de color y preparación muy importantes, y permitían ver la madera limpia. Dada la magni-



*Tabla policromada.
La Duda
de Santo Tomás.
Arcángel
San Miguel
y San Jerónimo.*

tud de la laguna, y sopesando las posibles tensiones de un estuco, se decidió dejar la madera vista, no sin antes sentar el color en los bordes de la laguna.

El arrocabe de la techumbre mudéjar, que cubre el presbiterio de la iglesia, está decorado con una serie de cuarenta y tres tablas de principios del siglo XVI, doradas y policromadas al temple, que representan a Cristo, la Virgen María, San Juan y cuarenta santos. El principal problema, en cuanto a criterios se refiere, radica en la existencia de unos yesones y angelotes pertenecientes al remate superior del retablo mayor, que ocultan precisamente las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan, además de dañarlas, puesto que fueron sujetos directamente a las tablas mediante palos con masa de yeso. Si se observaba el retablo mayor, podía verse que había sufrido reformas posteriores a su construcción, y que ésta se realizó sobre los restos del retablo original, perdido en un incendio. Algunas de estas reformas consistieron en la elevación de la talla principal de la Virgen y en el adintelamiento de las arquitecturas superiores. Al retirar el expositor que se hallaba sobre el altar, se pudo ver la ménsula sobre la que descansaría originariamente la talla de la Virgen. Finalmente, una vez sopesados todos estos datos, y dada la notablemente inferior calidad del retablo res-

*Techumbre
mudéjar.
Tablas
policromadas
en el
arrocabe.*



Detalle
de la limpieza
efectuado
en un Retablo.
Capilla
de los Saldaña.



Labores de restauración.
Inyección
de humectante
y consolidante
adhesivo.



pecto a las tablas del arrocabe, se decidió recuperar estas tres tablas principales, eliminando los yesones y angelotes superiores, y bajando la talla de la Virgen a su emplazamiento original, así como la cornisa que se hallaba por encima de ésta.

Otro problema que presentaban las tablas era la imposibilidad de desmontarlas y bajarlas para trabajar en ellas abajo y en horizontal, puesto que no correspondían a paneles individuales como se pensaba en un principio, sino que estaban pintadas *in situ* sobre largueros horizontales comunes a cuatro o cinco tablas. De forma que se complicaba la restauración al no poder trabajar sobre las tablas por su parte posterior.

Algunas de estas tablas (se continuarán llamando así, aunque ya se sepa que no son individuales) presentaban importantes pérdidas de la capa pictórica, y, en ocasiones, de la preparación, debido en buena parte a las goteras que presentaba la cubierta, y que afecta también a la techumbre mudéjar.

Los movimientos de la madera, debidos a variaciones en la humedad relativa del aire, produjeron grietas en las capas de preparación y pintura, en las figuras donde los tablones tendían a separarse entre sí, así como deformaciones de estas mismas capas en las que los tablones tendían a juntarse, produciendo crestas y abolsamientos de hasta dos centímetros y medio de separación entre la capa de preparación y el soporte de madera.

Tras la corrección de estas deformaciones, y el sentido del color que amenazaba con desprenderse, se procedió a la limpieza de las tablas. Estas se hallaban cubiertas de una considerable capa de suciedad, en toda su superficie, y de una sustancia resinosa de color gris, sólo en las carnaciones. Los azules, al igual que en el retablo de Saldaña, ya mencionado, presentaron problemas a la hora de la limpieza. Los verdes estaban cubiertos por una gruesa capa de betún, que los transformaba en marrones oscuros. A nuestro juicio, las tablas fueron «veladas» en una época posterior con objeto de ocultar los vivos colores que tenían.

En cuanto al estucado de las lagunas en las que faltaba la capa de preparación, o ésta se hallaba muy deteriorada, se realizó, a nivel, reintegrando el color a «rigatino» y «tratteggio» (técnicas de rayado que permiten distinguir el original de las partes reintegradas).

Mención especial merece, por su belleza y calidad, la tabla en la que se representan escenas de la vida de San Luis. Situada en la sacristía, su restauración no supuso grandes contratiempos, aunque la consolidación de la madera requería mucha paciencia y concentración, para que el consolidante no llegara a dañar la capa pictórica.



Estado de una tabla antes de iniciarse el proceso de reducción de las deformaciones y abolsamientos.

Proceso de aplicación de presión.



En el Coro Largo, una reja separa la capilla de los siales del coro. Sobre ella, se encuentra una viga decorada con mocárabes tallados y dorados. Estos mocárabes enmarcan una serie de pequeñas pinturas de extraordinaria calidad, atribuidas al maestro del manzanillo, y que representan escenas de la vida de Cristo.

En dicha capilla se halla un retablo compuesto por tablas, en el que figura la vida de Cristo, una Sagrada Familia (cobre) y una Santa Faz, adaptados al retablo. Ninguna de estas piezas presentó grandes dificultades en su restauración. Por su factura, ingenuidad y belleza, se deben mencionar también los guerreros, moro y cristiano, que decoran la parte interna de la tapa del arcón situado en el zaguán de entrada.

Restauración de lienzos

Los numerosos lienzos restaurados durante estos años en Santa Clara pueden clasificarse en varios grupos, según su calidad, tamaño y estado de conservación.

En general, cuanto mayor es la calidad de la obra y de los materiales empleados en su ejecución, mejor es el estado de conservación, y mejor responde a los tratamientos de restauración aplicados.

Muchos son los factores y condicionantes que hay que tener en cuenta a la hora

de plantear una campaña de restauración de estas dimensiones. El primero de ellos es disponer de espacio suficiente para el montaje de los distintos talleres, y la infraestructura necesaria para dotarlos de luz, agua y el mobiliario imprescindible.

La humedad y los cambios de temperatura no sólo influyen en el estado de conservación de la obra de arte, sino que afectan a los procesos y tratamientos aplicados para su restauración. El frío, por ejemplo, dificulta el empleo de adhesivos y consolidantes, coagulándolos, o al menos impidiendo una perfecta penetración de éstos en los lienzos, preparaciones y maderas. El calor excesivo pudre estos adhesivos proteicos en cuestión de horas, perdiendo su poder de adhesión.

Un ambiente excesivamente húmedo puede anieblar el barniz recién aplicado en un cuadro, o incluso condensar en la pintura mural, si ésta no «respira» bien.

Por otra parte, estas influencias de los condicionantes climatológicos no siempre se manifiestan de manera inmediata, por lo que hay que tener en cuenta posibles cambios y modificaciones en la obra, en el espacio de unos meses o en un par de años desde la restauración.

Una excesiva iluminación puede alterar las reintegraciones a un ritmo superior al de la pintura original, arruinando el trabajo en poco tiempo. Los bastidores de madera, generalmente poco curada, se mueven y

alabean con los cambios de humedad, y las telas no siempre «siguen» este movimiento, produciéndose grandes tensiones que repercuten en las capas de preparación, pictórica, y de protección.

Como ya se ha dicho, la mayor concentración de calidad artística del Monasterio se encuentra en las tablas policromadas, y es, en general, inferior en los lienzos. Por otra parte, éstos son muy numerosos, y bastantes de ellos, de grandes dimensiones. La mayoría son de los siglos XVII y XVIII, pero con la ingenuidad arcaizante de la pintura de lugares alejados de los grandes centros artísticos, y con la firma de artistas de segunda fila, que se inspiran en motivos y composiciones consagradas en épocas anteriores.

De entre las decenas de lienzos que adornan el Monasterio merece la pena destacar algunos expuestos en el «Coro Largo»: un «San Jerónimo penitente» del XVII, de extraordinaria factura, una «Santa Catalina», dos que forman pareja —«San Francisco» y «Santa Clara»—, y una «Natividad de la Virgen», por el tamaño y la curiosidad de su composición.

En el zaguán de entrada, también se puede contemplar una Virgen con Niño, de tono italianizante, y una Sagrada Familia con Santa Ana y San Joaquín, llamada de las cerezas.

En general, los lienzos se hallaban en un estado lamentable, por lo que se optó por

Restauración
de lienzos.
Estado inicial
de la obra.



La obra,
una vez finalizada
la restauración.



«forrarlos», esto es, adherirles una tela nueva por su reverso, de forma que sirviera de sostén al lienzo antiguo. De entre los adhesivos utilizados normalmente para esta operación (gacha, cera, resinas sintéticas...) se eligió forrar a la cera la gran mayoría de los lienzos, debido al alto grado de humedad existente en el Monasterio, ya que la cera impermeabiliza el lienzo e impide que le ataque la humedad deformando la tela. Por otro lado, y a pesar de los fungicidas utilizados, los adhesivos de tipo proteico (gacha) son muy sensibles a la humedad, produciéndose hongos en la tela, y deformaciones a causa de las tensiones y contracciones de la misma. En casos especiales, en los que no era adecuado utilizar un adhesivo acuoso —por la sensibilidad de la obra a la humedad—, ni cera —por el riesgo de «engrasar» la pintura—, se utilizaron adhesivos sintéticos de gran adherencia y poca penetración para no manchar la capa pictórica (Beva, 371).

Algunos lienzos se forraron a la gacha (adhesivo proteico), ya que se consideró que éste era el mejor método para reducir craqueladuras acazoletadas y abolsamientos de la capa pictórica y de preparación. En estos casos se tomaron precauciones contra la humedad (ligero barnizado del reverso, separación de la pared creando una corriente de aire...).

Los procesos de limpieza, estucado de «lagunas» y reintegración del color, son en esencia similares a los mencionados en el apartado de restauración de tablas. Los bastidores para estos lienzos fueron sustituidos en su mayoría, dado el grado en que habían sido atacados por insectos xilófagos, tomándose medidas preventivas a este respecto con los nuevos.

Restauración de tallas

Hay que distinguir, en primer lugar, entre tallas en madera (policromada) y tallas en piedra. De entre las primeras pueden destacarse las pertenecientes al retablo de la capilla de Saldaña, grupo de 14 tallas de pequeño tamaño, sumamente trabajadas, doradas y policromadas. El estado de la madera de estas tallas es perfecto, se conservan prácticamente sin alteraciones, alabeos y deformaciones, así como apenas grietas, y sin ataque de xilófagos.

Los grupos representan escenas de la Pasión de Cristo; y las tallas de una sola figura, profetas con sus nombres en cartelas.

Otro grupo interesante lo forman tres tallas —San Pedro, Santiago y un santo franciscano—, que, a pesar de su estado, conservan una belleza y gracia considerables. Dichas tallas han perdido aproxima-



damente un 40 por 100 de la policromía, y buena parte de la preparación. En este caso, el tratamiento se ha limitado a la desinsectación, consolidación de la madera y sentido del color desprendido, limpieza y protección, sin reintegrarse apenas ni la preparación ni la capa pictórica, ya que ello hubiese supuesto un porcentaje muy alto de reintegración y perdería en buena parte su carácter. Por otro lado, desde un punto de vista meramente estético, las tallas resultan muy bellas en este estado, pero deteniendo, por supuesto, el proceso degenerativo que les afectaba.

En el grupo anterior se podría incluir, en cuanto al tratamiento aplicado, una Virgen con Niño, de reducido tamaño, también de madera policromada, a la que además se le quitaron unos repintes de época posterior en las carnaciones.

En el comienzo del presbiterio de la iglesia, podemos ver, a unos diez metros de altura, una viga que atraviesa de lado a lado. Sobre ella se halla un grupo escultórico de tres figuras, que forman un Calvario —Cristo en la Cruz, la Virgen y San Juan—, en madera policromada. Presentaban todas una gran acumulación de polvo y suciedad adheridas, de difícil limpieza, además de numerosos excrementos de murciélago, cuyo amoníaco degrada la pintura hasta perderla totalmente.

Dos tallas que recuerdan al escultor Anchieta, una Virgen María y un San Juan, pertenecientes a un Calvario del que no se conoce el Cristo en la Cruz, vienen a sumarse a las obras de calidad, junto a una Santa Ana con la Virgen y el Niño, situada

en la primera capilla de la iglesia, y cubierta totalmente por repintes posteriores.

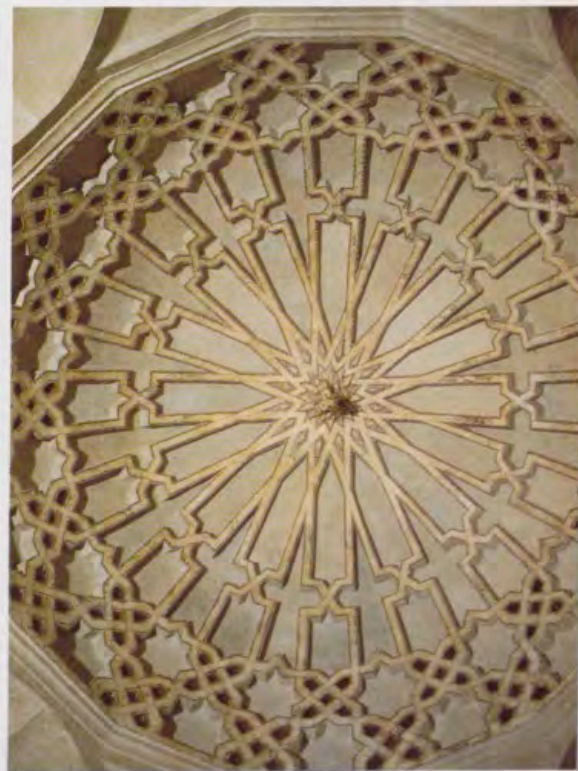
En cuanto a las tallas en piedra, destacaremos los sepulcros de la capilla del contador Saldaña, así como los siete santos de la misma. La restauración de estos santos se limitó a una limpieza de la piedra, especialmente en las zonas cubiertas de excrementos de pájaros y murciélagos, sin que fuera necesario reponer partes desaparecidas. Tres sepulcros de los cuatro situados en la capilla son de alabastro, y el otro de piedra caliza. La limpieza de todos ellos no ofreció problemas especiales, más allá de la paciencia y concentración requeridas. Las tumbas corresponden supuestamente al contador del Rey, Fermín López de Saldaña, a su mujer doña Elvira de Acevedo, a su hijo y a su nuera. La tumba, supuestamente perteneciente al hijo, se halla con las piernas mutiladas sin que se hayan encontrado los restos. Las demás figuras presentan también pequeñas mutilaciones en la nariz y los dedos. Sólo se han repuesto las partes imprescindibles para la mejor lectura de la obra, y siempre si existían datos razonables para su reconstrucción.

Restauración de pintura mural

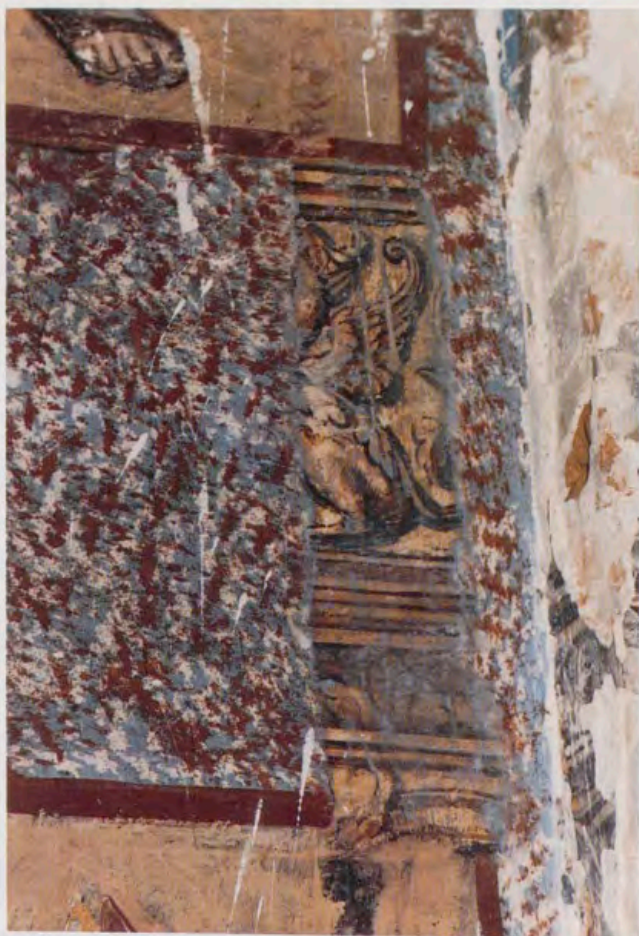
Se puede dividir la pintura mural en dos grupos principales, según la época de realización. El primero abarcaría aquellas pinturas realizadas para decorar el palacio original durante los primeros años del Monasterio: vestíbulo del palacio, paredes y

Ejemplo de restauración de pintura mural (óleo). Estado inicial y final. Capilla Dorada.

Bóveda de la Capilla Dorada.



Eliminación del repinte (jaspeado). Bajo éste, decoración arquitectónica. Capilla del Coro Largo.



Coro Largo. La greca nueva ocultaba a la anterior.

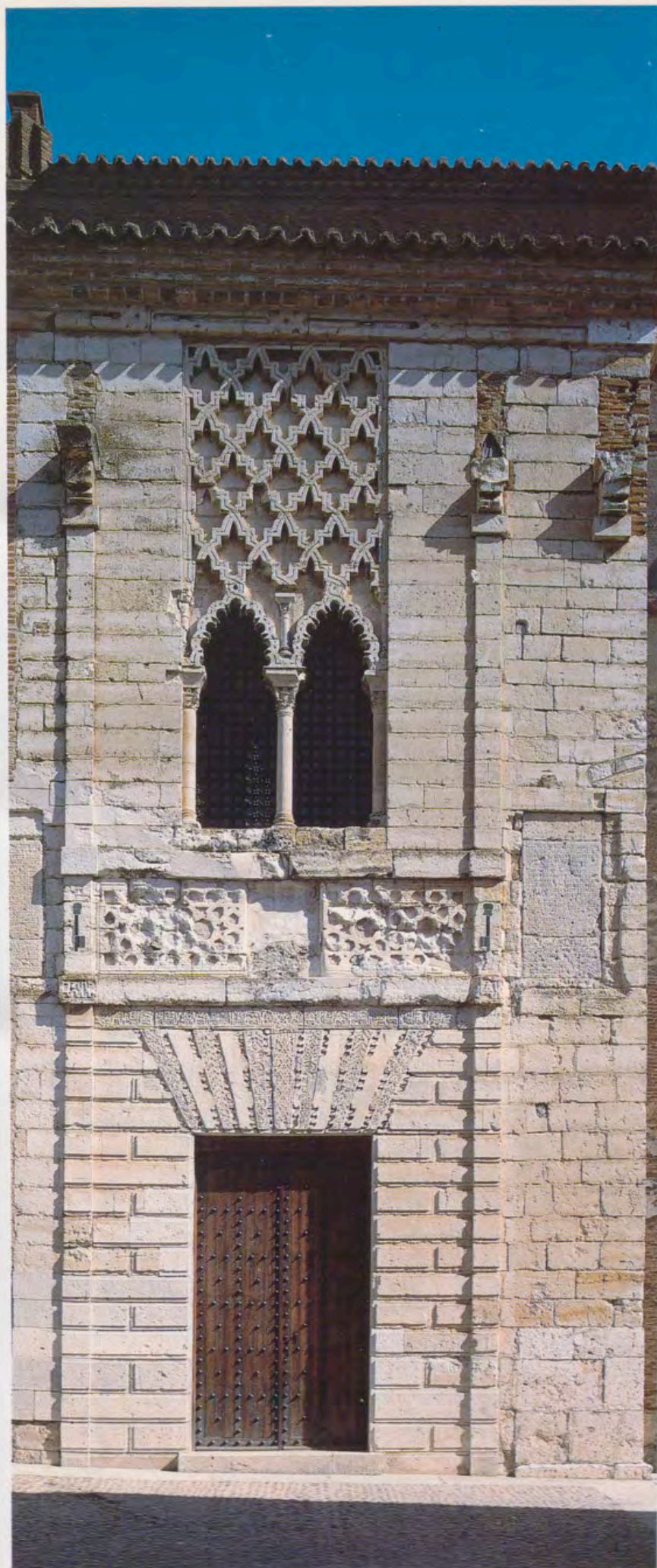


bóveda de la Capilla Dorada, baños árabes, y los arcos encontrados a lo largo de la presente campaña, de elaborada decoración. Los procesos y tratamientos aplicados a estas obras tienen características comunes entre sí, derivadas de la técnica y aplicación utilizadas. Casi todas están realizadas al temple, con una capa pictórica muy fina y sensible a la humedad, muy mate y porosa, terriblemente absorbente, y no muy adherida a la preparación de yeso, o de cal y arena, lo que determinó la pérdida de buena parte de las pinturas de las paredes en la Capilla Dorada cuando se descubrieron, en época anterior, debajo de capas de cal y de yeso, salvándose milagrosamente la correspondiente a la adoración de los reyes. Tras descubrir a punta de bisturí la parte de las pinturas que aún permanecía cubierta por el yeso y la cal, se procedió a su limpieza y consolidación, no siempre por este orden, dado el estado de la pintura. Se rellenaron los huecos y picados practicados en su día para que agarrara mejor el yeso, y se reintegraron muy pocas faltas de color, dejando el resto como estaba.

Respecto a la Capilla Dorada, hay que destacar el arduo trabajo que supuso la limpieza y eliminación de las capas de yeso que cubrían el original de la bóveda, y el estucado de la misma. En el transcurso de estas operaciones, se descubrió la forma original de las ventanas superiores. Los arcos de tipo árabe, descubiertos actualmente, recibieron un tratamiento simple, pero delicado, consistente en una leve limpieza superficial, y una impregnación que le sirviera de consolidación-protección, sin reintegrar las faltas de color.

Las pinturas situadas en el vestíbulo del palacio fueron ya restauradas no hace muchos años, y puesto que esta restauración parece del todo correcta, y se ha conservado perfectamente, se optó por respetarla en su totalidad, sin intervenir de modo directo en ella. Respecto a las pinturas que se pueden contemplar en los baños árabes, hay que destacar la magnitud de la empresa, por los condicionantes de humedad y ventilación de las salas. El otro gran grupo de pinturas murales lo forman las de los siglos XVII, XVIII y XIX, que decoran la capilla del Coro Largo, el antecoro, el calvario de la Capilla Dorada y algunas decoraciones menores de la iglesia.

De entre todas ellas se debe señalar la labor de recuperación estética en el calvario de la Capilla Dorada, que supuso la reintegración de aproximadamente un 20 por 100 de la capa pictórica, y la eliminación de los repintes que cubrían por completo los santos situados en los cuatro pilares principales de la capilla del Coro Largo, así como la recuperación de la greca y zócalo decorativo de dicha capilla.

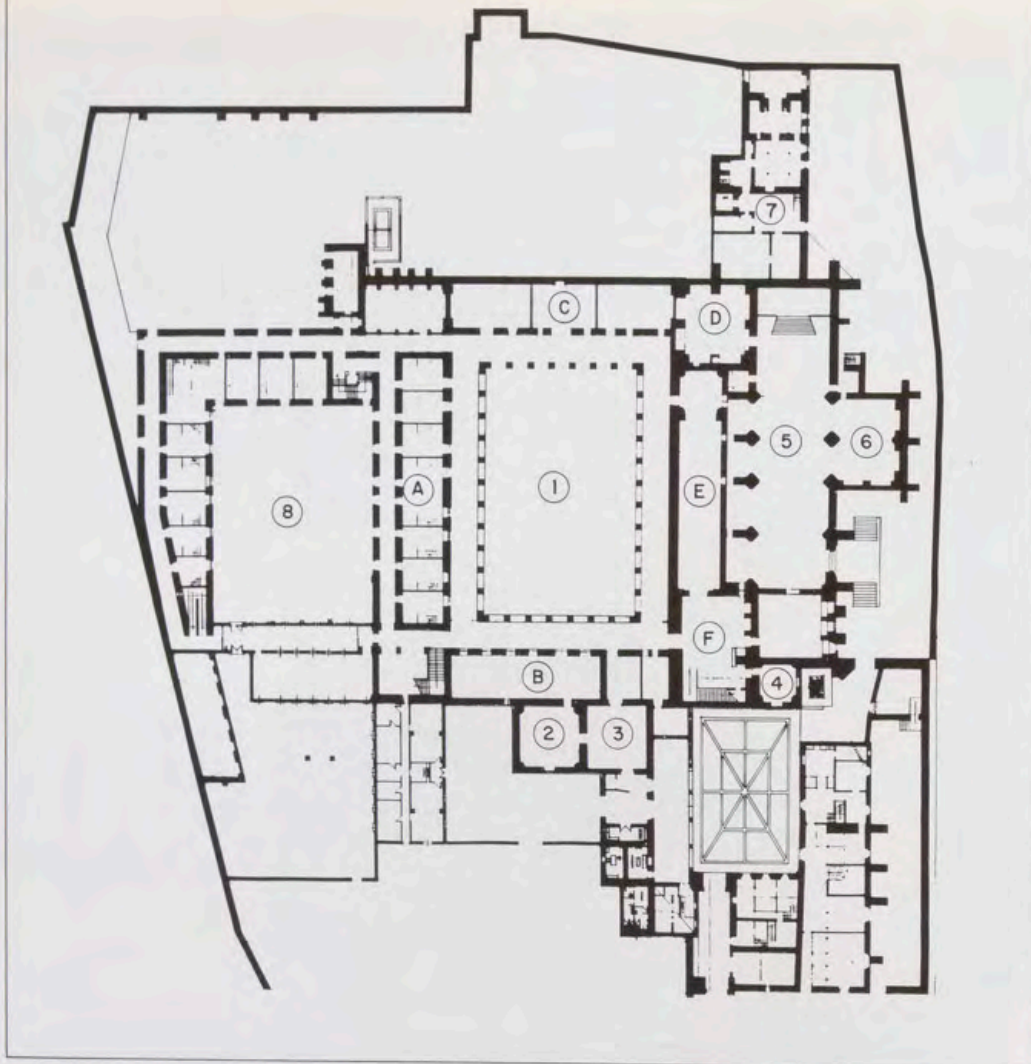


EL PALACIO MUDEJAR DE TORDESILLAS

Por M.^a Luisa BUJARRABAL
y José Luis SANCHO

El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas ocupa prácticamente la totalidad de uno de los palacios reales mudéjares castellanos mejor conservados. Sus elementos más notables fueron dados a conocer por Lampérez en un magnífico artículo publicado en 1912, y, a partir de entonces, las restauraciones, propiciadas por S.M. Alfonso XIII, en la portada, patio mudéjar, capilla dorada e iglesia, pusieron de manifiesto partes del edificio que en la actualidad el Patrimonio Nacional mantiene abiertas a la visita pública.

