



clausuras

TESOROS
ARTÍSTICOS
EN LOS
CONVENTOS
Y MONASTERIOS
MADRILEÑOS



**REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO**

Del 18 de enero
al 25 de marzo de 2007

Σ M
La Suma de Todos

 **Comunidad de Madrid**
www.madrid.org

clausuras

TESOROS
ARTÍSTICOS
EN LOS CONVENTOS
Y MONASTERIOS
MADRILEÑOS

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

De enero a marzo de 2007



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Dirección General de Patrimonio Histórico

Presidenta de la Comunidad de Madrid
ESPERANZA AGUIRRE GIL DE BIEDMA

Consejero de Cultura y Deportes
SANTIAGO FISAS AYXELÀ

Viceconsejera