Ocultos quedaban otros restos del palacio, bien por no haberse emprendido hasta ahora el estudio minucioso del monumento, o por encontrarse en la zona de clausura; no hay que olvidar que en Tordesillas una comunidad de franciscanas clarisas constituye el alma del antiguo palacio, desde que en 1363 Pedro I regalase este edificio a su hija la Infanta Beatriz, fruto de su relación con doña María de Padilla, para que en las dependencias, otrora disfrutadas por su madre, fundase un convento destinado a religiosas de esta misma orden.



Planta del Real Monasterio.

1. Claustro.
- A. Antiguo Salón del dormitorio (celdas del XVIII).
- B. Refectorio.
- C. Salón del Aljibe.
- D. Sacristía.
- E. Coro Largo.
- F. Antecoro.
2. Capilla Dorada.
3. Patio Mudéjar.
4. Portada y vestíbulo del Palacio.
5. Iglesia.
6. Capilla de los Saldaña.
7. Baños del Palacio.
8. Patio de las hayas o del Real.

Las recientes obras de restauración llevadas a cabo por el Departamento de Arquitectura del Patrimonio Nacional han sacado a la luz importantes elementos del palacio mudéjar, hasta ahora enmascarados por obras posteriores, y que añaden importantísimos datos para la

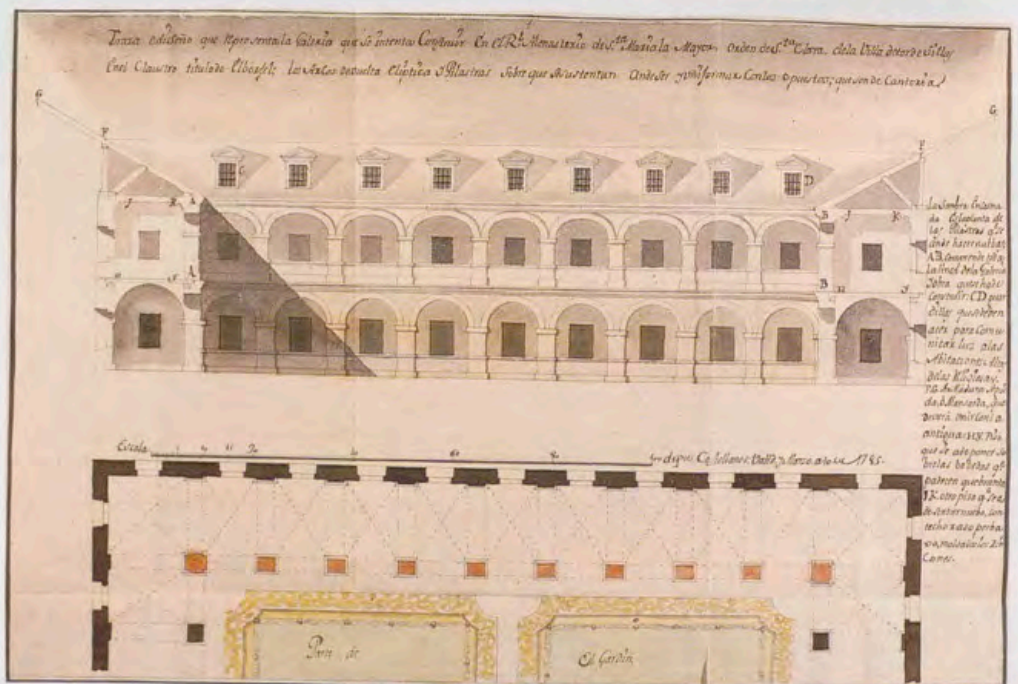
comprensión del edificio, si bien continúa siendo enigmático en algunos puntos. Al plantearse en 1988 la necesidad de restaurar el jardín y las galerías del claustro, y ante la aparición de elementos arquitectónicos ajenos a la estructura del mismo, se intuyó la posibilidad de dar

a conocer abundantes restos del antiguo palacio, y, en este sentido, se orientaron las siguientes campañas de restauración, en las cuales el mismo ritmo de los hallazgos determinó variaciones en los proyectos, fundamentalmente en el ajardinamiento del claustro.

Esta problemática ya se había presentado más allá de los límites del claustro: la necesidad de demoler el arco toral de medio punto, que separaba el Coro Largo de su presbiterio, demostró con anterioridad que el primitivo arco toral era apuntado y subsistía con su decoración pictórica, prolongada, aparentemente, a lo largo de las paredes de este ámbito. Todos los indicios obligaban a hacer una investigación metódica que devolviese al edificio mudéjar sus elementos originales, en la medida de lo posible, y que sirviese como base para futuras investigaciones.

Los descubrimientos más importantes han sido: la estructura del jardín en el claustro de El Vergel; un importante arco de yesería y dos ventanas que de una sala —hoy *coro largo*— se abrían a dicho jardín; dos ventanas más correspondientes a otro salón, el llamado del Aljibe; el arco que comunicaba este patio con la actual sacristía; el magnífico arco de yesería, que daba acceso al *coro largo* desde el lugar ocupado por la iglesia, y algunos detalles interesantes, aunque de interpreta-

Francisco Pellón:
alzado para la construcción
de la galería alta del claustro
que mira al sur.
(A.H.N.)



ción difícil, en ésta. Conviene, antes de analizar por separado cada uno de los hallazgos, ofrecer una idea general de la organización del primitivo palacio.

El palacio mudéjar

La construcción de este palacio real, ocupado por las religiosas, y del que subsisten elementos muy importantes, se atribuye a Pedro I, aunque quizás lo comenzase Alfonso XI.

El jardín del Vergel, durante las obras, y tras la restauración: las losetas cubren los cimientos del pabellón saliente del patio mudéjar.

alcobas en sus extremos. Tras el salón occidental queda otro cuadrado, llamado la *Capilla Dorada* (2), y, junto a éste, el pequeño *patio mudéjar*, también cuadrado (3). La portada principal del palacio, netamente mudéjar (4), y tras la que se conserva sólo el vestíbulo, daría acceso a estos aposentos principales por medio de una serie de habitaciones dispuestas tras el salón meridional, las cuales desaparecieron al construirse la iglesia en la segunda mitad del siglo XIV (5), siendo hoy muy

difícil reconstruir su primitiva distribución. Añadida a la iglesia, de la que se diferencia bien en materiales y traza, está la capilla de Saldaña (6). Al Este, separados del edificio principal, se hallan los antiguos baños del palacio (7). El patio de las hayas o del Real debe su actual forma al siglo XVIII (8).

Lo que más dificultades de interpretación ofrece en este esquema es la unión de la fachada con el patio de El Vergel, y la primitiva distribución de los pórticos y dependencias, que se situaban donde ahora lo hace la iglesia, construida entre 1373 y 1430. Del mismo modo, la reedificación del claustro en los siglos XVII y XVIII borró en él cualquier apariencia de mudéjarismo, en favor de una traza debida a Francisco de Praves, quien, en el primer tercio del siglo XVII, reedificó el *coro largo*, cubriéndolo con una falsa bóveda de cañón, y levantó las galerías este y sur del claustro, según los esquemas fijados por la escuela clasicista vallisoletana de los discípulos de Herrera. El resto de las galerías del claustro fueron construidas en el siglo XVIII, de acuerdo con el diseño de Praves y según un proyecto global ideado en 1756 por el arquitecto Fray Antonio de San José Pontones, quien levantó las nuevas celdas donde antes se hallaba el antiguo dormitorio comunitario —entre el claustro y el patio de las hayas o del Real—



Este «palacio de la palea de Benimarín» —como se denomina en algunos documentos fundacionales—, pertenece estilísticamente al foco mudéjar toledano, como demuestra el análisis de su decoración, si bien algunos rasgos de su organización traen a la memoria el Alcázar sevillano. La planta general permite una lectura bastante clara de los elementos originales.

El palacio, como puede verse en el plano adjunto, al que corresponden los números, se desarrollaba en torno a un gran patio rectangular porticado, luego utilizado como claustro y llamado de «El Vergel» (1), cuyos cuatro lados estaban formados por largos salones con



en 1756-1763, concluyendo las galerías del claustro en 1764-1772, salvó la parte superior del costado norte, que fue terminada en 1785 por Francisco Peñón.

Esta intervención clasicista oculta la esencia del claustro: el antiguo patio del palacio, cuyo espacio central estaba animado por un jardín, rodeado de pórticos, y en torno al cual se disponían los salones mudéjares.

El jardín de El Vergel

La peña viva sobre la que se asienta el Monasterio queda hoy cerca de la superficie del suelo; por tanto, el drenaje del claustro era muy deficiente, inundándose con facilidad durante las lluvias. Este exceso de agua y la delgadez de la capa de tierra explican la degradación de la, por otra parte, poco ordenada vegetación del patio, que hizo aconsejable un total replanteo del jardín. La excavación permitió sacar a la luz las cimentaciones de los elementos fundamentales del jardín interior del palacio mudéjar: un ancho muro, a modo de soporte para una canalización, marcando el eje longitudinal, con una ochava en el centro, y

los cimientos de dos pabellones adosados a cada uno de los lados cortos. No existía cimentación alguna que marcara el eje transversal.

De este modo pueden imaginarse los dos pórticos salientes, desde cuyos arcos se dominaba El Vergel, y el agua discurriendo hasta el centro del patio desde la fuente del salón del Aljibe; la restauración ha indicado en superficie las áreas ocupadas por estos elementos

—cuyo aspecto y conservación no hacían aconsejable dejarlos a la vista— y ha sugerido la importancia del agua en este trazado, al incluir un surtidor en el extremo oriental, cuyas aguas corren hasta verterse en la fuente central del patio, donde salta otra boca de agua. Curiosamente, la pieza diseñada para aquel surtidor, inspirada en otras de jardines hispano-musulmanes, ha resultado casi igual a una depositada

en la huerta del Monasterio y de la cual se conocía su valor, pero no su ubicación. Por otra parte, se ha explorado el antiguo túnel de conducción de agua, practicable, que surtía el salón del Aljibe.

Los restos de otras cimentaciones encontradas en el jardín —un estanque cuadrangular junto a la ochava, fundamentalmente— no ofrecían interés, pero se han dejado en su ser y se han vuelto a cubrir de tierra,



Estado actual del Claustro.

obteniéndose exhaustiva documentación gráfica. Los compartimentos vegetales del jardín original seguirían seguramente un esquema cruciforme que se ha respetado en la actual ordenación, muy sencilla, en la que sólo destacan cuatro laureles —árboles obligados en una clausura de franciscanas clarisas—, y cuatro cipreses en los ángulos, dominando los rosales. Muy importante ha sido el saneamiento del patio mediante un drenaje perimetral que desagua en el pozo, mantenido tal y como había llegado hasta nosotros.

Los salones mudéjares y sus arcos de ingreso

En torno a este patio ajardinado se situaban los salones del palacio mudéjar, de los cuales se conocían los restos —fuente y arco de entrada— correspondientes al salón del Aljibe, des-

Arco de acceso al Salón del Aljibe, con los emblemas heráldicos de Castilla y León en las yeserías del intradós.

abriéndose los restantes en la restauración que ahora se comenta. Nada queda del salón septentrional, ocupado en el siglo XIV por el dormitorio común de las religiosas, que fue reemplazado en el XVIII por las celdas individuales de Pontones (A). Del occidental, ocupado por el refectorio, donde la decoración parece del siglo XVI, queda tan sólo la forma general, resultando bastante más baja su techumbre abovedada respecto a la altura que debió tener la primitiva armadura mudéjar de madera. Este salón debía estar comunicado con la Capilla Dorada por un hueco cuyos restos no han sido explorados (B), y que no coincide con las puertas de ingreso actuales.

Muy importantes son los restos de los otros dos salones. El *salón a oriente* (C) fue dividido en varias secciones, de las cuales la del centro forma la sala llamada del Aljibe —por el allí existente— o Capítular, por haber recibido este destino desde el siglo XVI al menos, motivo por el cual se encontraba allí el antiguo archivo del convento, cuyo mueble ha sido ahora trasladado. Se conservan aquí dos importantísimos elementos: la fuente central y el arco de ingreso, de herradura y angre-

lado, cuyo intradós se decora con los motivos heráldicos de la corona de Castilla y León. Las enjutas de la cara interior del arco están ocupadas por dos magníficos pavos reales, que demuestran clarísimamente la filiación toledana de los ornamentistas mudéjares de Torde-sillas. Los resaltes inferiores y la cara externa del arco fueron desfigurados al construirse la galería de piedra en el siglo XVII, y lo que hoy se aprecia estuvo tapado hasta que a principios del siglo XX lo mandó descubrir un capellán de la Casa. La fuente que ocupa el centro del salón, a ras del suelo, muestra su borde decorado con alicatados muy finos; sobre este pilón se levantaba al parecer otro, que ha llegado hasta nosotros desmontado y que debe proceder del despojo de un palacio musulmán andaluz, pues su estilo parece indicar que es obra almohade.

Se ha perdido todo resto de la primitiva armadura de madera que cubría el vasto salón, hoy dividido en tres secciones, de esta crujía. Sobre la sala del Aljibe, al igual que encima del frontero refectorio, sólo hay una vasta nave vacía sin interés. No obstante, entre ésta y un entresuelo inferior se conservan los dos grandes arcos de herra-

dura apuntada que formaban los extremos del salón oriental y que lo comunicaban con los salones cuadrados situados en las esquinas del conjunto. De estos salones se conserva la actual sacristía (D), que evidentemente estuvo cubierta por una cúpula semejante a la de la Capilla Dorada. Fue sustituida en el siglo XIV por la actual bóveda gótica. Es evidente que la cúpula existió por la presencia de las trompas, innecesarias

para sostener la crucería, pero además en los desvanes puede estudiarse la estructura, pues allí hay parte de la primera hilada de ladrillo, formando el diámetro de la cúpula, la cual se trasdosaba al exterior como un cuerpo octogonal, con ventanitas al Este. Se conserva el arco de herradura apuntado que daba paso desde el salón oriental a la sacristía, así como, en su intradós, algunas de las yeserías que lo decoraban. Un



Interior del mismo arco; los pavos reales enfrentados son característicos en la decoración mudéjar toledana.



Arco mudéjar que daba acceso al salón, luego utilizado como Iglesia provisional o «Coro largo».

tramo de la ornamentación de yeso también ha llegado hasta nosotros en el intradós del arco que comunicaba la sacristía con el claustro. La sala que flanqueaba este salón oriental por el lado opuesto a la sacristía fue reedificada en el siglo XVIII como sala capitular, y ahora ha sido restaurada para su uso por la Comunidad, como capilla de rezo diario.

El salón meridional

Este salón —conocido como *coro largo*— era, sin duda, el más importante del palacio (E), y por ello sería convertido en iglesia provisional al fundarse el Monasterio, quedando luego dentro de la clausura al consagrarse el templo definitivo; esto explica el presbiterio cubierto con bóveda de terceletes del siglo XIV y separado de la nave, primitivamente cubierta de madera, por un arco toral apuntado de la misma época, que en el siglo XVI fue decorado con casetones pintados, y en el XVII enmascarado por un arco de medio punto de ladrillo y yeso, ahora eliminado debido a la existencia de varias fisuras que comprometían su estabilidad. El acceso del público a este templo parece que se solucionó haciendo una especie de anteiglesia en el espacio que antes estaría ocupado por una sala semejante, en forma y dimensiones, a la sacristía, y por otra sala rectangular pegada a la fachada del compás, espacio que corresponde al actual *ante-coro* (F), donde las formas arquitectónicas visibles son del paso entre los siglos XVI y XVII. Pero encima de la actual bóveda de cañón, que es tabicada, existe otra de rosca de ladrillo, con forma de cañón apuntado, y hecha para ser vista, pues conserva aún parte del enlucido. Ha de ser la bóveda hecha hacia 1363 para cubrir esta anteiglesia, entonces recién creada, y a la que se accedía por una puerta adintelada grande que, tapiada, se aprecia en la fachada del compás, bajo la espadaña.

En esta sala se conserva la altura primitiva, aunque no la armadura de madera mudéjar,

sustituída por Francisco de Praves, a principios del siglo XVII con bóveda de rosca de ladrillo, contemporánea del citado arco, a la vez que emprendía la obra nueva del claustro.

Durante la restauración los descubrimientos han sido espectaculares, pues han salido a la luz el arco y los ventanales de este salón que se abrían a la

Ventanas que iluminaban el mismo salón, a la derecha del arco.

Exterior de la Iglesia. El Coro fue reforzado en 1770 con contrafuertes de ladrillo.



galería del patio, así como el arco en la pared frontera, que comunicaba con otro ámbito donde hoy está la iglesia. Las yeserías del arco al patio conservan sus colores negro, rojo y verde. Se trata, como el de la sala capitular, de un arco anegrelado de herradura, desgraciadamente incompleto por los fajones y formeros de las bóvedas postizas del claustro. A un lado y a otro de este hueco se abrían sendas ventanas geminadas, con arcos de herradura, una de ellas también desfigurada por el ritmo de las pilas-tras. Esta ordenación de huecos abiertos a un patio aparece también en el Alcázar de Sevilla, y, desde luego, en el mudéjar toledano, que parece ser la fuente inmediata de este arte en Tordesillas, asemejándose mucho a un salón del convento de Santa Clara la Real, donde la ordenación de los espacios es parecida, pasándose del salón transversal a otro cuadrado al fondo del eje del patio. Aquí el arco de comunicación con la segunda sala ha aparecido bien conservado por su cara interior, la que da a la iglesia. Por desgracia, la construcción de ésta hace muy difícil imaginar cómo estarían originalmente distribuidos los espacios en esta parte del palacio, pues el único elemento subsistente, que es la portada mudéjar, y su inmediato vestíbulo, quedan desconecta-

dos. Puede pensarse que ese arco comunicase con otra sala longitudinal o bien con un salón cuadrado, de modo análogo a como ocurre en el lado occidental del patio con el refectorio y la capilla dorada, que quedaría flanqueado por pórticos, o bien con los pórticos mismos.

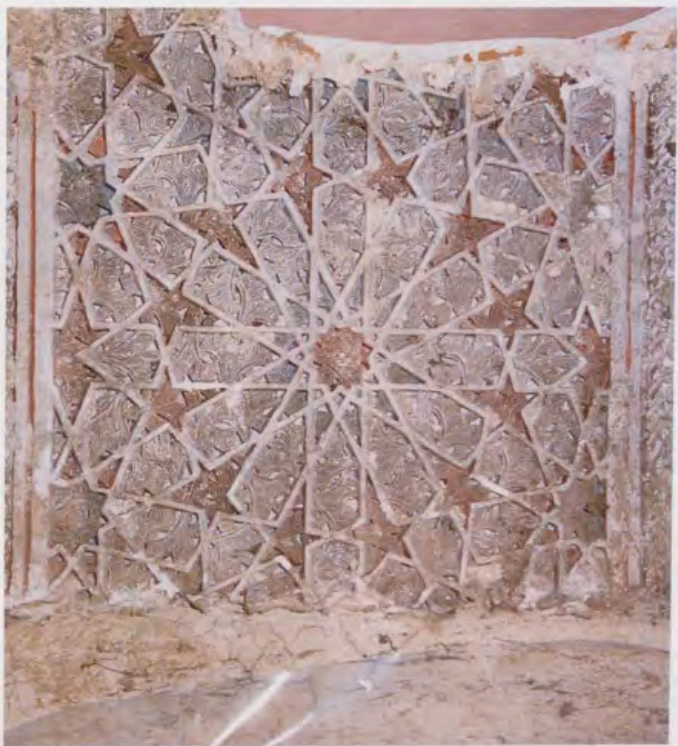
Las imágenes son suficientemente elocuentes de la riqueza decorativa derrochada aquí por los alarifes del siglo XIV, haciendo de la variedad un programa, pues es mucha la diferencia entre el tratamiento de las superficies en los tres arcos del salón del Aljibe, del claustro y de la iglesia: los motivos geométricos de lazo y los vegetales de vainas asimétricas y hojas digitadas y anilladas extienden el repertorio casi más allá de lo posible, y este esplendor queda resaltado por la buena conservación de la policromía original, preservada por la capa de cal y adobe.

En la misma pared de la iglesia, a uno y otro lado del arco, y por tanto medio tapados por los muros de separación de las capillas, han aparecido varios arcos de ladrillo, apuntados unos y de medio punto otros, que parecen configurar el ritmo interior de un pórtico que se abriría a este lado del edificio, hacia el Duero. Esta suposición es verosímil por cuanto los documentos del Obispo de Palencia, concernientes a la fundación de la iglesia, afirman que está hecha en los pórticos del Palacio.

La incógnita de la Iglesia

La iglesia continúa planteando interrogantes insolubles que exigen una prolija interpretación de indicios. Su fábrica en la nave es de ladrillo aplanillado, no hecho para ser visto, cuyo revoco no imitaba sillares en su primer estado, pero sí en un segundo, quizá de 1500. La nave tiene cinco tramos cubiertos alternativamente por bóvedas de crucería simple y de terceletes; de terceletes son también las dos bóvedas del coro alto y las de las capillas del lado del Evangelio. Estas, menos una, están interrumpidas a media altura por bóvedas añadidas

En el centro del muro que separa el «Coro largo» de la Iglesia, apareció otro gran arco mudéjar con riquísima decoración de yesería.



hechas en épocas diferentes². Enfrente, entre la portada y la capilla de Saldaña, un tramo parece haber estado destinado a labrar una capilla más, según aparece por fuera, donde pueden apreciarse las ménsulas y los arranques de los nervios. Y toda esta obra de capillas y nave está hecha de una vez y es muy coherente —cabe sólo des-

tañar que los contrafuertes están labrados antes que los «paños» intermedios— y es toda, incluyendo la crucería y plementos de las bóvedas, de ladrillo, excepto las basas de todas las columnas y sus capiteles con los arranques de los arcos. Al exterior, tanto esta nave como los cuerpos del coro y presbiterio, estaban rematados por una cornisa uniforme de ladrillo aplanillado, de la que en el lado del Evangelio subsiste sólo un tramo, por haber sido «afeitado» el resto antiguamente para el apoyo de los tejados.

Lo que extraña dentro de la coherente estructura de esta nave es que los arcos formeros y los pilares correspondientes a la capilla de Saldaña, que está fechada en 1430-1435, sean de piedra, y por tanto ha de pensarse que sustituyeron a los primitivos de ladrillo, demoliendo o apeando los dos tramos, o que toda la nave y las capillas sean de la misma época, es decir del primer tercio del siglo XV, lo cual contradice la idea, hasta ahora aceptada, de que la iglesia fuese de la segunda mitad del XIV.

Pero esta fábrica no está enjarjada con la de los cuerpos del presbiterio y coro, que son de material más modesto, y obra típica del país: cajas de tapial entre cadenas y verdugadas de ladrillo. Evidentemente ambos son anteriores a la nave y fueron unificados con ésta cuando se levantó, rematándose con la misma cornisa, de la que se ha hecho mención. La capilla mayor, en contraposición a las bóvedas de la nave, está cubierta por una magnífica armadura de madera mudéjar, cuya fecha es difícil de precisar. El examen que la reciente restauración ha hecho posible, no ha revelado repintes o recomposiciones, y, examinado de cerca el artesonado, parece hecho de una vez, es decir, al promediar el siglo XV, puesto que aparecen un motivo heráldico de Juan II y un santo, Bernardino de Siena, canonizado entonces.

Por otra parte, hay que señalar que los muros de este presbiterio no son uniformes, pues el que lo separa de la sacristía es de ladrillo y tapial hasta arriba, mientras que las partes

altas de los otros dos lienzos son de ladrillo, con cajas también de ladrillo, al menos según puede verse por dentro; además, los contrafuertes del ángulo sureste son postizos.

El cuerpo del coro es perfectamente simétrico respecto al del presbiterio, pero su fábrica es de ladrillo y tapial hasta lo alto del todo en sus tres lienzos exteriores, así como en el que da a la iglesia —donde la reja del coro bajo a la iglesia no está en el eje de ésta, sino centrada respecto al espacio del coro— y sus muros no sólo están enjarjados, sino que forman unidad con los del antecoro y coro largo, resultando muy evidente —en los desvanes— la yuxtaposición del primer contrafuerte de la iglesia al muro de ladrillo y tapial que separa antecoro y coro largo. La bóveda de terceletes que cubre el coro alto es distinta en su hechura de las de la nave, y su peso y el de la bóveda del coro bajo obligaron, en 1770, a aplicar a la fachada meridional tres contrafuertes que enmascaran su fábrica de tapial. En la fachada oeste hay un arco de piedra del cual la mitad queda solapada por el cuerpo de la fachada del palacio, adosado, y por tanto aparentemente de fecha posterior.

La interpretación de todo esto resulta difícil, teniendo en cuenta además que el único documento sobre la construcción de la iglesia es de 1373, y consiste en la licencia del diocesano

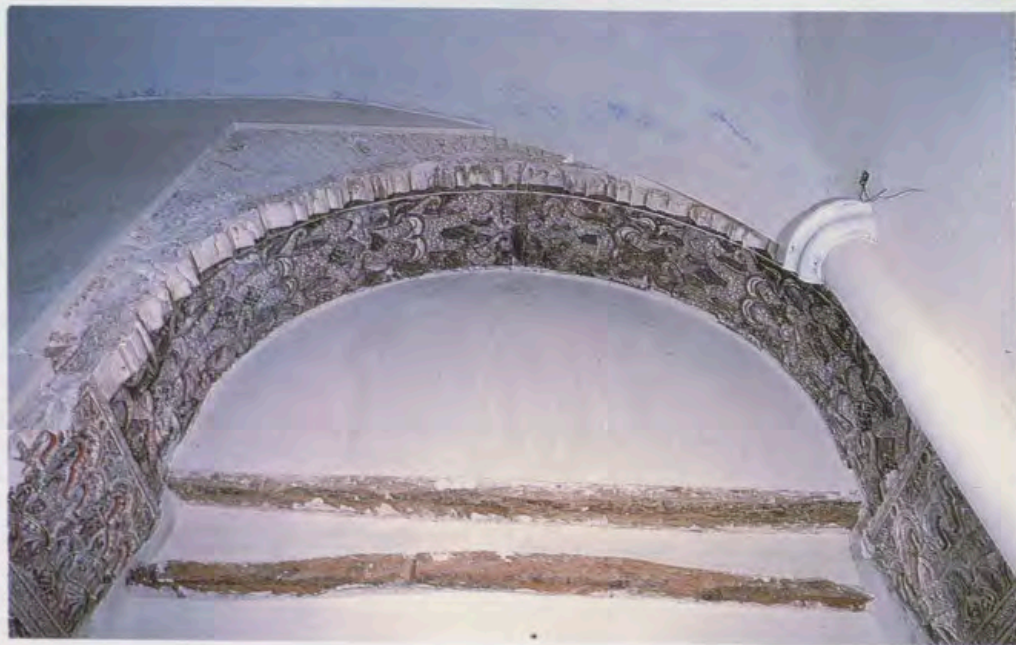


Detalle de la yesería policroma, al descubrirse el arco en la Iglesia.

Don Gutierre, Obispo de Palencia, para que la iglesia pudiera ampliarse, haciendo un coro y más altares, y labrándose en los portales del palacio.

En función de todo ello y de lo arriba indicado, nuestras conclusiones han de ser, sencillamente, hipótesis razonables. En primer lugar, parece claro que el *coro largo* es el antiguo *salón rico* del palacio, que sirvió desde 1363 como iglesia provisional, mientras se construía la definitiva, lo cual daría origen a la leyenda de que el presbiterio actual era ese salón. Esta nave del coro largo quedaría reservada a las monjas, sirviendo para el pueblo, y como acceso la anteiglesia formada al derribar un muro uniendo

Intradós del mismo arco, ya restaurado.



dos salas y cubierta entonces con bóveda de cañón apuntado.

En cuanto a la construcción de la iglesia definitiva, es posible que la nave y sus capillas fuesen levantadas parsimoniosamente entre 1373 y 1430, integrando dos volúmenes preexistentes, el presbiterio y el coro, regularizándose al ser tratadas de manera homogénea sus partes altas con la cornisa de ladrillo. Esos dos elementos pueden interpretarse como *dos torres* que flanqueaban los pórticos del palacio abiertos hacia el río y que cronológicamente serían anteriores incluso al vestíbulo del palacio. La obra del templo en el siglo XV obligó a rehacer en parte el presbiterio —quizá ya utilizado como iglesia anteriormente— recreciendo los muros y cubriéndolos con una armadura de madera, eminentemente ornamental, y que planteaba menos problemas de estabilidad para los muros de tapial que una bóveda de crucería.

Por supuesto, lo relativo a la iglesia no pasa de ser una teoría frente a las seguridades que ofrece lo descubierto del palacio mudéjar, pero en Tordesillas el monumento nos demuestra su riqueza desvelándola en parte, a la vez que plantea nuevos interrogantes que dejan abierto el campo a la investigación.

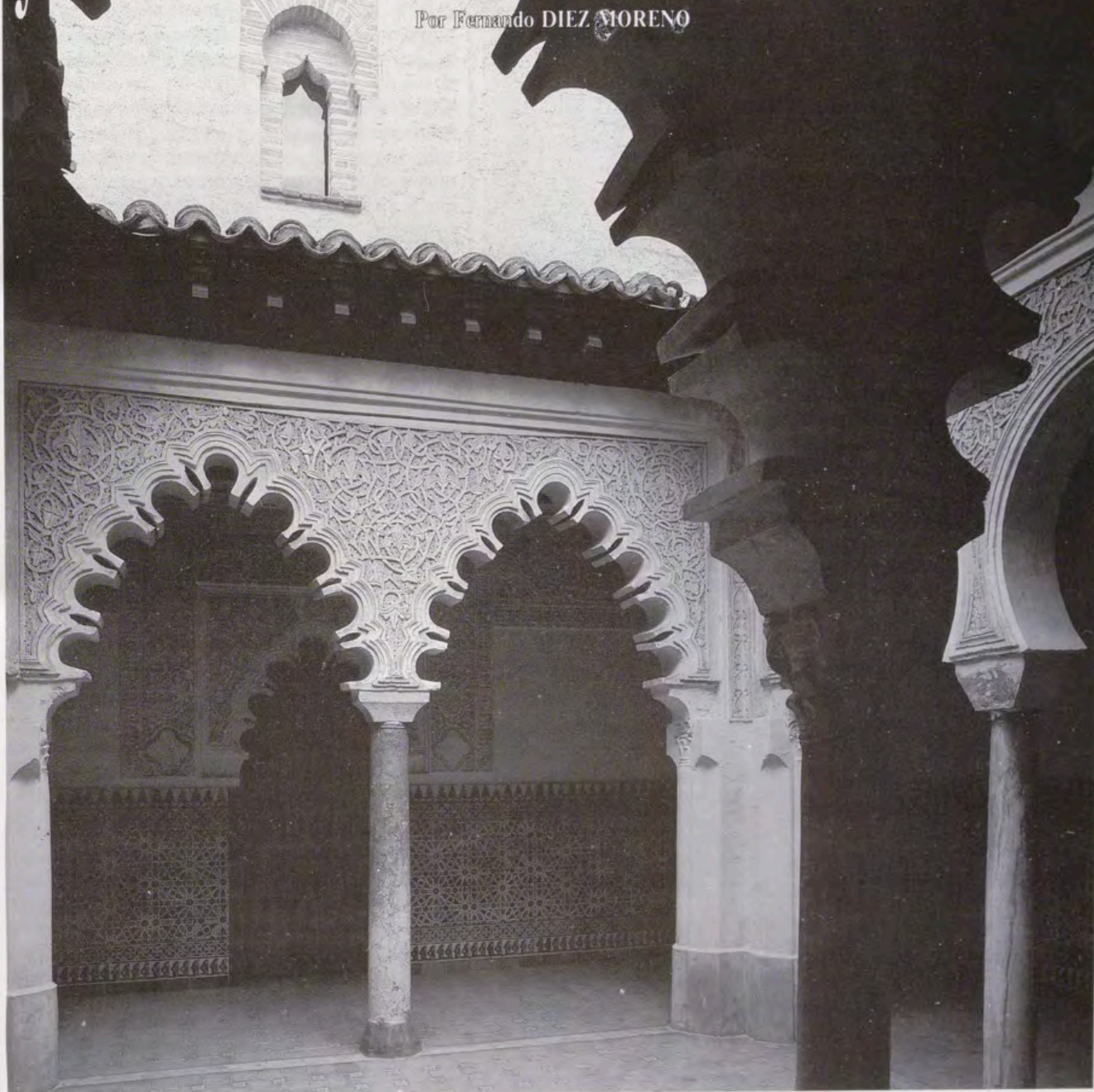
NOTAS

¹ Un resumen de la memoria histórica, con la bibliografía y todos los datos documentales, en especial los referentes a la reedificación del siglo XVIII, puede verse en el artículo de JOSÉ LUIS SANCHO, «El claustro de El Vergel del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1990 (en prensa).

² El coro alto debía tener primitivamente la misma extensión que el bajo, y se ampliaría a finales del siglo XVI, construyendo una bóveda intermedia en el primer tramo de la iglesia, reedificando también entonces la del coro bajo, que es igual; lógicamente se haría entonces la bóveda de la capilla más inmediata a los pies, correspondiente a la nueva bóveda del coro. La siguiente es de 1736, cuando se añadieron al coro alto unas prolongaciones laterales; en ésta se colocó el órgano, ocupando los fuelles el espacio entre la bóveda nueva y la del XIV. La más inmediata al presbiterio es del siglo XVI, cuando se hizo la tribuna plateresca «de infantes» para los niños cantores.

El régimen jurídico de los Reales Patronatos y el del Convento de Santa Clara de Tordesillas

Por Fernando DIEZ MORENO

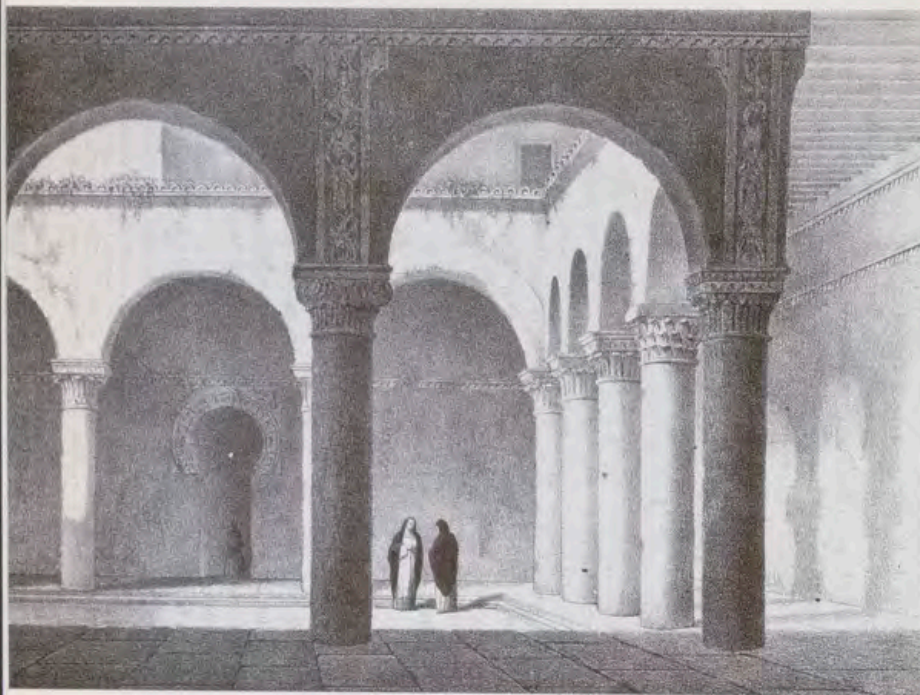


*Patio mudéjar;
al fondo,
la Capilla Dorada.*

Puede afirmarse que hasta la Ley vigente del Patrimonio Nacional, de 1982, y su Reglamento de 1987, los Reales Patronatos han sido objeto de muy escasa regulación legal y atención doctrinal, en cuanto se refiere a su régimen jurídico. Es cierto que cada uno de los Reales Patronatos ha sido sometido, a lo largo de la historia, a investigaciones más o menos profundas, pero también lo es que, generalmente, tales investigaciones eran de carácter histórico o artístico, y casi nunca de carácter jurídico.

Y si lo anterior puede sostenerse de cada Real Patronato, más aún aquella penuria es predicable respecto del conjunto de Reales Patronatos, a pesar de que, como veremos, están integrados desde hace muchas décadas en el Patrimonio de la Corona o Patrimonio Nacional.

Una explicación inicial a esta situación puede encontrarse en el hecho de la singularidad de cada Real Patronato, tanto en razón a su origen, causa, época, fines, capital y estatutos, cuanto en el estado en que se encuentran en el momento actual.



El patio mudéjar, según la litografía de Tomé para el libro sobre el Viaje de Isabel II en 1858.

Esta singularidad ha llevado a una pluralidad normativa virtual, de manera que la regla general admitida era la de su regulación por la propia norma estatutaria. Cada Real Patronato venía así a regularse por las reglas establecidas por su fundador, algunas de ellas con varios siglos de antigüedad.

Pero esta situación quiebra con la aprobación de la Ley y Reglamento vigentes del Patrimonio Nacional, en los que por primera vez en la historia se contienen unas normas legales básicas, desarrolladas reglamentariamente, que, sin perder la singularidad estatutaria de cada Real Patronato, permiten hallar un régimen jurídico conjunto a todos ellos.

Este régimen jurídico es el que me propongo desarrollar en este trabajo, pero no como un objetivo en sí mismo, sino como base o plataforma sobre la que analizar el Real Patronato del Convento de Santa Clara, en Tordesillas, uno de los más antiguos, y representativos de las dificultades jurídicas de poder establecer un régimen jurídico común y detallado a todos ellos.

REGIMEN JURIDICO GENERAL DE LOS REALES PATRONATOS

Antecedentes históricos

Como se ha puesto de manifiesto anteriormente, existen escasos precedentes de un régimen jurídico común a los Reales Patronatos, siendo la regla general que cada uno de ellos se rija por sus propios Estatutos.

La nota común que podría extraerse de los antecedentes históricos, a los efectos que interesan, tal vez sea la de su pertenencia al Patrimonio de la Corona en las sucesivas leyes que desde el siglo XIX regularon positivamente este Patrimonio. Se puede decir positivamente, en oposición a la que se podría denominar regulación negativa, esto es, las leyes o disposiciones que imponían la refundición con el Patrimonio de la Hacienda, la supresión, la incautación, la división o la disolución, según las épocas¹.

En efecto, tanto la Ley de 12 de mayo de 1865, primera de las que regularon, entonces, el Patrimonio de la Corona, como las de 26 de junio de 1876 (Restau-

ración), 7 de marzo de 1940, y la vigente de 1982², consideraron los Reales Patronatos integrantes del Patrimonio de la Corona. Esta vinculación o integración, globalmente considerada, tuvo ventajas, como la de disfrutar de los beneficios y privilegios de que gozaban los bienes del Patrimonio de la Corona, así como la de una mayor protección, en algunos casos, sin la cual es posible que no hubiesen llegado a nuestros días, al igual que ocurriera con instituciones de análoga naturaleza y finalidad.

Pero, junto a ello, es justo reconocer que tal pertenencia ocasionó no pocos inconvenientes, especialmente los derivados de la atormentada historia que el Patrimonio de la Corona ha vivido los dos últimos siglos, historia que arrastraba ineluctablemente a los Reales Patronatos.

En resumen, de los antecedentes históricos, la única nota que puede extraerse con carácter general, es la de que a los Reales Patronatos, además de su régimen estatutario individual, se les aplicaba el régimen jurídico patrimonial previsto para los bienes o derechos del Patrimonio de la Corona, sin que hubiese, por tanto, una regulación específica y concreta.

Régimen vigente

La regulación legal

La Ley de 16 de junio de 1982, reguladora del Patrimonio Nacional, contiene un tratamiento básico y común a los diferentes Reales Patronatos, cuyas notas esenciales son las siguientes:

- a) Sistema de *numerus clausus* en su calificación.
- b) Integración en el Patrimonio Nacional de los derechos de Patronato o de gobierno y administración.
- c) Atribución al Rey de las facultades de Protectorado.
- d) Disfrute de las mismas exenciones fiscales que los bienes de dominio público del Estado.
- e) Remisión a los Estatutos de cada Real Patronato para determinar el contenido de los derechos de Patronato.

a) *El sistema de «numerus clausus»*.—El artículo 5.º de la Ley declara que forman parte del Patrimonio Nacional los derechos de Patronato o de gobierno y administración sobre las siguientes Fundaciones, denominadas «Reales Patronatos»:

- «Uno. La Iglesia y Convento de la Encarnación.
- Dos. La Iglesia y Hospital del Buen Suceso.
- Tres. El Convento de las Descalzas Reales.
- Cuatro. La Real Basílica de Atocha.
- Cinco. La Iglesia y Colegio de Santa Isabel.
- Seis. La Iglesia y Colegio de Loreto, en Madrid, donde también radican los citados en los apartados precedentes.
- Siete. El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sito en dicha localidad.
- Ocho. El Monasterio de Las Huelgas, en Burgos.
- Nueve. El Hospital del Rey, sito en dicha capital.
- Diez. El Convento de Santa Clara, en Tordesillas.
- Once. El Convento de San Pascual, en Aranjuez.
- Doce. El Copatronato del Colegio de Doncellas Nobles, en Toledo».

La Ley de 12 de mayo de 1865 se refería solamente al Patronato del Monasterio de Las Huelgas y Hospital del Rey, al Convento de Santa Clara, en Tordesillas, y «a los demás Patronatos y derechos honoríficos que pertenezcan a la Corona».

Más explícita fue la Ley de 26 de junio de 1986, que enumeró los siguientes Reales Patronatos: Encarnación, Buen Suceso, San Jerónimo, Descalzas Reales, Atocha, Santa Isabel, Loreto, Nuestra Señora de Montserrat, San Lorenzo de El Escorial, Las Huelgas, Convento de Santa Clara y Hospital del Rey.

La Ley de 7 de marzo de 1940 mantuvo esta relación, pero se suprime la mención a la Iglesia de San Jerónimo, de Madrid.

Y, finalmente, la Ley vigente de 1982 no menciona al Patronato de Nuestra Señora de Montserrat, y añade la mención del Convento de San Pascual, en Aranjuez, y del Copatronato del Colegio de Doncellas Nobles, en Toledo.

En resumen, los Reales Patronatos necesitan, para ser considerados como tal, no sólo su legitimación de origen, sino su expresa mención y reconocimiento legal.

b) *Los derechos de Patronato o de gobierno y administración.*—La Ley ha querido dejar claramente distinguida la atribución de las facultades de Patronato de las facultades de Protectorado. A pesar de la confusión terminológica que existe en ocasiones, no sólo en la doctrina, sino en los Estatutos fundacionales, la Ley se pronuncia con ejemplar claridad: por una parte, atribuye al Rey las facultades de Protectorado; y por otra, atribuye o integra («forman parte») en el Patrimonio Nacional los derechos de Patronato. Y para que no haya duda de a qué derecho se refiere, el artículo 2.º hablará de «derechos y cargas de Patronato» y el artículo 5.º se referirá a «derechos de gobierno y administración».

El esquema básico común a todos los Reales Patronatos quedará, por tanto, establecido sobre las siguientes notas:

- 1.ª La propiedad de los bienes pertenece al propio Real Patronato como entidad con personalidad jurídica independiente.
- 2.ª Las facultades del Protectorado que señale la legislación vigente corresponden al Rey.
- 3.ª Los derechos y cargas de Patronato, esto es, el gobierno y administración de los Reales Patronatos, forman parte del Patrimonio Nacional y serán ejercidos por su Consejo de Administración (artículo 48 del Reglamento).

La amplitud o el contenido de los derechos de gobierno y administración que ejercerá el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional estará en función de las cláusulas fundacionales, a las que el artículo 7.1 otorga la prioridad de la jerarquía de fuentes. Sólo en defecto de tales cláusulas la Ley ha querido otorgar las más amplias facultades de administración a aquel Consejo, tal como se entiende en el ámbito de las Fundaciones el término administración, al establecer que «en caso de insuficiencia de las mismas (las cláusulas fundacionales) comprenderá con toda su amplitud (el contenido de los derechos de Patronato) las facultades de administración de las Fundaciones respectivas».

c) *Las facultades del Protectorado.*—Como se viene indicando, estas facultades se las atribuye al Rey el artículo 7.1 de la Ley. Su delimitación se hace por referencia al ámbito de las facultades que atribuye al Protectorado la legislación vigente; y como el artículo 51 del Reglamento contiene una remisión de legislación subsidiaria, a la normativa sobre Fundaciones Culturales Privadas, habrá que estar a esta normativa para conocer la extensión de aquellas facultades de Protectorado.

Dicho en otros términos, la Ley atribuye al Rey, en el ejercicio de la función de Protectorado sobre los Reales Patronatos, las mismas facultades que la normativa sobre Fundaciones Culturales Privadas atribuye al Protectorado de estas Fundaciones, si bien habrá que tener en cuenta que, siendo responsables de los actos del Rey las personas que los refrenden (artículo 64.2 de la Constitución), cualquier decisión que ésta haya de tomar en el ejercicio de las funciones de Protectorado deberá ser refrendada por el Presidente del Gobierno o, en su caso, por el Ministro competente (artículo 64.1 de la Constitución).

d) *Privilegios de los bienes de los Reales Patronatos.*—El artículo 7.2 de la Ley dispone que los bienes de estas Fundaciones, destinados al cumplimiento directo de sus respectivos fines, gozarán de las mismas exenciones fiscales que los del dominio público del Estado.

Esta nota es característica común a todos los Reales Patronatos, si bien con la exigencia de que los bienes exentos están destinados al cumplimiento directo de los fines del Real Patronato. Normalmente, los bienes de las Fundaciones tienen la función de producir rentas



para el cumplimiento del fin fundacional, o tienen la función de constituir la sede o el local de la propia Fundación. En ninguno de ambos casos habrá dudas sobre la aplicabilidad de la exención.

Este privilegio fiscal para los bienes de los Reales Patronatos no es sino una consecuencia de la calificación jurídica que el artículo 2.º de la Ley contiene respecto a los bienes del Patrimonio Nacional, al considerar a éstos como bienes de titularidad del Estado. Es cierto que los bienes de titularidad estatal pueden ser de dominio público o patrimoniales; y también lo es que los bienes de los Reales Patronatos son de titularidad de cada uno de ellos. Por ello puede afirmarse que entre las diversas opciones que podía manejar el legislador de 1982, escogió la más generosa.

Es innecesario recordar que la mayor parte de los Reales Patronatos fueron constituidos con importantes patrimonios generadores de cuantiosas rentas, pero a lo largo de su prolongada historia, que en ocasiones se extiende a varios siglos, fueron decreciendo en importancia, hasta el punto de haberse llegado a una situación de inversión total en cuanto a la posibilidad de cumplir los fines con las rentas de los propios y exclusivos bienes, en algunos casos.

Claustro del Vergel, tras la reciente restauración.

e) *El orden jerárquico de fuentes.*—La última nota común que se puede extraer de la Ley del Patrimonio Nacional aplicable a todos los Reales Patronatos, es la primacía de las cláusulas fundacionales o estatutarias. Esta prioridad es también común al resto de las Fundaciones, siempre que tales cláusulas no sean contrarias a la Ley.

La antigüedad de los Estatutos de algunos Reales Patronatos ha obligado o puede obligar a su modificación para su adaptación a las exigencias del tiempo presente. Pero lo que interesa destacar, en este momento, es que el orden de la jerarquía normativa de los Reales Patronatos quedaría establecido de la siguiente forma: Primero, las cláusulas fundacionales o estatutarias; Segundo, la Ley y Reglamento del Patrimonio Nacional; Tercero, la normativa sobre Fundaciones Culturales Privadas.

Quedan así definidas e interpretadas lo que a nuestro juicio constituyen las notas integrantes del régimen jurídico, deducido de la Ley del Patrimonio Nacional y aplicable a todos los Reales Patronatos. Este régimen deberá ser completado con la normativa reglamentaria, que se pasa a analizar.

La regulación reglamentaria

El Reglamento de la Ley del Patrimonio Nacional fue aprobado por Real Decreto 485/1987, de 18 de marzo, y en él se contienen normas que reproducen o desarrollan los preceptos de la Ley, por lo que, con el fin de completar el esquema básico legal común de los Reales Patronatos, anteriormente expuesto, hay que referirse exclusivamente a los preceptos de desarrollo.

a) *El Patronato o gobierno y administración de los Reales Patronatos.*—Es la cuestión que tiene un mayor desarrollo en el Reglamento, pudiendo destacarse las siguientes notas:

1. La administración de los Reales Patronatos corresponde al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional. Así se establece con toda claridad en el artículo 48 del Reglamento, y se reitera en el artículo 67.g), al enumerar las competencias de dicho Consejo.

2. El alcance de las facultades del Patrono, tal como establecía la Ley, vendría determinado en las cláusulas fundacionales y, en caso de insuficiencia, comprenderá con toda amplitud las facultades de administración. Pero además, en su condición de Patrono, se imponen

a aquel Consejo las obligaciones de cumplir la voluntad del Fundador, la de mantener en buen estado de conservación y producción los bienes y valores de la Fundación, y la de procurar la suficiencia de medios económicos derivados de las rentas de sus bienes para atender a los fines fundacionales (artículo 54).

3. Se establecen medidas organizativas para el ejercicio de los derechos de Patronato. Así, la posibilidad de designar Delegados en los Reales Patronatos para ejercer las funciones que les asigne el Consejo de Administración (artículo 53); y la posibilidad de designar una persona que represente al Consejo de Administración en los casos de Copatronatos (artículo 52).

b) *El Protectorado de los Reales Patronatos.*—Atribuido por Ley al Rey, el Reglamento establece que en el ejercicio de sus facultades deberá velar por el cumplimiento de la voluntad de los Fundadores y de los causantes de legados o donaciones con destino a un Real Patronato (artículo 56).

Más importantes son, si cabe, las facultades de modificación, fusión o extinción que se atribuyen al Protectorado, a propuesta del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, y previo Dictamen del Consejo de Estado (artículo 57).

Una lectura inteligente del precepto permite admitir que procederá la modificación o la fusión de Reales Patronatos, cuando así lo exija el mejor cumplimiento de los fines fundacionales; y que procederá la extinción cuando concurren los supuestos contemplados en el artículo 39 del Código Civil, esto es, el cumplimiento del plazo, el cumplimiento del fin, o por imposibilidad de éste; todos ellos son supuestos generales de extinción de las personas jurídicas.

Estas previsiones son enormemente acertadas pues, habida cuenta de la antigüedad de algunas Fundaciones, será preciso modificar sus Estatutos para adaptarlos al tiempo presente³; o fusionarlas entre sí; o incluso extinguirlas, cuando el cumplimiento de sus fines sea imposible. En todos los supuestos, el Dictamen del Consejo de Estado, y la propuesta, mediante el previo acuerdo, del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, garantizan el acierto en las decisiones del Protectorado.

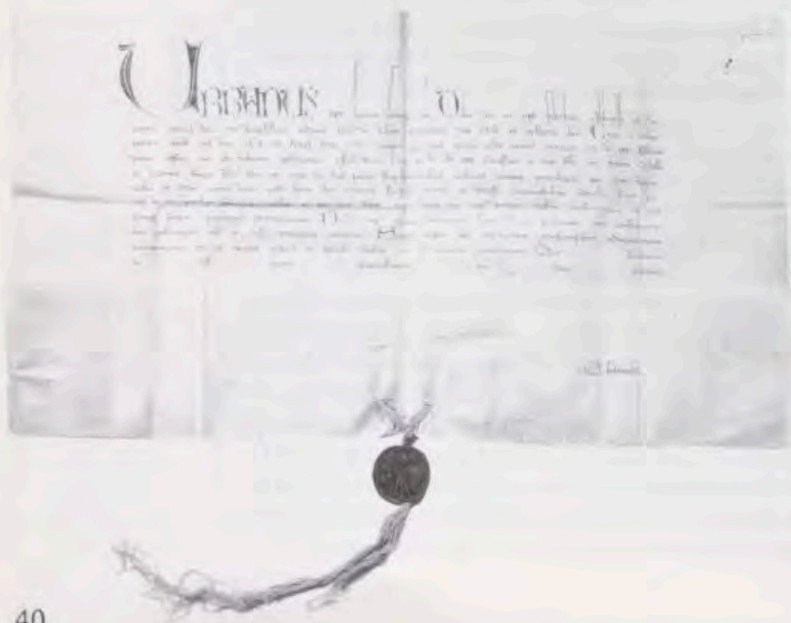
c) *Obligaciones de los Reales Patronatos.*—El artículo 55 del Reglamento impone a cada uno de los Reales Patronatos la obligación de elaborar una Memoria anual, y al Consejo de Administración la de elaborar una Memoria conjunta para elevar al Protectorado.

d) *Legislación supletoria.*—Como se vio anteriormente, el artículo 51 del Reglamento remite a la normativa sobre Fundaciones Culturales Privadas para todo lo no previsto en el propio Reglamento de la Ley del Patrimonio Nacional, en lo que se refiere a la administración y gobierno, esto es, Patronato, y en lo que se refiere al ejercicio del Protectorado. Ello tiene una importante consecuencia, y es que el régimen económico de los Reales Patronatos, en lo que se refiere a la rendición de cuentas, será el previsto en aquella normativa, y no el previsto en la Ley y Reglamento del Patrimonio Nacional para éste.

El esquema jurídico básico de los Reales Patronatos

Analizadas en el apartado anterior las notas esenciales del régimen jurídico de los Reales Patronatos, tal como

Bula del papa Urbano V, en la que se confirma la fundación del Monasterio (A.S.C.T. Caja 6/2).



se derivan de la Ley y del Reglamento del Patrimonio Nacional, corresponde ahora trazar un esquema básico que integre, no sólo los elementos derivados de tales normas, sino los preceptos de aquellas a las que se remite como legislación supletoria, con la finalidad de tener un esquema jurídico básico aplicable a todos los Reales Patronatos.

Constitución y Estatutos

Como cualesquiera otras Fundaciones, las Reales necesitan de un acto constitutivo de adscripción de bienes al cumplimiento de los fines que señale la voluntad del Fundador. Las reglas por las que habrá de regularse el cumplimiento de esa voluntad y la organización serán el contenido de los Estatutos.

Las especialidades de los Reales Patronatos, a diferencia de las demás Fundaciones de Patronato, o privadas, no sólo están en el origen del acto constitutivo, a veces compartido o consecuente con otras voluntades, sino que no necesitan reconocimiento alguno ni inscripción en registro administrativo. Ambos actos se sustituyen, en el caso de los Reales Patronatos, por su mención en la Ley, de ahí la importancia del sistema de *numerus clausus* al que antes se hizo referencia.

Es conocida la polémica de si basta la voluntad del Fundador, debidamente formalizada, para que una Fundación pueda entenderse constituida y actuar en el tráfico jurídico⁴. Nuestro sistema legal para las Fundaciones Culturales Privadas⁵ exige la clasificación, inscripción y reconocimiento por la autoridad administrativa. Esto no ocurre en los Reales Patronatos, de ahí la importancia de las cláusulas fundacionales, y de ahí, también, la variedad de régimen entre ellas y las dificultades de reconducirlas a un esquema común.

Protectorado

Le corresponde al Rey, en los términos y con el alcance que anteriormente se ha examinado. En las Fundaciones privadas, el Protectorado lo ejerce el Departamento Ministerial correspondiente, en razón a la naturaleza de la Fundación: benéfica, cultural, docente, laboral, etc.

Es curioso constatar que las funciones del Protectorado están atribuidas al Rey por una Ley ordinaria, la del Patrimonio Nacional, pero no se encuentran en la relación de competencias que contiene el artículo 62 de la Constitución, y sí, por el contrario, el Alto Patronazgo de las Reales Academias. Esta omisión puede justificarse o explicarse teniendo en cuenta que las funciones de Protector de los Reales Patronatos la ejerce el Rey como heredero de la voluntad de aquellos de sus antecesores que constituyeron la Fundación, y que el ejercicio de esta voluntad fundacional no implica el de funciones públicas o constitucionales, sino más bien un deseo privado o intención discrecional de los fundadores de proveer para el cumplimiento de unos determinados fines. En definitiva, ninguna autoridad u organismo podría velar por el cumplimiento de la voluntad fundacional de los Reyes-Fundadores, sino sus propios herederos en la Corona.

En cualquier caso, como también se ha indicado, el ejercicio del Protectorado por el Rey está sometido al mismo régimen de refrendo que el ejercicio de las demás competencias o facultades del Rey.

Patronato o gobierno y administración

Le corresponde al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, como se ha dicho, y con el alcance y extensión señalados en su Ley y Reglamento. En este punto no existe gran diferencia con las funciones que desarrollan los Patronos de las demás Fundaciones. En definitiva, el Patronato administrará la Fundación para la consecución de los fines estatutarios, bajo la vigilancia del Protectorado.

Régimen de los bienes y derechos

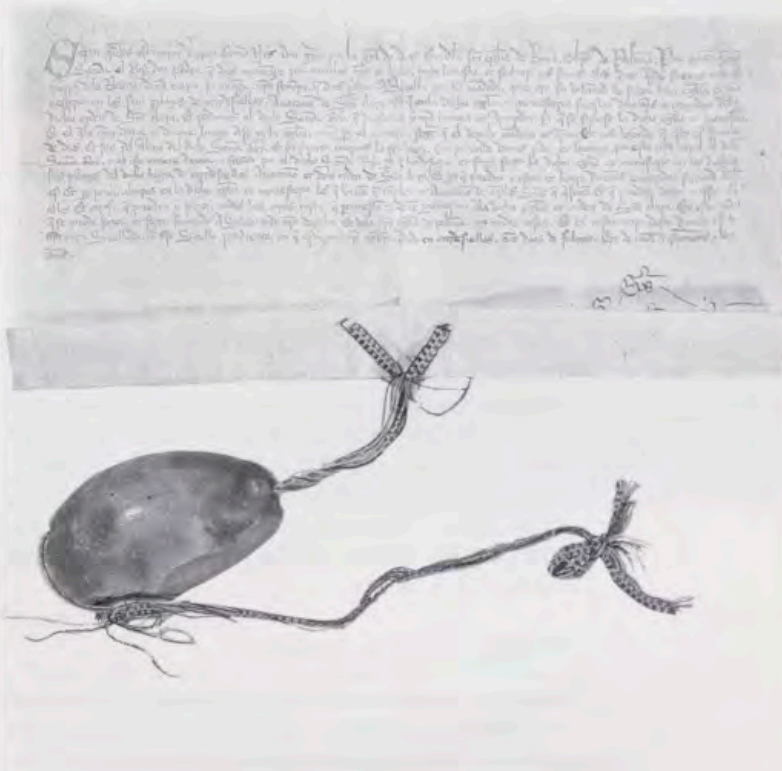
Se ha señalado también que los bienes de los Reales Patronatos son propiedad de los mismos. Así cabe deducirse de los preceptos legales y reglamentarios sobre la materia, especialmente, por interpretación *a sensu contrario* del artículo 5.º de la Ley del Patrimonio Nacional, pues si forman parte de éste «los derechos de Patronato o de gobierno y administración», quiere decir que no forman parte los derechos que no sean los de gobierno y administración, por tanto de propiedad de los bienes muebles e inmuebles.

La cuestión planteada tiene una extraordinaria importancia si se piensa en el inmenso patrimonio de carácter histórico y artístico que encierran los Reales Patronatos. De ahí que los actos que excedan del gobierno y administración deberán seguir el procedimiento de la normativa sobre Fundaciones Culturales Privadas, en base a la remisión que contiene el artículo 51 del Reglamento de la Ley del Patrimonio Nacional.

Realización de actividades económicas

Es un fenómeno general que, en gran número de supuestos, las Fundaciones no puedan cumplir sólo con las rentas de su patrimonio los fines estatutarios. De ahí que no sea infrecuente acudir a las aportaciones con finalidad concreta o de afectación, que no constituyen capital fundacional. Otra manera de suplir aquellas carencias es la realización de actividades comerciales o

Licencia
del Obispo
de Palencia
para edificar
un Monasterio
en Tordesillas
(A.S.C.T. Caja 6/1).



ticularidades o singularidades que deban destacarse en el Convento de Santa Clara.

Como más adelante se indica, este Real Patronato se constituye en 1363, y como se ha visto anteriormente, es mencionado como tal Real Patronato en las leyes reguladoras del Patrimonio de la Corona de 1865 y 1876, y del Patrimonio Nacional en 1940 y 1982.

La constitución y los Estatutos del Real Patronato «Convento de Santa Clara» en Tordesillas

En realidad el Convento de Santa Clara, como Fundación Real, no se constituye en un único documento, sino en cuatro distintos⁷.

El primero de ellos es el Testamento de Pedro I, fechado en Sevilla el 13 de noviembre de 1362⁸, en el que manda que las casas y palacios de Tordesillas se hagan Monasterio de Santa Clara, donde haya 30 monjas, asignando las rentas, pechos y derechos de Tordesillas para su mantenimiento, mandando a su hija Beatriz, de quien es dicho lugar, que haga hacer dicho Monasterio.

El segundo es el Privilegio de la Infanta Beatriz, otorgado en Sevilla el 2 de enero de 1363⁹, que es, en realidad, el auténtico título constitutivo de la Fundación.

El tercero es el Privilegio de la Infanta Isabel, también hija de Pedro I, otorgado en Sevilla en la misma fecha que el anterior¹⁰, y que se limita a dotar al Convento con las salinas de sal de compás, que dicha Infanta tenía en Aldeamayor, término de Portillo, y la misma Aldeamayor con todos sus derechos, pertenencias, franquicias y libertades.

Finalmente, el cuarto documento lo constituye el Privilegio de Pedro I de la misma fecha, 2 de enero de 1363¹¹, en el que autoriza y da licencia a las Infantas para hacer las donaciones a que se hace referencia en los Privilegios de cada una de ellas, de manera que en este cuarto documento se integran los dos anteriores, por lo que es posible suplir las carencias del de Pedro I.

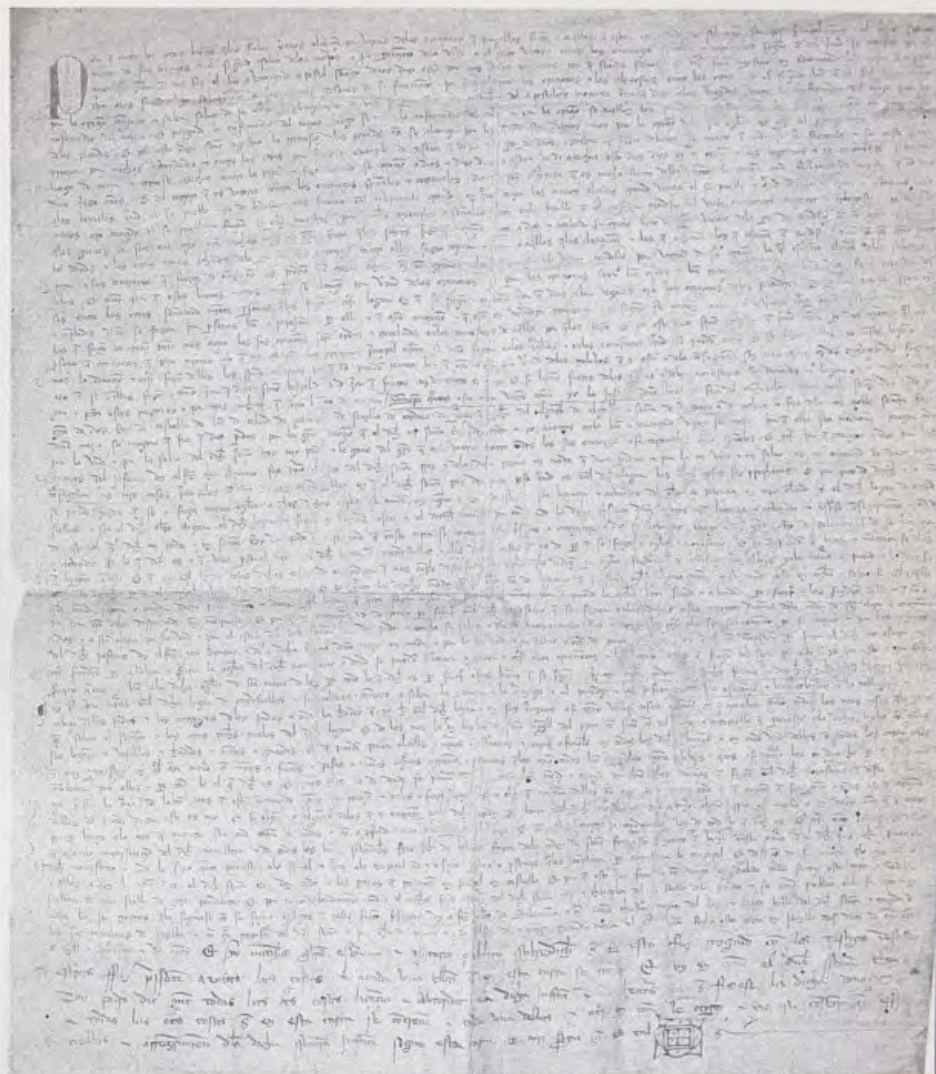
En cualquier caso, la Fundación Real del Convento de Santa Clara formó parte desde entonces de la historia de Tordesillas, como lo sugiere la inscripción que, en caracteres de mayúsculas romanas, se conserva en la puerta del torreón del puente sobre el río Duero:

«El Otero de las Sillas
Descercando socorria
Muchas Ciudades, y Villas,
Y con sus llaves caudillas
Las cerraba, y las abría.
Los Reyes que aquí moraron
Casas, y Templos dotaron:
Y en las dudas, y rencillas
De la Real Tordesillas
Sus personas confiaron»¹².

La voluntad fundacional

Aunque en el Testamento de Pedro I se manifiesta el deseo de éste de que las casas y palacios de Tordesillas se conviertan en Monasterio, tal deseo no constituye, por sí solo, la voluntad de constituir una Fundación, pues, por una parte, los bienes a aportar eran de su hija Beatriz; y, por otra, no se expresa la finalidad u objeto que habría de tener la Fundación.

La voluntad fundacional se expresa en el Privilegio de la Infanta Beatriz cuando manifiesta que «es mi intención de dar y hacer consagrar la mis casas principales, que yo he en Oter de Sillas, en que el dicho Señor



Rey don Pedro posa cuando es en el dicho lugar; las cuales casas son profanas y por cuanto de derecho esto no se puede hacer que se haga nueva Iglesia o que las dichas casas se muden en Iglesia o en Monasterio».

En términos jurídicos suele distinguirse la causa y los motivos de los negocios jurídicos. En este caso, la «causa» jurídica se encuentra en esta voluntad y en la finalidad que comentamos inmediatamente, aunque los «motivos» pudieran ser otros, pero éstos pertenecen al ámbito de la Historia y no del Derecho.

El fin fundacional

El documento de la Infanta Beatriz expresa también con toda claridad cuál sea el fin fundacional: «rogar a Dios y a Santa María por la vida y por el estado del dicho Señor Rey don Pedro, y por su salud, y porque la de victoria contra sus enemigos, y otrosí al fin de salvación para su alma, y por las almas del dicho Infante don Alfonso, mío hermano, y de la dicha reina doña María, mi madre, y por mi vida y mi salud».

Estos fines se siguen cumpliendo en la actualidad mediante la oración diaria de la Comunidad por el alma de los Fundadores y por la actual Familia Real, y mediante Misas de difuntos¹³.

El capital fundacional

Como era frecuente en la época, la Fundación es dotada no sólo por un número importante de bienes, sino de cuantiosas rentas para el sostenimiento del Convento. Así, además de las casas propiedad de la Infanta

La infanta
doña Beatriz,
hija
de Pedro I,
funda
el Monasterio
(1363)
(A.G.P. -C. 4915/2).

Beatriz, especialmente un palacio árabe, que subsiste en parte, sobre el que se construiría la Iglesia y el Convento, se aportan a la Fundación «todos los pechos, fueros, derechos y heredades que a mí pertenecen en cualquier manera en el dicho lugar de Oter de Sillas y sus aldeas... y les doy más, la mi Baylía de San Miguel del Pino con San Martín del Monte y Torresiella, que perteneciesen a dicha Baylía, con todos sus lugares y vasallos y heredades, y montes y guardas».

A lo anterior habría que añadir la dotación realizada por la Infanta Isabel de las «salinas de sal de compás que yo he en Aldeamayor, que es término de Portillo, con todos sus derechos y pertenencias, y con todas sus entradas y salidas».

No cabe duda que el capital fundacional y las rentas de los bienes aportados debieron ser más que suficientes para cumplir la voluntad fundacional, pero el paso de más de ocho siglos de historia lo ha dejado reducido, prácticamente, a la nada.

El Protectorado del Convento de Santa Clara

Corresponde al Rey, tanto por razones históricas, antes mencionadas, cuanto por razones legales, al estar expresamente dispuesto en la vigente Ley del Patrimonio Nacional.

El Patronato o el gobierno y administración

Corresponde al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, con las obligaciones de velar también por el cumplimiento de la voluntad del Fundador, mantener en buen estado de conservación los bienes de la Fundación (lo que justifica y legitima las importantes obras de restauración que en estos momentos se están llevando a cabo), y procurar la suficiencia de medios económicos para atender a los fines fundacionales (lo que justifica y legitima las subvenciones que en diversa cuantía recibe este Real Patronato, así como los demás que lo necesiten).

Memoria y rendición de cuentas

Durante el Ejercicio de 1989 el Real Patronato del Convento de Santa Clara presentó la correspondiente Memoria, en la que, después de una breve referencia histórica a su constitución y a los fines fundacionales, se expone la situación actual sobre el cumplimiento de dichos fines, las aportaciones realizadas por el Patrimonio Nacional en recursos humanos y subvenciones corrientes, la liquidación del presupuesto, con la indicación de los ingresos y gastos, con especial mención de las inversiones reales, así como los ingresos y gastos derivados de la visita al Museo. Menciona también la Memoria la existencia de un Convenio de 1 de marzo de 1989 entre el Patrimonio Nacional y el Colegio Universitario de Burgos para la investigación de los fondos documentales del Monasterio.

NOTAS

¹ Véase mi trabajo «La evolución constitucional del Patrimonio Nacional», en la Revista REALES SITIOS, núm. extraordinario, conmemorativo del XXV Aniversario, 1989, especialmente las págs. 26 y ss.

² *Ibidem*, págs. 21, 24, 25 y 27, respectivamente.

³ Como ha ocurrido con el Real Copatronato de Doncellas Nobles.

⁴ Véase BADENES GASSET, R.: *Las Fundaciones de derecho privado*, Ed. Bosch, Barcelona, 1986, págs. 148 y 149 del tomo I.

⁵ Véase artículo 5.2 del Reglamento de 21 de julio de 1972.

⁶ Véase artículo 28 de *Ibidem*.

⁷ Véase CASTRO TOLEDO, J.: «I. Colección Diplomática de Tordesillas», en la obra *Fuentes documentales para la historia de Valladolid*, págs. 76 y ss., donde se da cuenta de la localización de cada uno de ellos, y transcribe en parte su contenido.

⁸ Archivo de Santo Domingo de Silos. Toledo. Original en pergamino 830 x 625. Con sello de plomo y gótica cursiva. Véase *Ibidem*, pág. 76.

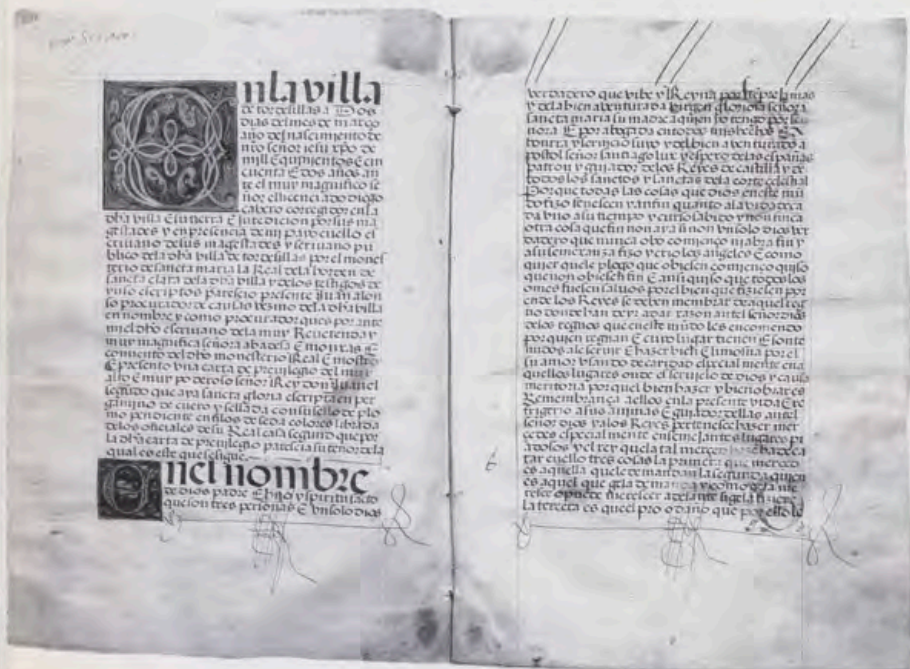
⁹ Archivo del Convento de Santa Clara de Tordesillas, Caja 4.915, documento 2, original en pergamino de 520 x 417. Véase *op. cit.*, en nota 7.

¹⁰ Archivo del Convento de Santa Clara, Caja 44, Expediente 1. Véase *op. cit.*, en nota 7, pág. 81.

¹¹ Se encuentra este documento en el Archivo del Convento de Santa Clara, Caja 44, Expediente 1, original en pergamino 480 x 325, mutilado en su parte central en un ancho de 295 mm. Véase *op. cit.*, en nota 7, pág. 83. Es de especial interés la reseña que se hace en dicha página a la obra del mismo autor, CASTRO TOLEDO, J.: *El archivo del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, Valladolid, 1973, donde se da cuenta del hallazgo del original de Pedro I, que, al parecer, estaba cumpliendo la función de forro de un libro.

¹² Recogido en *Viaje de España*, de ANTONIO PONZ, Tomo Duodécimo, Madrid, MDCLXXXVIII, pág. 138.

¹³ De la Memoria del Real Patronato del Convento de Santa Clara, correspondiente al Ejercicio de 1989.



Copia del privilegio de las infantas Beatriz e Isabel, por la que fundan el Monasterio (A.S.C.T. Caja 4/8).

Los Estatutos fundacionales

No son muchas las reglas contenidas en los documentos fundacionales con significado estatutario, pero podemos destacar las siguientes:

- el Convento debería tener treinta dueñas de la Orden de Santa Clara;
- las dueñas no deben «labrar» desde la mañana hasta «la tercia», sino estar continuamente en oración o en los oficios divinos;
- todo lo que las dueñas tuvieren de su propiedad, debería ser puesto en común;
- la administración se encomienda a un franciscano llamado Juan de Balbás «de manera que provea dicho Monasterio en todo lo suyo cuanto pertenece a lo espiritual y en cuanto a lo temporal de y asigne persona o personas para administrar lo temporal»;
- una vez fallecido el administrador lo sería el que designase el Rey Pedro I, y los reyes que reinasen después de él en Castilla.

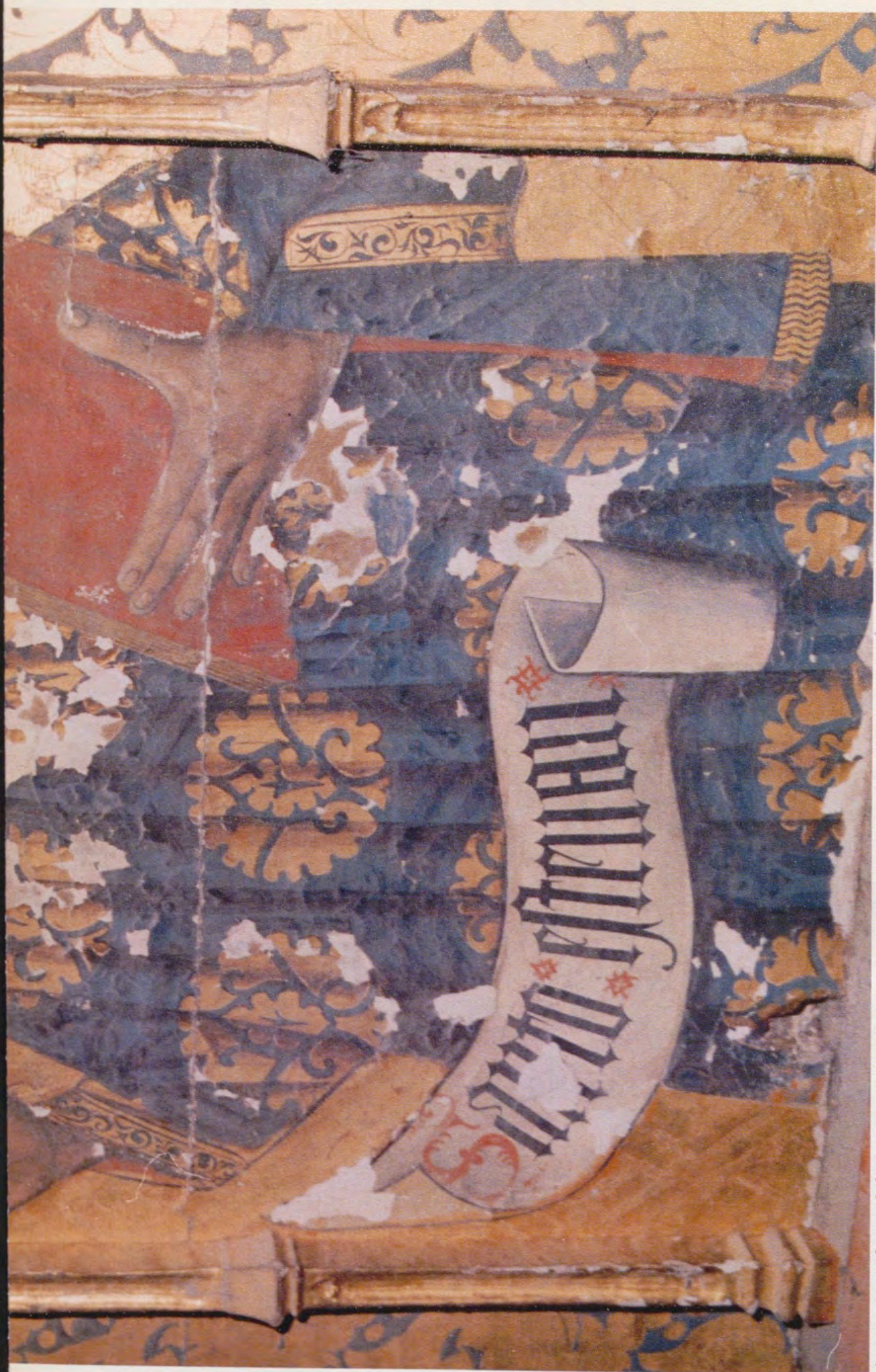




Muestra del trabajo de restauración realizado en la misma tabla del siglo XVI.



Aspecto previo de una de las cuarenta tablas de santos en la techumbre mudéjar.



Aspecto previo de una de las cuarenta tablas de santos en la techumbre mudéjar.

RESTAURACION DE LOS BAÑOS ARABES EN EL MONASTERIO DE SANTA CLARA

Por Angel BALAO GONZALEZ



*Cuarto frío.
Estado
en que quedaron
los vestidores
tras la inundación.*

A orillas del Duero, en la noble villa de Tordesillas, puede contemplarse una importante manifestación del arte mudéjar en Castilla: el palacio que Alfonso XI ordenó construir para doña Leonor de Guzmán en 1344, y en el que, más tarde, su nieta doña Beatriz fundaría un monasterio de clarisas, en cuya Orden ingresaría entonces.

De entre los restos del palacio original, hoy mutilado por reformas posteriores, destacan, por lo extraño en estas tierras, los baños árabes. Se hallan en el extremo Sur-Este de la planta general del Monasterio, y se asoman al Duero, a un nivel considerablemente alto respecto al río.

Una puerta de madera da paso, a través de un muro de piedra, a un pequeño patio en el que se conservan restos de lo que

Detalle de uno de los vestidores en los baños árabes.



Muro oeste del Cuarto Templado. Efectos de la humedad.



serían salas techadas pertenecientes a los baños, encontrándose aún pequeños restos de pintura semejantes a los de las salas interiores. Todo el recinto limita al Norte con un muro que los separa de la «huerta de San Miguel», perteneciente a la zona de clausura del Monasterio. La cota de dicha huerta se halla a unos dos metros por encima de la del interior de los baños en sus salas principales, y unos tres metros y medio de la de la última sala e hipocausto.

En el lado Oeste del patio aparece una estrecha puerta con arco de ladrillo, condenada desde la construcción de la iglesia, que podría ser la comunicación del antiguo palacio con los baños, a través de dependencias o corredores hoy desaparecidos. Como es normal en este tipo de edificación, los baños se encuentran por debajo del nivel del resto de las dependencias palaciegas y del aljibe, para facilitar la llegada del agua.

Justo antes de entrar en el recinto techado se puede encontrar una pequeña habitación construida en piedra, con bóveda de cañón y tragaluz cuadrado en el techo.

La primera sala, probable «cuarto frío» (al-bayt al-bārid) y vestidor, consta de un habitáculo principal con bóveda de cañón y lucernas en forma de estrellas de ocho puntas, otros dos habitáculos más pequeños en el lado izquierdo —posibles vestidores— con una lucerna cada uno, y otro algo mayor que éstos, con bóveda de espejo o esquifada, y con una celosía de madera, no original, en una ventana que comunica con el «cuarto templado» (al-bayt al-wastāni) o sala principal. La bóveda de este «cuarto frío» está decorada con motivos geométricos y dos escudos alusivos a doña Leonor de Guzmán, todo pintado en rojo.

Desde esta sala se pasa al «cuarto templado» (al-bayt al-wastāni), el más grande de todos, donde cuatro columnas, con capiteles compuestos y los arcos que sustentan, forman nueve bóvedas, cada una de ellas con una lucerna en forma de estrella. Las bóvedas son de ladrillo y mortero, y revoco de mortero de cal y arena, en el que se encuentran los motivos geométricos de color rojo, cuyo dibujo fue trazado con punzón sobre el enlucido formando pequeños surcos, siguiendo la técnica habitual de pintura al fresco, decorando las bóvedas y el zócalo de 128 cm de altura que recorre las tres salas principales. Los muros son de mampostería de piedra caliza, revocados con mortero de cal y arena.

Una utilización polivalente

Desde su creación, y a lo largo de su historia, los baños árabes de Tordesillas han tenido múltiples usos: refugio de sol-

dados, establo, habitaciones para los hermanos menores observantes de San Francisco, administradores del Monasterio en otra época...

Así pues, no es de extrañar el estado en que se encontraba antes de la restauración de 1977. El pavimento se hallaba perdido, dejando ver el hipocausto y las canalizaciones para el agua. Un porcentaje muy alto del revoco de las paredes y techos estaba desprendido, con lo que se perdió la decoración pictórica de forma irremisible, y quedó al descubierto el muro.

Los restos originales se encontraban cubiertos de humo y suciedad, y la carpintería estaba muy deteriorada debido a la acción de insectos xilófagos, el fuego y la humedad. Asimismo, el muro Sur de la sala templada presentaba unos vanos a modo de puerta y ventanas, abiertos en una época posterior a la de la construcción de los baños, al igual que la ventana del muro Oeste de la misma sala.

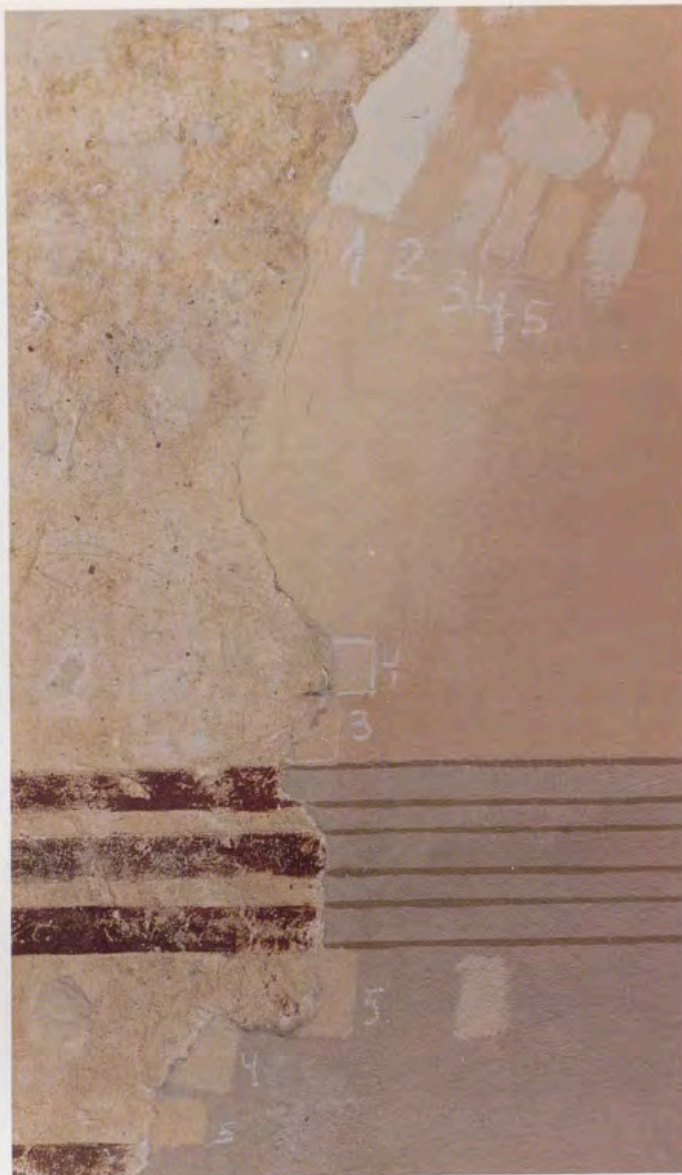
La intervención realizada en 1977 supuso la reconstrucción del suelo, el saneamiento de muros y arcos, y la reconstrucción de las lucernas. En la sala caliente se colocaron dos columnas con fuste de mármol gris y capitel simple de piedra caliza, para sustentar los arcos perdidos y reconstruidos en esta ocasión. Toda la carpintería fue saneada y tratada, y se reconstruyeron en madera aquellas partes que faltaban —jambas y dinteles de las puertas y ventanas— de manera loable.

La parte central del suelo de la sala caliente, perdida por completo, fue reconstruida con un piso de madera desde el que se podía acceder al hipocausto por una escalera, a través de una trampilla practicada en el piso, que se ha modificado totalmente para conseguir una visión global de esta sala, como más adelante se podrá ver.

Al otro lado de las bóvedas se colocaron focos para iluminar el interior de las distintas salas, a través de sus respectivas lucernas. El sistema de montaje de estas luces no permitía una adecuada ventilación de las salas, y ha sido reestructurado.

En la antigua restauración las pinturas fueron sometidas a una labor de limpieza, y las partes que habían sufrido pérdida de mortero, se tendieron de nuevo, aunque se tuvo la precaución de dejar éste a un nivel algo inferior —de uno a dos milímetros—, con lo que la diferenciación respecto al original queda garantizada. En cuanto a la reintegración estética, en la aplicación sobre el nuevo mortero de dos tintas planas, una de color rosáceo en las bóvedas, arcos y muros, y otra de color gris oscuro en la parte correspondiente al zócalo que recorre las salas en todo su perímetro.

El dibujo geométrico perdido se insinúa mediante líneas grises de un tono más os-



Pruebas de tonalidad.

Restauración estética de los años sesenta. Cuarto Templado.



curo que el de la tinta plana, sólo en aquellas zonas en las que no existía duda respecto al trazado por contar con datos originales suficientes para el mismo. Las franjas superiores del zócalo fueron prolongadas hasta enlazar con los restos originales de los otros muros, produciéndose en este sentido cierta incongruencia en los vestidores de la sala fría, debido, quizá, a la existencia de otro nivel distinto en el suelo original de uno de los vestidores.

Los pájaros situados sobre el zócalo se completaron mediante plantilla sacada de diversos originales con una línea de un tono más oscuro. Algunos de estos pájaros fueron realizados según el esquema simétrico que trazaban los restos originales, pues no quedaban indicios propios para su ubicación.

A finales de los 70, las torrenciales lluvias caídas sobre Tordesillas arruinaron la restauración y desmoronaron el mortero nuevo, que, al desprenderse, arrastró consigo partes de mortero y pintura originales. El agua caída en la contigua huerta de San Miguel se filtró por las paredes de los dos vestidores de la izquierda de la sala primera —cuarto frío— y por su muro Este. Como ya se ha mencionado, dicha huerta se halla dos metros y medio por encima de la de la primera sala, y su tierra es, en esta parte contigua a los baños, de relleno. Por otra parte, como era extremadamente porosa por su bajo contenido en arcillas, y con una capa inferior arcillosa correspondiente a la roca impermeable, actuó como una esponja y retuvo el agua junto al muro de los baños de la primera sala, y la filtró a través de éste hasta el mortero.

Hay que mencionar que en las paredes Norte de las otras salas contiguas a la huerta no se aprecian daños en el mortero ni manchas de humedad o eflorescencias salinas que indiquen la filtración de agua a través del muro. Esto, sin duda, es debido a una zanja de drenaje construida hace unos treinta años, que recorre el muro Norte de los baños, excepto en su parte correspondiente a la sala primera, por la que entró el agua.

En la sala principal —templada— el agua causó daños en el mortero nuevo, y disgregó algunas zonas en los muros Oeste y en las esquinas que forma con los muros Norte y Sur. En este caso, la humedad no sólo vino del otro lado del muro, sino que ascendió por capilaridad, formando manchas de humedad, que, al secarse, producen eflorescencias salinas —proceso de migración de sales—, que también aparecieron en zonas de pintura original.

El problema de las humedades

En noviembre de 1989 comenzaron a restaurarse los daños en el soporte y pintura



Detalle de la reintegración.



Restauración de 1990 en el Cuarto Templado.

mural causados por la inundación. Durante ese mes se elaboró la documentación gráfica inicial y se hicieron las pruebas previas para comprobar el estado de muro, mortero y color. Asimismo se iniciaron las labores de saneamiento de los muros afectados y los ensayos de cambio de tonalidad para la reintegración estética de 1977, dado el grado en que ésta se hallaba afectada por la humedad.

Previamente, en septiembre de 1987, el Departamento de Arquitectura del Patrimonio Nacional realizó una zanja de drenaje en la huerta de San Miguel —completando la ya existente de finales de los 60—, con lo que se evitaba el paso del agua a los baños a través del muro Norte del cuarto frío.

Por otra parte, hay que destacar el buen estado en que se encuentran, en general, los restos de mortero y pintura original. Esto no es de extrañar si se tiene en cuenta que en la concepción y construcción de los baños estaba muy presente la resistencia no sólo al agua, sino al vapor de agua y al calor. Se plantea así una matización a las causas de deterioro de los baños. El problema no está sólo en la entrada de humedad, sino en la falta de ventilación para secar rápidamente. Para ello, se hace necesaria una mayor entrada de aire, creando una corriente entre la ventana y los respiraderos de la sala del fondo, y el resto de la sala. Las luces colocadas en las lucernas, en la primera restauración, no dejaban pasar el aire, por lo que la ventilación era casi inexistente. En 1988, se colocaron las luces montadas sobre un soporte de rejilla metálica que permitía el paso del aire. Pero aún así no se lograba una corriente de aire entre las salas, capaz de secar posibles humedades de capilaridad, filtración o condensación. Para ello, es necesario, además, eliminar el alabastro de la ventana alargada en la sala principal de columnas, y sustituirlo por una celosía, que permitiera el paso del aire. De esta manera, se aumentaría la corriente de aire entre la última sala, el cuarto caliente y el cuarto templado.

Las zonas correspondientes a la restauración de 1977 se vieron afectadas por la humedad en distinta medida. El color de las tintas planas se desprendió en zonas donde, sin embargo, no había sufrido el mortero. En aquellas partes donde el mortero no se vio afectado por la humedad directamente, se halla en buen estado, exceptuando algunas zonas huecas, sin manifestación exterior.

Paralelamente al saneamiento de los muros afectados, se fueron consolidando aquellas partes huecas del revoco de 1977 y original, mediante inyección de mortero para rellenos grandes, y de una emulsión acrílica (Primal) para las más pequeñas. Tras la aplicación del mortero en las zonas



Otro aspecto del proceso de reintegración.



Dentro de la decoración original, consolidada, las lagunas han sido rellenas con rigatino.

Dos fases del proceso de restauración: finalizado el tratamiento de las zonas originales, una preparación blanca cubre las partes perdidas.



El mismo paño de pared, una vez reintegradas las lagunas de la decoración.

picadas, se procedió a la eliminación de eflorescencias salinas, y a una mínima limpieza, ya que se hallaban bastante limpias.

Visto el estado en que se encontraba la primera restauración, se optó, en cuanto a la reintegración estética, por cambiar las tintas gris y rosácea, ya que si bien fueron aplicadas según un criterio arqueológico diferenciador del todo correcto, una nueva tinta más ajustada a la pintura original permitiría una mejor lectura de la obra en su conjunto, sin grandes masas de color, ajenas a los originales, circundando éstos, o pequeñas lagunas dentro de grandes zonas originales que distraen la mirada del observador rompiendo la armonía general del conjunto. Por supuesto, esta nueva reintegración puede distinguirse del original por hallarse a un nivel más bajo, con distinta textura, y estar aplicada mediante una pulverización para conseguir el tono deseado, por lo que a corta distancia presenta un fino punteado de color sobre una base general ajustada a las zonas más claras del original.

En las lagunas pequeñas, se ha reintegrado el color a base de una técnica de rayado —rigatino—, que permite una perfecta diferenciación del original a una distancia corta, pero que, al aumentar ésta, logra armonizar con el conjunto. Esta técnica de reintegración del color se ha utilizado también en la reconstrucción de la decoración pictórica en rojo, lográndose una mejor comprensión de la obra.

En cuanto al suelo de madera del cuarto caliente, ha sido sustituido por una pasarela de cristal sobre estructura metálica, que permite una mejor visualización del hipocausto. Hay que recordar que con el suelo de madera había que descender por una trampilla, y la altura del techo en el hipocausto era sólo de unos 160 cm., lo que imposibilitaba la entrada de un grupo de visitantes, dado lo reducido de la estancia. Con la nueva pasarela de cristal, éstos pueden ver el hipocausto cómodamente y de forma racional.

Con todo ello, se espera devolver al conjunto la armonía y belleza suficientes como para permitir una mejor comprensión de la obra, respetando el original, y conservando su historia y su arte para las generaciones venideras.

BIBLIOGRAFIA

- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, Madrid, 1913.
 PATRIMONIO NACIONAL: REALES SITIOS (revista), n.º 14, 1967.
 AL-ANDALUS (revista), XVIII y XIX (1958-1959).
 MARTÍN GONZÁLEZ: *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Dirección General de Bellas Artes, Valladolid, 1970.



Cristo es clavado en la Cruz
(Banco del retablo de la Capilla).

MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS: NUEVA EXPOSICION DE SUS COLECCIONES PICTORICAS

Por Juan R. MARTINEZ CUESTA

Uno de los recintos fundamentales de cualquier fundación religiosa es el dedicado a las devociones tanto privadas como públicas de la comunidad. Por esta razón, las decoraciones artísticas aquí reunidas son mucho más cuidadas y responden a programas iconográficos más complejos que no se dan en el resto de las dependencias del Monasterio. Tras la campaña de restauración, iniciada por el Departamento de Conservación y Restauración del Patrimonio Nacional, el Monasterio de Santa Clara vuelve a recuperar su pasado ilustre y su importancia dentro del desarrollo cultural castellano. El recorrido se inicia, en este caso, por la Sala Capitular, espacio que se encuentra compuesto por una capilla y

el propio Capítulo que, debido a su marcado carácter longitudinal, en ocasiones se denomina Coro Largo. La Capilla está decorada por un retablo y pinturas al fresco, cuya recuperación ha sido uno de los más acertados logros de la Campaña. Se continúa por el Coro Largo, donde se pueden admirar algunas de las muestras más importantes del patrimonio pictórico reunido a lo largo de los siglos y que, debido a su precario estado de conservación, había sido relegado a lugares secundarios dentro de la clausura. Por último, hay que mencionar la soberbia serie iconográfica que bordea el arranque de la cubierta del Presbiterio del templo. En todos estos lugares ya han finalizado los trabajos de restauración.

La oración en el huerto.



CAPILLA

La Sala Capitular es el sitio utilizado por la comunidad religiosa para sus reuniones privadas. Este importante lugar, también llamado Coro Largo, aparece presidido en uno de sus extremos por una capilla, sobre la que se va a tratar a continuación. De manera admirable, se puede ver una combinación de pintura realizada sobre madera —en cuanto al retablo— y fresco —las paredes laterales y el techo—. Este recinto, por su especial estructura, parece corresponder a alguna habitación importante del antiguo palacio de don Alfonso XI y que fue respetado cuando se transformó en fundación religiosa. Esta idea de espacio cerrado se refuerza al incluir dentro de este conjunto la admirable cancela que lo aísla del Coro Largo.

Esta descripción se inicia con el retablo situado en la cabecera. La obra se considera realizada por algún artista castellano, a principios del siglo XVI, que estaría dentro de las corrientes pictóricas de finales del estilo gótico, en el momento denominado Gótico Internacional. Pero, tras la realización del proceso de limpieza y restauración, podría adelantarse la fecha y considerarse de mediados de esa misma centuria. El maestro que lo realizó fue español y para su ejecución se sirvió de una gran variedad de estampas, que dan la pauta para pensar que el altar tuvo que realizarse en un estilo que empezaba considerándose arcaico, por lo que la inclusión de elementos renacentistas únicamente buscaba crear sensación de modernidad en el espectador.

La estructura seguida por el retablo es la típica española que aparece configurada a partir del siglo XIV. Está compuesto, a lo alto, por un banco o predella,

seguido de dos pisos y coronado por un ático; longitudinalmente, existe una calle central entre dos laterales, todo protegido por un guardapolvos o polsera. Contiene un total de once huecos o espacios cubiertos por escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo ejecutadas en óleo sobre tabla, más un añadido realizado en cobre. Todo el conjunto va enmarcado por columnillas de perfil abalaustrado y paneles decorativos «quattrocentistas».

La lectura del drama religioso comienza por la tabla central del banco, donde aparece representada la «Última Cena». De forma elegante y sencilla se muestran dos momentos diferentes de la Cena Pascual. Por un lado «La Institución de la Eucaristía», ante la cual todos los apóstoles rinden culto, y, por otro, el momento en que San Juan apoya su cabeza en el regazo de El Salvador. La composición de la tabla, con la figura de Cristo en el centro, los apóstoles, en dos grupos, a ambos lados de la mesa, sigue de forma clara modelos «leonardescos», que habían llegado a España a través de la obra de Juan de Juanes.

Se sigue la lectura por la calle izquierda, primer piso, donde se encuentra «La Oración en el Huerto». La disposición aquí utilizada para la representación de este tema en poco difiere de las establecidas en Italia, a finales del siglo XV, inspiradas en la propuesta de Giacomo Bellini, en su *Libro de Diseños*. En primer plano se sitúa San Pedro, entre cuyas piernas asoma la empuñadura de su espada, San Juan y Santiago el Mayor, en actitud de dormir; tras ellos, sobre un pequeño alto, aparece la figura de Cristo, arrodillada, con las manos abiertas, aceptando el Cáliz de la Pasión que le ofrece el Angel. Al fondo, se ve el grupo de soldados romanos,

San Lázaro.



que, guiados por Judas, se acercan hacia el huerto de Getsemaní para prender al Mesías.

A continuación en la calle derecha, el momento de «La Flagelación de Cristo». En primer plano, ladeado, está el grupo de Jesucristo atado a la columna, sufriendo los latigazos que le infieren los dos sayones; al fondo, con ropas que denotan su importancia, Pilatos. La escena transcurre en una terraza del palacio del Gobernador romano, decorado con columnas. La composición intenta acercarnos a un estudio de perspectiva todavía bastante simplista.

Volviendo al lado izquierdo, se encuentra «La Coronación de espinas». En el centro aparece la figura de Cristo sentado, con las manos atadas y únicamente cubierto por el manto púrpura, en el momento en que dos soldados romanos le colocan la corona de espinas. Esta tabla es una de las más sencillas por la presencia tan sólo de tres personajes que hacen todavía más dramático este momento de la Pasión. Como rasgo interesante hay que señalar la indumentaria que presenta el soldado de la izquierda, pues ayuda a corroborar la tesis sobre el momento en que fue ejecutado el retablo. La figura va vestida con unas calzas acuchilladas, prenda que no aparece hasta bien entrado el siglo XVI.

El último episodio contenido en las calles laterales es el que relata la presentación de Cristo al pueblo, también denominado «Ecce-Homo» (He aquí el hombre). Tras haber sido azotado y haber sufrido las burlas de los soldados romanos, Jesús es mostrado por segunda vez al pueblo hebreo coronado de espinas, cubierto por un manto púrpura y con una caña entre las manos para ver si así ablanda el duro corazón de la muchedumbre. Pero el resultado obtenido no es positivo, ya que la

chusma, ante tal espectáculo de miseria humana, sigue reclamando la muerte del que ha osado llamarse Hijo de Dios. La escena ha sido concebida con la misma torpeza que la anterior. Ante un reducido grupo de tres figuras, aparece Jesucristo como varón de dolores, al que descubre un hombre vestido a la moda oriental, que se supone que es Pilatos. También aquí aparecen algunos elementos de moda típicos de mediados del siglo XVI.

En el banco hay dos escenas: «Cristo llevando la cruz a cuestras, ayudado por el Cireneo» y «Cristo es clavado en la Cruz». Ambas representaciones parecen haber sido realizadas por un segundo artista. Se advierte una mayor soltura en la composición de la obra, al igual que en la postura de las figuras, mucho más movidas. Lo que también llama la atención es su colocación respecto al ritmo de lectura del drama bíblico, ya que se vuelve al banco para seguir el desarrollo de la Pasión. También sorprende que su orden sea de derecha a izquierda, cuando el de las calles ha sido el contrario.

La primera obra, «Cristo llevando la cruz a cuestras», presenta una composición bastante cercana al mundo valenciano, al igual que ocurría con la «Última Cena». El artista se sirvió de alguna estampa o dibujo inspirado en alguna obra de Vicente Maçip, que en realidad tienen como base el famoso cuadro de Rafael «El Pasma de Sicilia». Esta obra había sido grabada por Agostino Veneziano en 1517. Las figuras, aunque de mediocre calidad, reflejan una mayor elaboración y riqueza.

La segunda escena tampoco está ajena a estas influencias, y como prueba palpable de ello hay que observar la figura del soldado que contempla, apoyado sobre su lanza, este terrible momento. La postura está

tomada de una estampa de San Miguel realizada por Veneziano según un probable diseño de Francesco Penni. Este modelo se localiza, inicialmente, en tierras levantinas.

Las dos últimas escenas del retablo se sitúan en la calle central. Son «La Crucifixión» y «La Resurrección». La primera de estas tablas describe diferentes momentos del final de la Pasión. En el centro aparece Jesucristo en la cruz; a sus pies, la Virgen María y San Juan. Tras la Virgen, el centurión romano Longinos está clavando su lanza en el costado del Mesías. Cierran el grupo las figuras de los otros dos ladrones, también crucificados, con dos soldados a sus pies.

Por último, ya en el ático del retablo, como final del drama religioso, se puede contemplar la escena de La Resurrección. La figura desnuda de El Salvador aparece en el centro, bendiciendo, no a los soldados que aparecen dormidos a sus pies, sino a los fieles que contemplan la obra. Sobre ella, y como remate, se encuentra un frontón en cuyo interior aparece la figura de Dios-Padre en actitud de bendecir, con el globo en una de sus manos.

Como último elemento de esta obra hay que mencionar la tabla central, lugar reservado para el sagrario, aunque en la actualidad ha cambiado su decoración. Esta parte se encuentra compuesta por tres elementos. En primer lugar, la propia tabla en sí que sirve de marco para dos pinturas. Este primer panel lleva en las esquinas dos figuras pintadas sobre fondo dorado, que representan a la Virgen María y a San Juan llorando. Estos dos bustos son lo más próximo al mundo flamenco que hay en este retablo. Su concepción como figuras aisladas ha quedado resaltada al haberse perdido la figura ante la cual están plañiendo, que sería, sin lugar a duda, un Cristo muerto. El estilo de estos dos bustos parece estar ligado al denominado grupo de Van der Weyden o seguidores del estilo de este maestro. La figura perdida ha sido sustituida por un cobre que representa al Niño Jesús entre la Virgen María y Santa Isabel. Obra de concepción y estilo totalmente diferentes, ya que corresponde a una composición española de tipo devocional, muy típica de fundaciones religiosas, realizada en el siglo XVII. Y, por último, cubriendo el hueco dejado por el sagrario, aparece una Santa Faz, obra realizada sobre lienzo, también de escuela española del siglo XVII.

Tras el estudio de esta obra se puede llegar a la conclusión de que se trata de un trabajo de calidad media, realizado por manos diferentes, aunque siguiendo un mismo estilo. A un primer artista, mucho más simple o arcaico, se le podrían atribuir las tablas de las calles laterales, a excepción de «La Oración en el Huerto». Esta obra, junto con el banco y las pinturas centrales, podría ser de un segundo artífice con un mayor gusto compositivo. Por último, habría que considerar el panel que contiene la «Santa Faz» y las figuras sollozantes como de mano de un tercer pintor que nada tiene que ver con los dos anteriores. Aquí es donde inicialmente se situaría el Sagrario de la Capilla, cuyo hueco está ahora cubierto por el rostro de Cristo.

El segundo conjunto de pinturas que se encuentran en este recinto corresponde a la decoración realizada al fresco en las paredes restantes. Estas son un total de cinco escenas que representan, al igual que el retablo, diversos episodios de la vida de Jesucristo.



Bajada de Cristo al limbo.



El primer grupo de pinturas lo constituyen tres obras que se sitúan en la parte superior, concretamente en el interior de los arcos apuntados, por encima de la línea de impostas. También se desconoce el nombre del pintor que las realizó, aunque por su estilo está dentro del círculo de influencia de Juan de Borgoña (1470-1535). Este pintor flamenco, nacido en Borgoña, trabajó en diversos puntos de la geografía castellana, destacando, entre otros, Toledo, en cuya catedral realizó importantes trabajos. De todas maneras, hay que señalar que el artista que ejecutó este conjunto de obras, no sólo se sirvió de las enseñanzas de Borgoña, sino que también se puede rastrear, en la forma de realizar sus figuras y composiciones, la influencia del rico mundo de las estampas.

Se empieza por el orden que ofrece la lectura con «La Anunciación de María». El momento transcurre en el interior de una habitación, que ha servido al pintor para intentar hacer un rico juego de perspectiva, no del todo logrado. A un lado de la composición aparece la Virgen arrodillada, en actitud sumisa, escuchando las palabras del Angel. Sobre su cabeza se posa el Espíritu Santo, que es enviado por Dios-Padre y está en el fondo del paisaje. A la derecha, bajando del cielo, está el Enviado del Señor, vestido con un elegante traje que su propio ímpetu despliega. Bajo él, la figura de una monja clarisa, que corresponderá a la madre abadesa, bajo cuya disposición se realizó la decoración de esta Capilla. La obra, a la cual no se le puede negar la influencia de Juan de Borgoña, presenta gran cantidad de elementos italianizantes que la acercan al estilo de otro maestro toledano, Juan Correa de Vivar, activo en el segundo tercio del siglo XVI. Se ve cómo se combina, por un lado, el gusto por los elementos decorativos, típicos de Borgoña por sus conexiones con el taller de Ghirlandaio,

y, por otro lado, los tonos claros y modelado blando de las figuras, típico de Correa de Vivar por su formación rafaelésca.

La iconografía de la escena sigue modelos italianos, porque ésta se desarrolla en el pórtico de un jardín, fuera del recinto religioso típico del mundo flamenco. El lugar escogido es una habitación abierta a un paisaje de suaves tonos azulados. Según la actitud del Angel, que señala a María, y la de ésta, que inclina la cabeza aceptando la voluntad divina, se describe el momento de la Anunciación, en el que la Virgen ha pronunciado las palabras: «He aquí la sierva de Dios»; y el Señor ha posado el Espíritu Santo sobre ella.

La siguiente composición representa «El Nacimiento del Niño-Dios». Este fresco parece estar mucho más cercano a la influencia de Borgoña que a la del mundo rafaelésco. La figura de María, totalmente envuelta en su manto azul, de la cual sólo se ven las manos y el perfil de su cara, junto con gran abundancia de elementos decorativos arquitectónicos y las figuras de los pastores, hace relacionar este fresco con la actividad de este maestro flamenco. Hay que destacar, sin embargo, la figura de San José, relegada a un segundo plano, que sigue modelos del maestro de Urbino.

La última obra corresponde a «La Adoración de los Reyes Magos». En el centro, sentada, aparece la imagen de la Virgen, que tiene entre sus brazos al Niño Jesús. Arrodillado ante este grupo está el primer Rey Mago, Melchor, que, descubierta su cabeza, reza al Niño-Dios mientras éste le bendice. Tras él, de pie, aparece Baltasar, el rey negro, que ofrece su copa de mirra al Mesías, y en el lado opuesto, también de pie, Gaspar, que espera su turno para acercarse. Tras ellos, y apoyado sobre un murete, está situada la figura pensativa de San José. La escena se desarrolla bajo un arco de sencilla ornamen-

San Antonio Abad y El Nacimiento de San Juan Bautista.



Visión
Apocalíptica
y San Gil,
eremita.

tación. Al igual que en el fresco anterior, se ve cómo se mezclan los diferentes estilos, aunque siga predominando lo borgoñón.

Por último, quedan por mencionar los dos frescos que decoran las paredes laterales de este recinto. Aunque ambas pinturas se podrían situar dentro del mismo círculo artístico que las anteriormente descritas, su calidad es bastante inferior, por lo que se piensa que puede tratarse de un segundo artista, o que incluso fueron realizadas por algún seguidor, ya comenzado el siglo XVI.

La primera de ellas, aunque podría titularse el «Santo Entierro», representa los momentos finales de la vida de Cristo. La primera escena, en el lado superior izquierdo, correspondería a la cruz vacía. Sigue, en primer plano, el tema de «La Piedad», el momento en que el cuerpo sin vida de Jesús es depositado sobre el regazo de su madre. Este grupo está formado por la Virgen María, que sostiene el cuerpo inerte de su Hijo, flanqueado por San Juan, que sujeta la cabeza, y María Magdalena, arrodillada ante sus pies. Junto a la Virgen se encuentran María, la madre de Cleofás, y Salomé, y, tras ellos, José de Arimatea y Nicodemo, que han procedido a desclavar al Salvador. En el lado derecho del fresco, aparece el momento en el que el cadáver es depositado en el Sepulcro. Los dos varones judíos, antes citados, se disponen a colocar el cuerpo de Cristo ante la atenta mirada del resto de los personajes evangélicos.

Se piensa que esta obra y la siguiente se encuentran iconográficamente más cerca de la producción de Borgoña, ya que, en cuanto a su estilo, es difícil precisarlo, debido a la poca calidad de su ejecución.

En la pared opuesta se presenta «El Juicio Final». La composición está dividida en dos planos. En la parte superior aparece Jesucristo, bajo la iconografía de varón de dolores, flanqueado por los ángeles que tocan las trompetas del Juicio Final; y, arrodillados, pidiendo



clemencia para la Humanidad, la Virgen María y los Apóstoles. En la parte inferior se ve, en el centro, la resurrección de todos los muertos; a la derecha, San Miguel pesando las almas; y, a la izquierda, el infierno, representado por la enorme boca de un dragón que está devorando a todos los condenados.

El gran arco de triunfo que une esta capilla con el Capítulo presenta una decoración mural realizada al fresco, que ha sido uno de los grandes desafíos de la campaña de restauración, debido a su precario estado de conservación. Por un lado, está el friso decorativo a base de grutescos, de sorprendente belleza, y, cubriendo las zonas altas, aparecen los Evangelistas, San Francisco, Santa Clara, San Jerónimo, San Agustín, San Antonio, San Blas, Santo Domingo y San Pedro Mártir. Esta obra se viene fechando hacia finales del siglo XVI, aunque las figuras pudieron haber sido realizadas a principios de la centuria siguiente.

Como último elemento decorativo importante, dentro de este espacio, queda la interesante cancela de madera que sirve de separación entre la Capilla y el Capítulo. Esta obra, realizada en madera, presenta una rica decoración pictórica bajo un elegante friso de mocárabes. El trabajo, que se considera realizado en el siglo XV, aunque su decoración sería algo más tardía, se atribuye a un maestro local, del cual se conocen otras obras y que se denomina «del Manzanillo». A lo largo de esta viga aparecen representadas hasta siete escenas de la Vida de Cristo: «El Prendimiento», «La Flagelación», «Cristo con la Cruz a cuestas», «Santo Entierro», «La Resurrección», «Bajada al Limbo» y «Noli me tangere».

SALA CAPITULAR

El segundo espacio que se debe considerar es el Capítulo o Coro Largo. La estancia recibe este nombre



por su carácter marcadamente longitudinal y se une por un arco de medio punto a la capilla descrita anteriormente. La fábrica de esta pieza es posterior; seguramente fue construida a lo largo del siglo XVII. Como única decoración fija presenta dos sillerías a cada lado, que son las utilizadas por la comunidad religiosa para sus actos de culto. Las paredes de este Coro han sido decoradas con una interesante selección de obras religiosas, todas recientemente restauradas por el Patrimonio Nacional. Para proceder a su estudio se van a describir tal como se hallan colocadas en la actualidad, comenzando el recorrido por la derecha, según se entra.

Escuela castellana. Siglo XVI.
«Estigmatización de San Francisco».
Oleo sobre lienzo. 156 × 123 cm.

Interesante composición que sigue modelos iconográficos ya establecidos de la representación de este momento de la vida de San Francisco. El santo, arrodillado en una de las laderas del monte Verna, recibe los rayos divinos que le reproducen en su cuerpo los estigmas de la Pasión de Nuestro Señor. Junto a él, la figura del Hermano León, ajeno al milagro que se está produciendo. Destaca, por su gran riqueza de detalles, el paisaje del fondo, donde se puede ver el perfil torreado de una ciudad. Otro elemento interesante es la figura del crucificado envuelta en alas de serafín, que envía al santo de Asís las marcas del suplicio.

Escuela castellana. Siglo XVII.
«La Oración en el Huerto».
Oleo sobre lienzo. 212 × 316 cm.

Esta obra sigue los mismos modelos utilizados para la tabla que existe sobre este tema en el retablo de la capilla. Aunque todas las figuras son de baja calidad, merece la pena destacar la de San Pedro, que es la que posee mejor trazo. También es interesante resaltar el grupo de soldados dirigidos por Judas, que aparece al



fondo, entrando al huerto por un amplio portón. Estas figuras, cargadas de gran ingenuidad, hacen que se advierta el importante declive cultural que sufrió esta fundación religiosa durante el siglo XVII.

Escuela castellana. Siglo XVII.
«Santa Catalina».
Oleo sobre lienzo. 147 × 125 cm.

La santa aparece de cuerpo entero, arrodillada ante un pequeño oratorio. La figura va ricamente ataviada, recordando el origen noble de la mártir. Tras ella, están la rueda dentada con cuchillos y una espada, símbolos de sus suplicios.

Escuela castellana. Siglo XVII.
«San Lázaro».
Oleo sobre lienzo. 256 × 140 cm.

Bajo un sencillo marco arquitectónico está la figura del pobre Lázaro, humildemente vestido con una túnica corta y una capa raída. Se parece a un caminante que busca algún lugar donde poder descansar y que encuentra como único consuelo el grupo de cuatro perros que lamen las heridas de sus piernas cansadas. La obra se enmarca dentro de este estilo sencillo que antes se mencionaba y que caracteriza las obras de devoción popular. Al fondo, como paisaje, se distingue un puente y una pequeña ciudad, donde destaca una torre; quizás se trate de la propia ciudad de Tordesillas.

Escuela castellana. Siglo XVII.
«Bajada de Cristo al Limbo».
Oleo sobre lienzo. 240 × 156 cm.

Sencilla composición religiosa que representa el momento en que, tras la Resurrección, Jesucristo se dispone a librar las almas de los Patriarcas del Antiguo Testamento. A un lado aparece la figura del Mesías triunfante envuelta por una aureola blanca, a modo de mandorla mística que, tras haber abierto las puertas del Limbo,

*Parábola
del rico Epulón
y el pobre
Lázaro, y
María Magdalena.*



Santiago el Mayor.

invita a salir a los santos varones encabezados por Adán y Eva.

Escuela castellana. Siglo XVIII.

«San Antonio Abad».

Oleo sobre lienzo. 283 × 171 cm.

Vestido con su hábito de ermitaño, aparece la figura de San Antonio con un libro y un bastón en forma de «tau». A sus pies un jabalí, que recuerda la devoción que tuvo este santo por los animales. De nuevo, como fondo, se encuentra una ciudad, precedida por un río, que podría tratarse de Tordesillas.

Esta obra, junto con otras dos que se verán más adelante, presentan un añadido en la parte inferior del lienzo, que ha sido aprovechado para colocar una inscripción en latín. Este trozo de tela parece que se recortó de la parte superior de la misma obra.

Escuela castellana. Siglo XVII.

«Santa Apolonia».

Oleo sobre lienzo. 130 × 95 cm.

Tradicionalmente se ha venido considerando como Santa Apolonia a la santa representada en este lienzo, aunque no aparece ningún símbolo que corrobore su autenticidad. La santa está reproducida de cuerpo entero y ricamente vestida con la cabeza vuelta hacia su derecha, donde aparece el Niño-Dios que le ofrece la cruz de su martirio. La obra pertenece al grupo de las utilizadas para decorar el interior de las hornacinas del Ante-Coro, tapando así su decoración mural originaria. Tras la restauración de la citada pieza, todas las pinturas aquí utilizadas han recuperado su antiguo formato y algunas de ellas han sido empleadas para la decoración del Capítulo, como más adelante se indica.

Escuela española. Siglo XVII.

«Nacimiento de San Juan Bautista».

Oleo sobre lienzo. 232 × 162 cm.

Interesante obra que por su alta calidad permite reconocer a un pintor familiarizado con el mundo de las estampas flamencas. La pintura, que procede de una de las hornacinas del Ante-Coro, recoge el tema de la imposición del nombre al Bautista. En primer lugar está situado el niño, recién nacido, en brazos de la Virgen María; junto a ellos, Zacarías, vestido de Sumo Sacerdote, que se dispone a escribir el nombre de Juan sobre una tablilla. Y al fondo, en una rica cama, postrada tras el parto, se encuentra Santa Isabel. El lienzo recoge el momento descrito en el capítulo primero del Evangelio de San Lucas, cuando, tras el anuncio de San Gabriel a Zacarías del nacimiento de su hijo, éste queda mudo por haber dudado, y, en el momento en que escribe en la tablilla «Juan, es su nombre», recupera el habla ante el asombro de todos los que le rodean.

Escuela española. Siglo XVII.

«Visión apocalíptica: Dios entrega al Cordero los destinos del mundo».

Oleo sobre lienzo. 219 × 157 cm.

Tercera obra recuperada de los altares-hornacina del Ante-Coro. El tema aquí representado está tomado del Libro del Apocalipsis, y corresponde a la primera visión profética de la segunda parte, donde se describe: «El Tribunal de Dios y el despliegue de fuerzas para luchar contra el Mundo». En el lienzo se pueden identificar todos los elementos mencionados en el texto: el Trono, Dios sentado en él, los veinticuatro ancianos con coro-



nas, relámpagos y fulgor de truenos, siete antorchas de fuego, los Cuatro Vivientes alados y llenos de ojos, el Libro escrito por el anverso y el reverso, el Angel poderoso, el Cordero con los siete cuernos y siete ojos y, por último, el propio San Juan. Este es interpelado por uno de los ancianos debido a sus temores a que no se encuentre nadie digno para que abra el Libro y soltar los sellos, pero éste le responde: «No llores, mira que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el Libro y sus siete Sellos».

Escuela flamenca. Siglo XVII.
«San Gil, eremita».
Oleo sobre lienzo. 243 × 170 cm.

Este cuadro, también procedente del Ante-Coro, representa un momento de la vida de San Gil, santo eremita y protector de los animales del bosque. En primer plano se ve al santo, junto a un ciervo, arrodillado ante una sencilla cruz de madera hecha con dos palos, en el momento en que un soldado armado con una ballesta interrumpe sus oraciones. En el fondo está situada la comitiva del rey Wamba, que cazaba habitualmente en los mismos bosques donde vivía el ermitaño.

Escuela española. Siglo XVII.
«Parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro».
Oleo sobre lienzo. 205 × 135 cm.

El cuadro sigue la parábola recogida al final del capítulo dieciséis del Evangelio de San Lucas, concretamente los tres primeros versículos donde dice: «Había un hombre rico que vestía de púrpura y lino y celebraba cada día espléndidos banquetes. Un pobre, de nombre Lázaro, estaba echado en su portal, cubierto de úlceras, y deseaba hartarse de lo que caía de la mesa del rico;

hasta los perros venían a lamerle las úlceras». Así se puede ver que, con una gran riqueza de personajes, detalles y actitudes, está representada la historia bíblica. En primer plano, Lázaro, sentado en el suelo, recoge las migajas que caen de la mesa, mientras unos perros le lamen las piernas. Tras él, Epulón está sentado a la mesa, donde aparece desplegado un bodegón. Al fondo, se abre una puerta en la que se sitúan más criados cargados de viandas. El lienzo, procedente del Ante-Coro, presenta tan gran parecido con el del «Nacimiento de San Juan Bautista», antes mencionado, que hace pensar que ambos fueron realizados por el mismo artista.

Escuela española. Siglo XVII.
«María Magdalena».
Oleo sobre lienzo. 203 × 106 cm.

Esta obra corresponde a la última de las recuperadas del Ante-Coro, que ha pasado, tras haber sido restaurada, a decorar el Coro Largo. La pintura había sido pegada a una pared mayor que ella y por esta razón se había completado la composición añadiendo una figura a cada lado, que representaban a San Lázaro, vestido de obispo, y a Santa Marta, con atuendo de monja. En la actualidad, tras haber sido liberado de todos los repintes que ocultaban su primitiva belleza, se puede contemplar un interesante cuadro que describe el arrepentimiento de María Magdalena. La santa, que aparece de cuerpo entero, vestida con sus ropas de cortesana, se desprende de todas sus joyas, como símbolo de su desprecio por el mundo y todos sus engaños.

Escuela castellana. Siglo XVIII.
«Santiago el Mayor».
Oleo sobre lienzo. 282 × 170 cm.

Este lienzo pertenece a la serie de santos y apóstoles,

Nacimiento de la Virgen y San Bernabé.



La Sagrada Familia.

Santa Clara.



de la que antes se vio un San Antonio Abad, realizada por algún artista local. La representación del Santo sigue la misma tipología que el anterior: aparece la figura de pie, vestida con túnica y manto y presentando la iconografía típica del santo peregrino. Al fondo un paisaje sin ningún tipo de connotación geográfica.

Escuela española. Siglo XVII.

«Nacimiento de la Virgen».

Oleo sobre lienzo. 290 × 239 cm.

Interesante obra, de ejecución bastante popular, inspirada en el grabado que Cornelio Cort realizó de este tema según el cuadro de Federico Zúccaro. En primer plano aparece la Virgen María, recién nacida, atendida por la comadrona y tres criadas. Tras este grupo, y sobre un plano superior, aparecen Santa Ana, postrada en el lecho, y San Joaquín, ricamente vestido, que le ofrece una copa, en el momento en que una criada se dispone a servir a la parturienta la primera comida tras el alumbramiento, lo que popularmente se llama la «sopa de parida». En el fondo de la estancia se ve una criada trabajando ante una chimenea.

Escuela castellana. Siglo XVIII.

«San Bernabé».

Oleo sobre lienzo. 282 × 170 cm.

Este cuadro, posible compañero del Santiago Mayor, representa a San Bernabé, que, con un gesto desafiante, muestra el cuchillo con el que sufrió martirio. Es interesante resaltar el paisaje que figura a los pies del apóstol, donde, de nuevo, aparece un puente y la silueta de una ciudad torreada.

Escuela española. Siglo XVIII.

«San Jerónimo en oración».

Oleo sobre lienzo. 125 × 95 cm.

En el interior de una cueva, ante la figura de un crucifijo, aparece la figura arrodillada de San Jerónimo, que golpea su pecho con una piedra. A sus pies hay una calavera, un pequeño escritorio con todos sus útiles, la capa y el capelo cardenalicio. La composición, que sigue modelos establecidos, es de gran sencillez y calidad, aunque sorprenda el tono agrio de sus colores.

Antonio Caniego. 1689.

«Sagrada Familia (Trinidad de la tierra)».

Oleo sobre lienzo. 220 × 322 cm.

Curiosamente, esta obra, de mediana calidad, es la única que se conserva firmada y fechada en el Convento de Santa Clara. La pintura representa un tema muy típico español, también conocido como la Trinidad en la tierra, por la presencia del Espíritu Santo que acompaña a la Sagrada Familia. Las figuras que aparecen elegantemente vestidas, sobre todo la del Niño Jesús, caminan por un paisaje de cuidada belleza, con detalles tan curiosos como los conejos que están a los lados del grupo.

Escuela castellana. Siglo XVI.

«Santa Clara».

Oleo sobre lienzo. 172 × 120 cm.

La última obra aquí instalada se sitúa justo enfrente del San Francisco, con el cual se iniciaba el recorrido. Al igual que ocurría con esta primera pintura, la representación de la santa sigue modelos establecidos, y así aparece portando la custodia con la que rechazó a los sarracenos.

VIAJE CÓMODO, RÁPIDO Y SEGURO. VIAJE EN PRIMERA.



Viaje cómodo, rápido y seguro.

150 caballos.

Aire acondicionado.

Suspensión Multi-link.

Motor 2 litros DOHC

(doble árbol de levas

en cabeza).

16 válvulas.

Frenos de disco en las 4 rue-

das, ABS y doble LSV.

Asientos anatómicos y multi-
funcionales.

De 0 a 100 en 8'6 segundos.

Cristales tintados.

215 km. a la hora.

Esas son algunas de las
cartas de presentación del
nuevo Nissan Primera.

Un coche pensado para aque-
llos, que como la perfección,

no creen en las fronteras.

Europa es así.

En Nissan somos así.

Sabemos que ser el mejor

significa superarse a

uno mismo, cada día.

NISSAN PRIMERA

Para un país llamado Europa.



Sólo hay un camino: ser los mejores.

Desde 2.081.580 ptas. PVP recomendado (IVA y transporte incluidos).
Garantía total de 3 años o 100.000 km. en piezas y mano de obra, y de 6 años contra la
perforación por corrosión. La red de concesionarios de turismos de NISSAN MOTOR
IBERICA le garantiza el mejor servicio.



elecnor, s.a.

GARANTIA EN TECNICA Y SERVICIO

Raimundo Fdez. Villaverde, 65 - 28003 MADRID - Tfno.: 456 45 45

ACTIVIDADES

- Centrales: Hidráulicas, Térmicas Clásicas y Nucleares ● Minicentrales
● Líneas de Transporte y Distribución de Energía Eléctrica
● Subestaciones ● Instalaciones Industriales de Fuerza y Alumbrado
● Iluminación ornamental ● Urbanizaciones ● Instrumentación y control
● Paneles y Pupitres ● Puesta en marcha y Mantenimiento ● Trabajos en tensión ● Informática Industrial ● Comunicaciones ● Ferrocarriles
● Transporte y distribución de Gas ● Instalaciones de Cogeneración



Petromed
reunió a cuatro
Premios Nobel para
otorgar el
Premio Rey Jaime I
a la investigación



Petróleos del Mediterráneo, reunió a cuatro prestigiosos premios Nobel —Ochoa, Arber, Gajdusek y Jacob— para otorgar al científico Julio Rodríguez Villanueva el Premio Rey Jaime I de Investigación.

SU ALTEZA REAL EL PRINCIPE DE ASTURIAS, hizo entrega del galardón en un solemne acto celebrado en el Palacio de la Generalitat Valenciana



GENERALITAT
VALENCIANA



petromed



FUNDACION VALENCIANA
DE ESTUDIOS AVANZADOS

TAN FASCINANTE COMO EL SONIDO DE UNA CARACOLA. Y TAN NATURAL. TAN EXTRAORDINARIA COMO UN BESO. Y TAN SIMPLE. ASI ES LA COMUNICACION. ASI ENTENDEMOS EN ERICSSON QUE DEBEN SER LAS NUEVAS TECNOLOGIAS: SOFISTICADAS, TREMENDAMENTE AVANZADAS, PERO MUY FACILES DE UTILIZAR, INTIMAMENTE LIGADAS AL HOMBRE. ESTE ES EL OBJETIVO PRESENTE EN CADA UNA DE NUESTRAS CENTRALES TELEFONICAS, EN 78 PAISES. EL QUE NOS HA HECHO SER UN LIDER MUNDIAL EN CENTRALES PUBLICAS DIGITALES CON EL SISTEMA AXE. UN SISTEMA TECNOLOGICAMENTE REVOLUCIONARIO, PERO A LA VEZ ABIERTO, SUSCEPTIBLE DE ADAPTACION A FUTUROS CAMBIOS; VERSATIL; CAPAZ DE DAR SERVICIO A LA MAS GIGANTESCA URBE Y TAMBIEN A LA ALDEA MAS LEJANA; SENCILLO DE MANEJAR Y MANTENER. ESTO ES LO QUE NOS HA MARCADO DESDE EL PRIMER MOMENTO DE NUESTRA EXISTENCIA. LA FILOSOFIA PRESENTE EN TODO NUESTRO TRABAJO. EN LOS MILLONES DE LINEAS INSTALADAS, DE CENTRALITAS, DE TELEFONOS MOVILES, DE KILOMETROS Y KILOMETROS DE CABLES. EN LA LABOR DE NUESTRAS DIFERENTES EMPRESAS: ERICSSON TELECOMUNICACIONES, ERICSSON SISTEMAS AVANZADOS, ERICSSON REDES, ERICSSON TERMINALES MOVILES. ALGO MUY SENCILLO. EL DESEO DE QUE NINGUNA PALABRA SE QUEDE OLVIDADA EN EL VIENTO, QUE NINGUN MENSAJE, SEA CUAL SEA, VENGA DE DONDE VENGA, SE PIERDA EN EL SILENCIO.

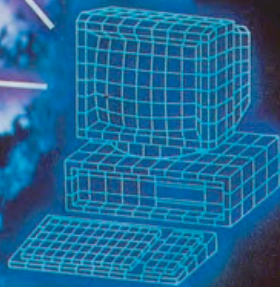
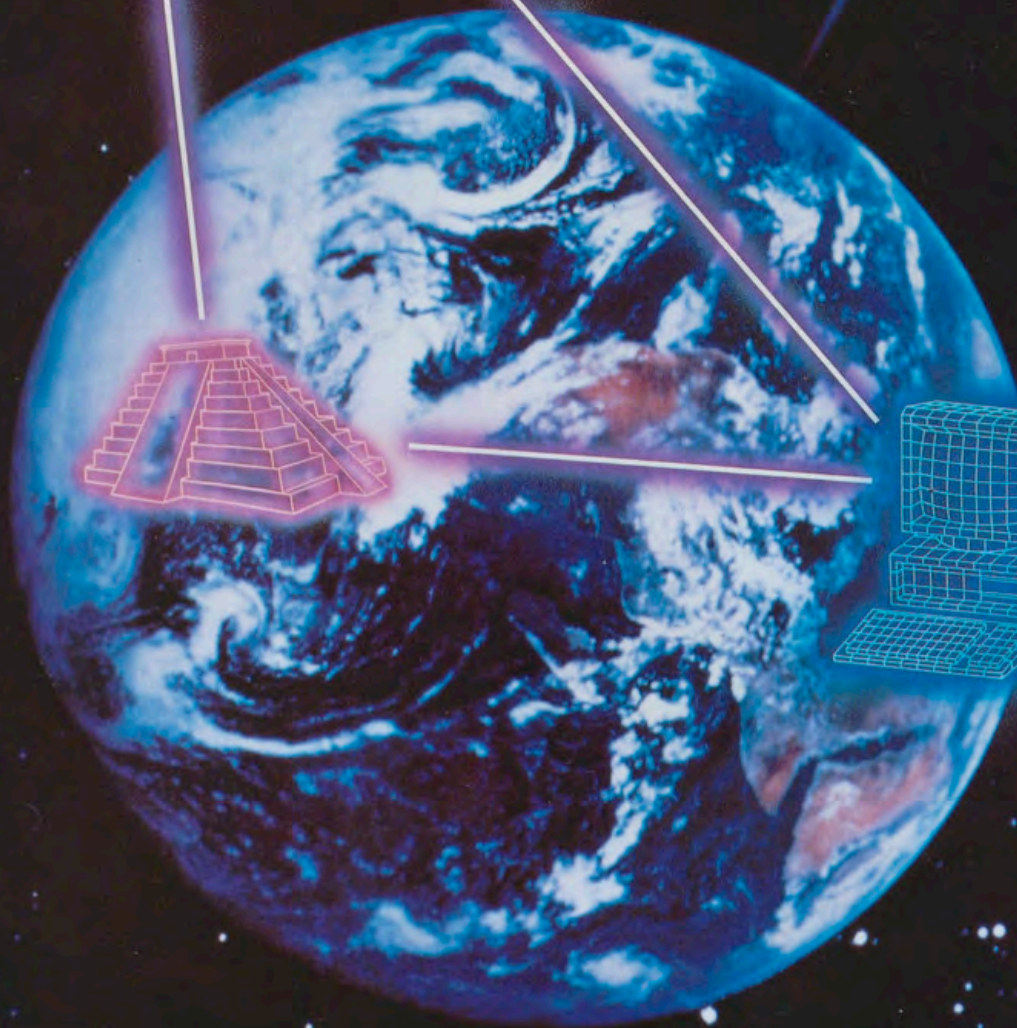
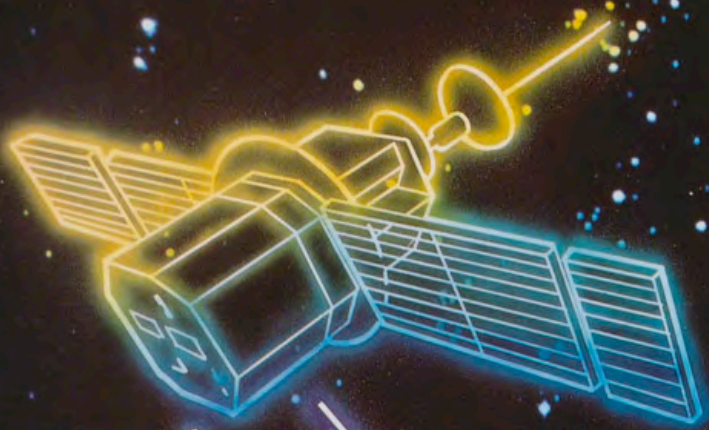
ERICSSON 

MILLONES Y MILLONES DE SENTIMIENTOS LLENANDO EL AIRE.



TREINTA Y SEIS MILLONES DE LINEAS TELEFONICAS DIGITALES.

Quinto Centenario todo un mundo de futuro.



Quinto Centenario le descubre todo un mundo de futuro. Un gran proyecto, promovido por España, en cuya órbita ya han comenzado a desarrollarse los más avanzados programas tecnológicos, científicos y culturales para impulsar el progreso de la comunidad Iberoamericana.



QUINTO CENTENARIO



BUSINESS AL MAS ALTO NIVEL.

CLASS
ELITE

MADRID-LONDRES

Suba a bordo de DAN-AIR. Suba de nivel con DAN-AIR. Cuando va de Business a Londres disfrute de nuestra Clase Elite. Todos los días, dos veces al día, le llevamos con todo el confort necesario para que llegue relajado a Londres y en pocos minutos empiece a hacer sus Business al más alto nivel.

Infórmese en su Agencia de Viajes o en DAN-AIR.
Tel.: 900-100 195.

SCHEDULED
FOR BUSINESS

DAN-AIR

SCHEDULED SERVICES

LAS COMUNICACIONES MÓVILES SEGUN TELEFÓNICA SERVICIOS.



Agiles, versátiles, dinámicas. Así entendemos en TS1 Telefónica Servicios las comunicaciones móviles. Por eso, ahora ponemos a su alcance una nueva generación de teléfonos móviles. Una gama completa de equipos preparados para responder a cualquier necesidad. Con la tecnología más avanzada e innovadora del momento. Con unos precios muy interesantes. Y con la garantía de Telefónica Servicios, la más sólida que puede encontrar.

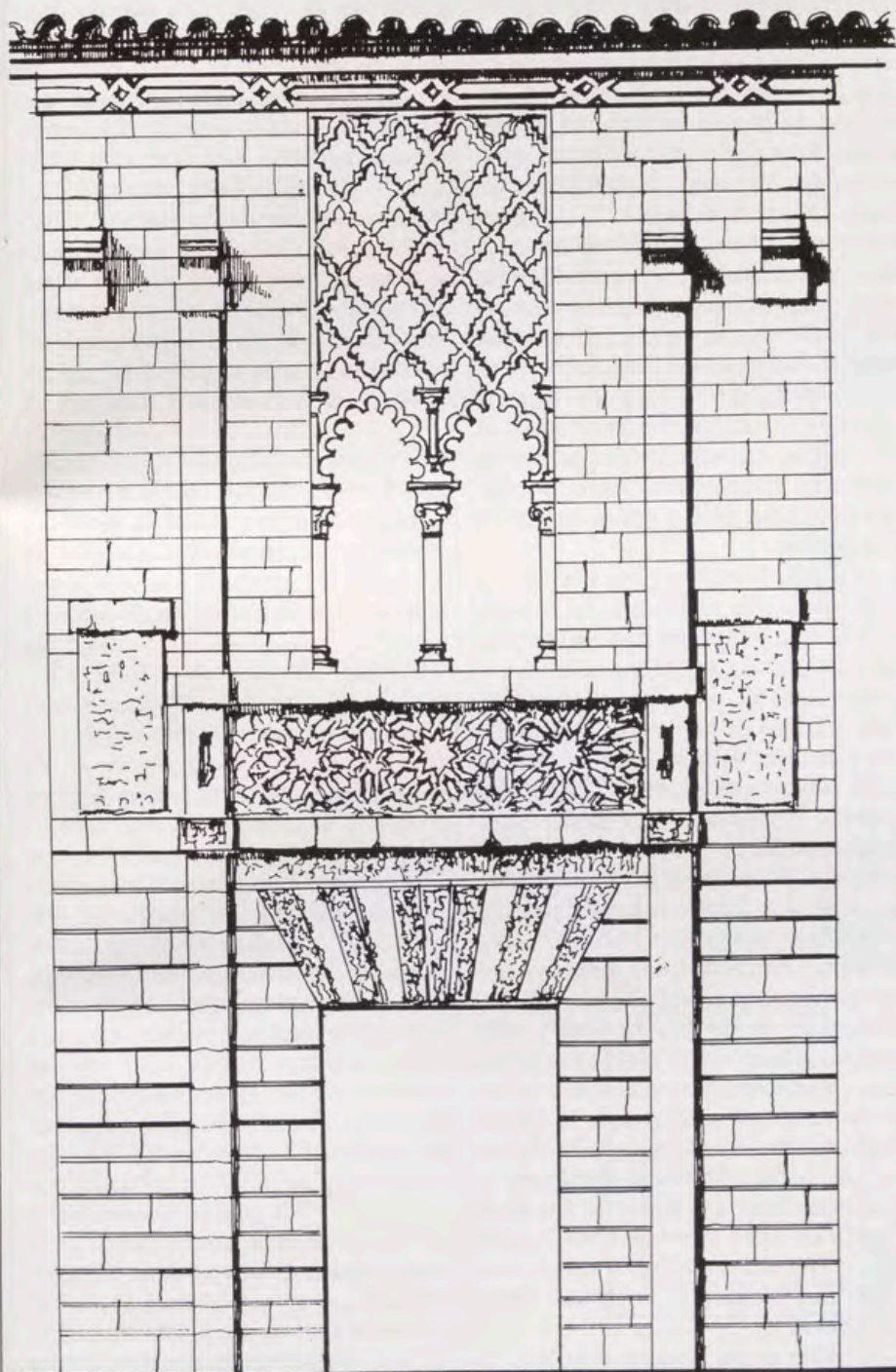
Así son nuestros nuevos teléfonos móviles. Lo último en comunicaciones.

Infórmese llamando gratuitamente al 900 12 99 12.


Telefónica Servicios

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS

Por Paloma GONZALEZ-VALCARCEL SANCHEZ-PUELLES



El Palacio mudéjar de Tordesillas fue edificado por el Rey Alfonso XI entre los años 1340 y 1354, siendo uno de los edificios más significativos de la Edad Media y uno de los muchos palacios que la corte ambulante tenía en el reino. Solamente los alcázares —como el de Segovia, Toledo, Madrid o Córdoba, este último creado en 1328— eran residencias más permanentes de la corte, ya que a veces ocupaban hasta monasterios habilitados de forma provisional para su estancia.

Fue edificado a raíz de la victoria de la «Batalla del Salado», también conocida con el nombre de Palea de Benimerín, como recuerdan las inscripciones conservadas en las lápidas rectangulares de piedra, de difícil lectura, al estar semiborradas, y que están situadas en la fachada del Palacio. Se trata de una crónica rimada de la Batalla del Salado, gran victoria del rey Alfonso XI en el año 1340, junto al río del mismo nombre, sobre el soberano Abü-L-Hasan, anulando así el último intento serio del Islam para reconquistar Al-Andalus. En esta batalla, consiguió el monarca un gran botín, el cual empleó en edificar y alhajar dicho Palacio como residencia de doña Leonor de Guzmán, con la que tuvo cinco hijos: Enrique, Fadrique, Sancho, Tello y Juan, y a la que convirtió en verdadera reina.

Este Palacio, próximo a Valladolid, junto al Duero, era paso obligado de sus constantes desplazamientos de sus luchas contra los musulmanes. Su carácter sevillano sigue los gustos y aficiones orientales de doña Leonor, ya que esta última residía en Sevilla cuando conoció al Rey.

A la muerte de Alfonso XI y asesinada doña Leonor, Tordesillas pasó a ser propiedad del rey don Pedro I, instalándose en él con su amante doña María de Padilla; de esta relación nacieron: Alfonso, Constanza, Beatriz e Isabel.

En el testamento de don Pedro I de 1362, figura ya como propietaria del palacio su hija, la infanta doña Beatriz, disponiendo también en este documento que «las casas e palacios de la morada de Oterdesillas



que las fagan monasterio de Santa Clara», encargando el monarca a su hija que fundara el monasterio.

Esta fundación fue confirmada por una bula expedida en Avignon, el 27 de septiembre de 1363, por el Papa Urbano V. Doña Beatriz no sólo fundó el monasterio, sino que profesó en él. Las reformas de adaptación como monasterio respetaron en gran parte el palacio, excepto los pórticos del Sur, situados cara al Duero, que se derribaron para levantar la iglesia a principios del siglo XV, junto con otras pequeñas obras necesarias para su utilización como convento.

Otro monasterio pertenece a este mismo estilo, el de Santa María de Astudillo, en la provincia de Palencia, con características semejantes al de Tordesillas y fundado por doña María de Padilla.

El Palacio de Tordesillas es un claro precedente del Alcázar de Sevilla, con el hastial al fondo de la plaza, y la fachada más completa de Castilla; parece más bien obra morisca que mudéjar. La puerta rectangular con dintel adovelado, alternando las piezas lisas con las ornamentadas, está coronada por una ventana geminada con tímpano entrelazado y arcos lobulados sobre columnillas, enmarcado en dos fajas verticales y apoyado sobre ménsulas de piedra muy decoradas. La puerta da paso a un vestíbulo cuadrado en cuyas esquinas hay pilastras, zapatas y riquisimas yeserías de lacerías y atauriques, sobre los que se recortan escenas de guerreros y de animales. Al fondo se abre una puerta tallada en yeso, y tiene una bóveda de crucería sobre imposta.

El patio árabe, de planta cuadrada, ha sido muy restaurado. Tiene galerías de dos huecos a cada lado con machos angulares y columnillas semiempotradas; las centrales, de mármol exentas, tienen capiteles compuestos y zapatas, alternando arcos de herradura y ojivales. Las albanegas son de

yeso con grandes hojas y vástagos de higuera con carácter naturalista sobre el ataurique. El alero es leñoso y el techo es de vigas de madera. Los azulejos que recorren el muro, en la zona inferior, son ya modernos. Se conserva un friso de yeso con el mismo tipo decorativo de gran sabor toledano. La puerta situada a la izquierda, con arco de herradura lobulado con alfiz, tiene decoración de escudos, cenefas e inscripciones, y comunica con la denominada Capilla Dorada. Este patio, por su estilo, recuerda el denominado Patio de las Muñecas del Alcázar de Sevilla; ambos serían el centro de las habitaciones destinadas a la vida íntima, mientras que los salones en torno a los grandes patios, llamados palacios en la Edad Media, tenían un destino más público.

La Capilla Dorada es la que más destaca entre las capillas castellanas. La fachada es de ladrillo y la puerta principal está enmarcada con alfiz del mismo material, coronado, en el eje, por una ventana aspillada con arco de herradura y alfiz, todo ello coronado, a su vez, por un friso de arcos ciegos estrechados y cornisa, en recuerdo de los modelos toledanos. Tiene planta cuadrada y sus muros están decorados con arcos lobulados y de herradura, que se apoyan sobre columnas y capiteles compuestos bajo zapatas, excepto los dos del fondo, aprovechados de otra obra. Sobre los arcos, una imposta corrida, y cuatro trompas de semibóveda de arista y ocho trompas cónicas más pequeñas dan forma a una planta hexadecagonal sobre la que se apoya la media naranja de la cúpula decorada con lacería de ladrillo. Parece ser que es obra de artistas toledanos; se puede encontrar una réplica de ésta en la Capilla de Santa María de Olmedo, próxima a Tordesillas, que era un antiguo convento de Jerónimos de la segunda mitad del siglo XV.

Al estilo de los palacios toledanos, el

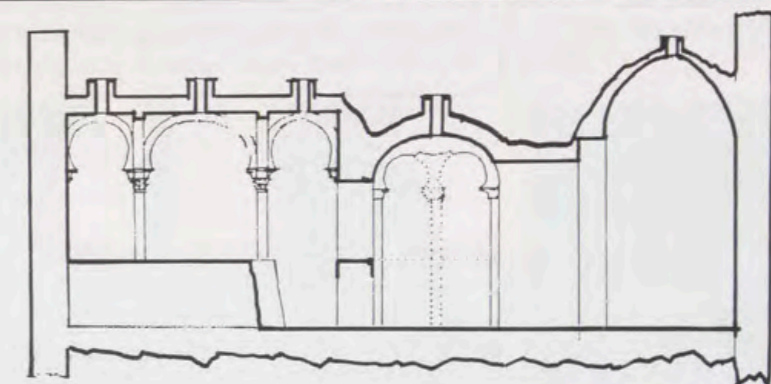
gran claustro del Vergel está enmarcado por tarbeas, conservándose el salón del aljibe, cuya puerta es de yesería decorada con lazos y castillos en el intradós del mismo. Las albanegas están decoradas con pavos sobre ataurique, semejantes a los de la Concepción Franciscana de Toledo, donde aparecieron, recientemente, restos de los palacios almohades e incluso interesantes pinturas. En el centro del salón se conserva una alberca, recordando al jardín de Santa Isabel de los Reyes en Toledo, que fuera antiguo palacio de la madre de Fernando el Católico, doña Juana de Aragón.

Los arcos descubiertos hace poco tiempo, en el lado que da al Coro Largo, muestran la posible puerta de entrada a los salones principales del antiguo palacio, que se modificó al construir la iglesia y el claustro, obra realizada ya en torno al siglo XVII.

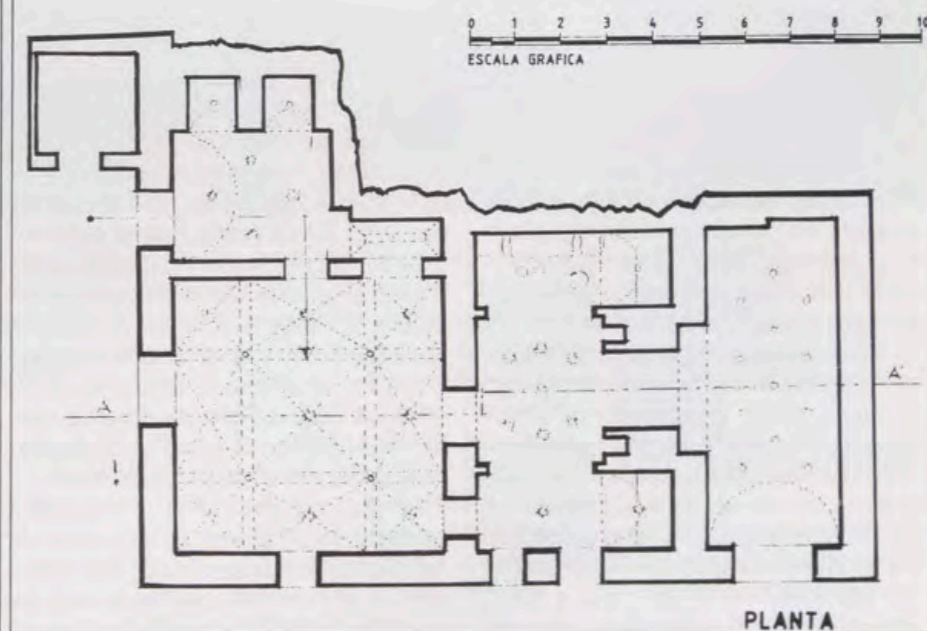
La iglesia, de fines del siglo XIV-principios del XV, es de estilo gótico. Lampérez la consideraba como el salón principal del antiguo palacio y es una obra maestra del gótico mudéjar castellano. Su cubierta tiene cinco tramos de bóveda de nervios policromados, y la capilla mayor cuenta con un espléndido artesonado de lazo dodecagonal de los llamados de cinco paños, siendo sin duda uno de los más espléndidos alfarjes de España. Pudiera resultar, según Lampérez, la techumbre original, que cubriera el antiguo salón principal del viejo palacio, aunque el friso decorado con 43 tablas referentes a santos, atribuidas a Nicolás Francés, son ya del siglo XV. Estas tablas que decoran el friso con arquerías estalactíticas, recuerdan el arte flamenco del siglo XV.

La capilla conocida como de los Saldaña, fue construida por el contador mayor de Juan II, Fernán López de Saldaña, entre 1430 y 1435. Está cubierta con bóveda de crucería con terceletes y ventanas con cla-

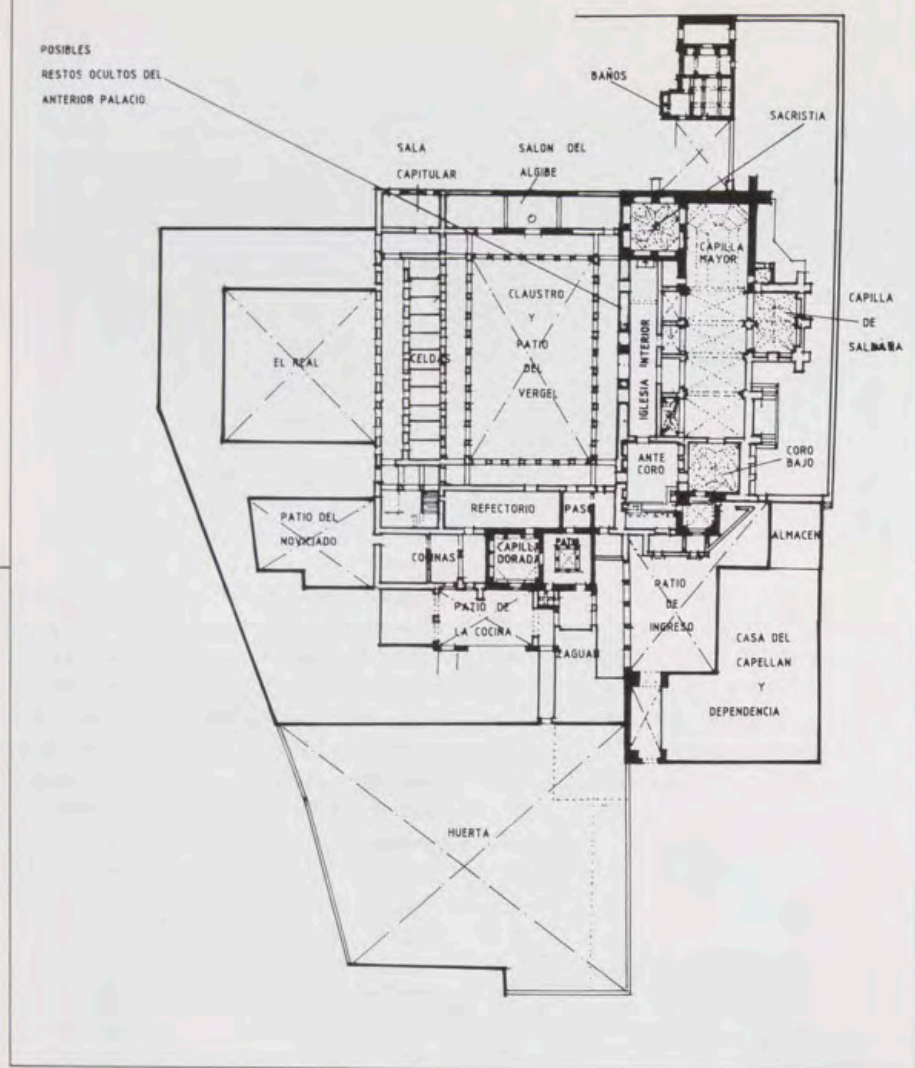
raboyas. La zona inferior tiene cuatro nichos sepulcrales con bellas tracerías y detalles de frondas que cobijan estatuas yacentes. En los muros hay un apostolado apoyado sobre ménsulas de piedra, obra atribuida a Joosken de Utrecht. Esta capilla constituye una de las más claras manifestaciones del estilo alemán-borgoñón importado en Castilla en esta época.



SECCION A-A;



PLANTA



Dentro del recinto palaciego, aunque separado de la iglesia (y tras ella), se encuentra el baño árabe de doña Leonor de Guzmán, que debió estar unido al Palacio, aunque fuera demolido al construir la iglesia. Una vez pasado el ingreso se llega a una sala rectangular cubierta con bóveda de medio cañón, perforado con cuatro tragaluzes en forma de estrella. Sería el cuarto frío (al-bārid) y vestuario, con tres camarillas abiertas en sus muros: dos gemelas en lateral izquierdo con bóveda de medio cañón y tragaluz central; la tercera se abre en uno de los extremos del muro frontero al de la puerta de ingreso, con una bóveda de espejo. Por la puerta situada en el muro de la derecha, se pasa a una cámara cuadrada con cuatro columnas exentas con fuste gris y capitel compuesto sin basa. En las columnas se apoyan arcos de herradura, soportando bóvedas de arista que cubren los nueve tramos. Una puerta en el centro de su muro oriental comunica esta cámara con el cuarto caliente (al-bayt Al-sajūn), cubierta con bóveda de medio cañón con lucernas, unas circulares y otras estrelladas. En los muros orientales hay nichos cubiertos con bóveda de medio cañón y lucera central, destinados a contener pilas de agua

caliente y fría. Frente a la puerta de ingreso, se abre un arco para albergar la caldera de cobre, y a uno y otro lado, las cajas de chimenea de salida de humos. A continuación hay otro cuarto rectangular, cubierto con bóveda de cañón apuntado, que pudiera ser el cuarto de servicio y leñera con entrada independiente.

La decoración de los baños se reduce a los capiteles del cuarto intermedio o principal y las pinturas de las paredes, que cubrían muros y bóvedas, entre las que destaca un escudo pintado de la familia de los Guzmán, testimonia el destino inicial de éstos. Los capiteles de orden compuesto con doble filo de pencas lisas se asemejan a los del patio pequeño del palacio y parte de la fachada, que se derivan también de los capiteles de la Mezquita de Córdoba correspondientes a su ampliación en el siglo X, y a los almohades de Sevilla, en la Giralda y el Alcázar. Sobre los capiteles, existen unos cimacios en nacela de planta cruciforme para el arranque de los arcos.

De gran interés son las pinturas murales, pertenecientes a la serie de decoración de los zócalos, realizados a partir de la época almorávide, que están grabados con punzón sobre el enlucido y pintados después

con una línea roja de dos a tres milímetros. En los tímpanos del cuarto de ingreso hay sendos escudos con león rampante coronado, orlado con calderos, emblema de los Guzmán. Esta corona se debió colocar en señal de reconocimiento a doña Leonor de Guzmán. Este tipo de pinturas de rojo sobre fondo blanco se utilizaba en baños con fecha anterior. El poeta Abu Amir Ibn Suhayd cita este tipo de pinturas en sus versos y las compara con las mejillas de su amada al transpirar.

NOTA

¹ Es curiosa la paradoja de que en estas tierras andaluzas emplearan bóvedas góticas de piedra, mientras que en Tordesillas, a orillas del Duero, son del más puro estilo sevillano, empleando tapial y ladrillo.

BIBLIOGRAFIA

- GÓMEZ MORENO, Manuel: *¿Joosken de Utrech, arquitecto y escultor?*, Madrid, B.S.C.E., 1902, pág. 224.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, B.S.C.E., 1913.
- MARQUÉS DE LOZOYA: «Historia y actualidad del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas», *REALES SITIOS*, n.º 14, 1967.
- PAYÓN MALDONADO, Basilio: *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: «El baño de Doña Leonor de Guzmán en el Palacio de Tordesillas», *Al-Andalus*, XXIV, 1959.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana», *Al-Andalus*, 1942.
- Crónica del Rey Don Alonso Onceno, en crónica de los Reyes de Castilla*, tomo I.
- Testamento del Rey Don Pedro I de Castilla*, B.A.E., tomo LXVI, Madrid, 1953.



Actividades culturales

PRESENTACION DE LA ACTIVIDAD EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL

Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, presentó en el Palacio Real de Madrid la actividad editorial llevada a cabo por este Organismo desde 1987 y el nuevo plan de publicaciones.

Asimismo, se dio a conocer la última obra de Alberto Schommer: *Ausencias, Visión emocionada de los Reales Sitios*, en la que la maestría de las imágenes se pone al servicio de los bienes histórico-artísticos conservados en los Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional.

Al acto asistieron el Presidente de «Caja Madrid», Jaime Terceiro, y diversas personalidades del mundo artístico y cultural madrileño, que se dieron cita en el Palacio Real para conocer las últimas novedades editadas por el Patrimonio.

Durante estos tres años, la labor editorial se ha reflejado en numerosas publicaciones de carácter científico y ha alcanzado un mayor nivel de divulgación, dando a conocer un poco más los diferentes aspectos del arte que conserva el Patrimonio Nacional.

Conmemoraciones históricas, como las celebradas con motivo del Bicentenario de Carlos III y el Octavo Centenario del Monasterio de Santa María la Real de Huelgas de Burgos han impulsado la edición de trabajos, como monografías de la revista

REALES SITIOS, los Inventarios Reales de Carlos III, los Códices Miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas y el Museo de Telas Medievales.

Por otra parte, con la publicación de los Catálogos de Relojes, Plata, Porcelana, Incunables y Arte Contemporáneo se pretende cubrir las expectativas que los Reales Sitios suscitan no sólo en el mundo de la investigación, sino también dentro del mundo de la cultura en el más amplio sentido de la palabra.

Respecto a la colección de tesis doctorales sobre temas de Patrimonio, se ha incrementado notablemente con la aparición

de publicaciones destinadas en gran medida al medio universitario interesado por el arte y la arquitectura. En este grupo pueden incluirse obras como: *La pintura en la bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, *La escultura de Juan Bautista Monero en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, *Doña Ana de Austria: Abadesa del Real Monasterio de Las Huelgas*, *El ex libris. Tratado general. Su historia en la Corona Española*, etc.

La Editorial del Patrimonio Nacional ha editado también unas láminas, con el retrato oficial de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I, realizado por Al-

meses del XXV Aniversario de la Revista REALES SITIOS que, desde su nacimiento, ha mantenido el propósito de ser vehículo de transmisión de las investigaciones y restauraciones realizadas, por una parte; y, por otra, instrumento divulgador de toda la riqueza conservada.

Por último, señaló que en estos momentos se está trabajando en la edición de diversas obras de próxima aparición, entre las que se encuentran el *Gran Libro del Real Sitio de El Pardo*, las guías de los Reales Monasterios de El Escorial y Las Huelgas y el III tomo del Inventario de Carlos III.



Manuel Gómez de Pablos presentó en el Palacio Real de Madrid la actividad editorial.

berto Schommer, que sustituyen a las que se venían difundiendo desde 1976. Tras referirse a las series de christmas que cada año por Navidad se ponen a disposición del público —entre las que destacan la colección relacionada con el *Libro de Horas de Isabel la Católica* y las del *Códice Aureo*, todas ellas estampadas en oro y de una gran riqueza artística—, Manuel Gómez de Pablos destacó la celebración hace unos

«MUSICA EN LOS TEMPLOS» EN LA ENCARNACION

El día 7 de octubre comenzó en la Iglesia del Monasterio de la Encarnación de Madrid el VII Ciclo de «Música en los Templos», organizado por el Pa-



Actividades culturales

rimonio Nacional, coincidiendo con la celebración dominical de las 11,30 horas, oficiada por Monseñor Federico Sopena.

Dentro del programa de esta actuación, dividida en cuatro partes: Entrada, Ofertorio, Comunión y Salida, el organista Eusebio Soto interpretó: «Toccata» de Froberger; «Basse et Dessus de Corneta», de Clerambault; «Canzona y Fuga», de Froberger; y «Final sobre los grandes juegos», de François Couperin.

El Ciclo, programado hasta abril de 1991, contará con recitales todos los domingos, exceptuando los paréntesis de Navidad y Semana Santa. En él intervienen prestigiosos organistas titulares de las más renombradas iglesias de toda España, como Anselmo Serna, Lucía Riaño y Paulino Ortiz de Jácano, entre otros.

NUEVO CONVENIO CON EL INSERSO

El Patrimonio Nacional y el Instituto Nacional de Servicios Sociales (INSERSO) firmaron un convenio para la eliminación de barreras arquitectónicas en el Palacio Real de Madrid, que se hará efectivo en los primeros meses de 1991.

El concierto contempla, fundamentalmente, la instalación de rampas en los museos del Palacio Real de Madrid, que faciliten el acceso a todas aquellas personas con problemas de movilidad por minusvalías físicas, ya sean permanentes o transitorias.

El Patrimonio Nacional y el INSERSO, con el propósito de hallar soluciones para mejorar

el conjunto de bienes afectados al uso y servicio del Rey, cumple la misión de ser vehículo de cultura, investigación y docencia, situando éstos al alcance del conocimiento y uso colectivos.

ALDEASA ASUME LA ACTIVIDAD COMERCIAL EN LOS REALES SITIOS

El Patrimonio Nacional y la empresa pública ALDEASA firmaron un acuerdo por el que esta última se hará cargo de la actividad comercial desarrollada en el Palacio Real de Madrid, Real Monasterio de El Escorial y Valle de los Caídos,

reproducciones y otros artículos relacionados con los monumentos y colecciones que integran el Patrimonio Nacional o los Reales Patronatos y de las exposiciones temporales que el Patrimonio Nacional realice.

Tanto el Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, como el Presidente del Consejo de Administración de ALDEASA, Luis García de Blas, coinciden en basar el acuerdo en el interés que ambas instituciones tienen por ampliar, con nuevos medios, la difusión de los fondos artísticos del Patrimonio Nacional.

NUEVO DEPOSITO DE TEXTILES

Dentro del programa de instalaciones y equipamiento de nuevos depósitos de Bienes Muebles Históricos y Museos, el Patrimonio Nacional ha acometido la adaptación del antiguo Oficio de Tapicería de Carlos III para destinarlo a depósito definitivo de Textiles, recuperando el uso histórico de estas dependencias del Palacio Real de Madrid.

Al realizar la labor de desalojo de la zona para dar comienzo a las obras de acondicionamiento, la conservadora de textiles del Patrimonio Nacional, Pilar Benito García, identificó las cortinas que decoraron el tocador de la Reina María Luisa de Parma, encargo exclusivo de la Corona de España a la manufactura lyonesa Pernon, que gozaba del máximo prestigio dentro del mundo de la fabricación de tejidos. Hay que destacar el valor del hallazgo, tanto por la calidad de las piezas como por su buen estado de conservación.



Julio de la Guardia García, Gerente del Patrimonio Nacional, y Manuel Sánchez-Montañés, Director Provincial del INSERSO durante la firma del Convenio de colaboración.

la integración y bienestar social de los minusválidos, han suscrito el mencionado acuerdo que permitirá la visita de este colectivo a las distintas Salas del Palacio Real de Madrid. Con ello, el Patrimonio Nacional, que gestiona y administra

Palacio de San Ildefonso y Riofrío, y los Palacios y jardines de Aranjuez.

El acuerdo, que entrará en vigor el 1 de enero del próximo año, concede a ALDEASA, en exclusiva, la edición, distribución y venta de publicaciones,

CAMPEONATO DE TENIS PATRIMONIO NACIONAL

En las pistas de tenis del Complejo Deportivo Somon-

«Villa de Vallecas», San Estanislao de Kotska «A» y «B», I. «Mariana Pineda», Agora, I.B. «Gran Capitán», St. Anne's, «María de Molina», «Francisco de Luis», «Tres Cantos», «La Herrería» y el Liceo Anglo Español.

La competición se desarrolló por eliminatorias en las que se

*Entrega de trofeos
del I Campeonato
de Tenis
Patrimonio Nacional.*



tes, se ha celebrado el I Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares, organizado por Patrimonio en colaboración con las Dirección Provincial de Educación y la Federación de Tenis de Madrid.

El Patrimonio Nacional, dentro de un plan de actividades culturales en el que se incluyen exposiciones, ciclos de música y concursos de fotografía y pintura, ha llevado a la práctica, por primera vez, un certamen deportivo con el ánimo de fomentar el deporte de equipo en el período lectivo e iniciar unas pruebas en las que los distintos centros puedan desarrollar la práctica deportiva a nivel de competición.

El Campeonato ha reunido cerca de cien participantes, encuadrados en doce equipos: I.B.

jugaban seis partidos de individual —cuatro masculinos y dos femeninos—, y, en caso de empate, uno de dobles. Alcanzaron las semifinales los equipos S.E.K. «B», «Gran Capitán», S.E.K. «A» y el Liceo Anglo-Español. Únicamente este último colegio había partido como cabeza de serie. La final se disputó entre el S.E.K. «A», que venció al L.A.E en la ronda anterior, y el «Gran Capitán».

Esta última eliminatoria despertó mucha expectación y fue presenciada por más de ochenta colegiales del Kotska que se desplazaron a Somontes para asistir a una victoria mucho más competida de lo que el resultado —5 a 1— puede indicar.

Dos partidos individuales, los que enfrentaron a Juan García-Manuel Agudo y Gabriel Aguilar-José María Braojos,

fueron a tres sets, y los ganadores, García y Agudo del S.E.K., remontaron el encuentro tras perder el set inicial.

La entrega de trofeos, presidida por Javier Bas, Subdirector General de Administración de Inmuebles y Recursos del Patrimonio Nacional, y José Luis Gómez de la Vega, Vicepresidente de la Federación de Tenis de Madrid, reunió a los representantes y alumnos de todos los equipos inscritos en el campeonato.

Además de los trofeos y premios repartidos a finalistas y semifinalistas, todos los capitanes y jugadores de los equipos del I Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional recibieron un regalo de participación. Para la próxima edición ya hay varios equipos que han anunciado su concurso.

EXPOSICION EN EL IV CENTENARIO DEL CONVENTO DE SANTA ISABEL

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, inauguró la exposición «IV Centenario de la Real Fundación del Convento de Santa Isabel», en la que se ofrece una selección de los objetos más representativos que allí se conservan.

La Exposición, con un total de 111 objetos, entre piezas de pintura, escultura, plata y ornamentos litúrgicos, es fruto de la labor de investigación llevada a cabo por el Patrimonio Nacional, que ha catalogado todos sus bienes.

La muestra recoge, además, los importantes trabajos de restauración, tanto en pintura como en piezas de cobre y coral, realizados en los propios talleres del Patrimonio, ubicados en el Palacio Real de Madrid, y que fueron recientemente presentados a los medios de comunicación.

Con este motivo, y patrocinado por la Fundación Yanes, se ha editado el catálogo de la Exposición, en el que aparecen las señas de identidad de cada una de las piezas.

Con el fin de no interrumpir la actividad religiosa de la Comunidad de monjas agustinas recoletas, en régimen de clausura, la muestra se celebra en la Iglesia y en las tres Sacristías interiores. Así, se logra dar a conocer el interesante conjunto de objetos, desconocidos hasta el momento, dentro del marco para el que fueron concebidos,



Actividades culturales

y en el que alcanzan su verdadero valor y significado.

Varios son los factores que influyen en la existencia de estas obras: por un lado, la propia naturaleza del Convento de Santa Isabel al ser Patronato Real, y que se traduce en el mecenazgo ejercido por los Reyes; y por otro, el reflejo de la actividad de los artistas vinculados a la Corte —Carducho, Cerezo, Palomino y Carmona, entre otros— que realizaron importantes trabajos en los distintos conventos madrileños.

La historia de Santa Isabel viene marcada desde sus inicios, cuando la vida monástica se ve alterada por la reforma teresiana; más tarde, la Reina Margarita de Austria traslada el Convento desde la calle del Príncipe al lugar en el que se encuentra actualmente, donde empieza a atravesar crisis económicas, de mantenimiento y derivadas de la custodia del Colegio de niñas. La desamortización de Mendizábal trajo consigo varios decretos de extinción y, finalmente, un incendio durante la guerra civil mermó sus fondos.

El Patrimonio Nacional, en los últimos tres años, ha acometido la labor de ordenar y recuperar los fondos que el Monasterio —como tal— ha conservado a través de su historia.

«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL»

La Exposición «Conocer el Patrimonio Nacional», organizada por el propio Patrimonio y el Metro de Madrid, ha estado abierta al público entre el día 21 de noviembre y el 17 de diciembre en la Sala Expometro, situada en la estación de Retiro, línea 2.

La Exposición, de carácter itinerante, inició su andadura hace tres años en esta misma Sala, y desde entonces ha recorrido ininterrumpidamente distintas ciudades europeas como Madrid, Luxemburgo, Londres, Tenerife, Las Palmas y Alicante, entre otras.

En la Muestra se presenta una amplia selección de libros y fotografías sobre los bienes histórico-artísticos custodiados por el Patrimonio Nacional.

En ella se hace un recorrido a través de las imágenes exteriores e interiores de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, Aranjuez, La Quinta, La Almudaina, La Granja y Riofrío, así como de los Reales Monasterios de El Escorial, Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), Las Huelgas (Burgos) y Las Descalzas Reales y La Encarnación (Madrid). Asimismo, se exhiben fotografías correspondientes a algunas de las piezas más representativas

«EL TRATADO DE LA ARQUITECTURA PERFECTA EN LA ÚLTIMA VISIÓN DEL PROFETA EZEQUIEL»

En el Salón Génova del Palacio Real de Madrid, Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, y Luis del Rey Pérez, Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, presentaron el libro: «El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del Profeta Ezequiel», publicado en coedición por ambas instituciones.

En el acto también estuvieron presentes Julio de la Guar-

día García, Gerente del Patrimonio; José Corral Jam, arquitecto y profesor de la Escuela de Madrid, dedicado desde hace siete años a la edición de la obra; y el Padre Luciano Rubio, traductor de los textos del latín al castellano.

En la obra, de gran formato, dividida en cuatro partes, con un texto denso y bellos grabados, se ofrece al lector, por primera vez, la traducción, del latín al castellano, de los mejores pasajes sobre la descripción arquitectónica del Templo de Salomón en Jerusalén, según la versión de Ezequiel contenida en la obra, que fue editada en Roma, en tres tomos, en los años de la transición del siglo XVI al XVII, en las postrimerías del reinado de Felipe II y el advenimiento al trono de su hijo Felipe III.

El Patrimonio Nacional presenta así esta primicia de obra que cabría unir a los dos tomos que, con motivo del IV Cen-



de las colecciones artísticas conservadas por este Organismo.

Con ella se pretende dar a conocer el Patrimonio Nacional y acercarlo al mayor número posible de personas; en unos casos servirá de recuerdo y en otros permitirá descubrir este importante legado de nuestra Historia del Arte y de la Cultura.

El Padre Luciano durante su intervención en el acto de presentación del libro, presidida por Manuel Gómez de Pablos, Luis del Rey, Julio de la Guardia García y José Corral.

tenario de la primera piedra escurialense, editara dicha Institución hace más de un cuarto de siglo, y demuestra, una vez más, su interés por contribuir al enriquecimiento de la bibliografía existente sobre el monasterio escurialense y por situar la obra en el puesto que merece dentro del panorama cultural europeo.

LOS GRANADOS, MARBELLA



En primera línea de playa, junto al Puerto Banús, en el centro del Valle del Golf...

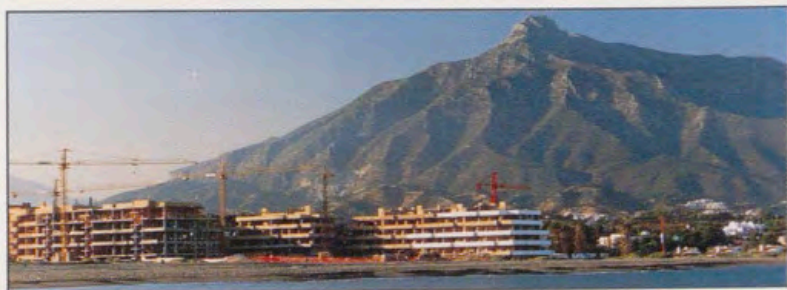
Le presentamos LOS GRANADOS. Un conjunto inmobiliario de excepcional calidad construido con el respaldo profesional de la Sociedad Promotora Playas Españolas y la experiencia de las sociedades inmobiliarias Espacio Y Kepro.

LOS GRANADOS comprende apartamentos desde 1 hasta 4 habitaciones, todos ellos con vistas panorámicas al mar, y grandes áreas deportivas y ajardinadas que incluyen un club de playa para uso exclusivo de los propietarios, con gimnasios, jacuzzis, sala de juegos, restaurantes y piscina cubierta climatizada.

Un conjunto residencial con la máxima calidad en el diseño y la construcción. El enclave más privilegiado para disfrutar en cualquier época del año.

Si está pensando en primera o segunda residencia y en la más rentable de las inversiones, LOS GRANADOS es la respuesta inmobiliaria de mayor prestigio y exclusividad.

Solicite más información llamando al teléfono (952) 81 43 53 - 81 44 55, o visítenos directamente en nuestra Oficina de Venta situada en la misma urbanización.



LOS GRANADOS
MARBELLA

L'ÉLÉGANCE SUPRÊME DU COGNAC.

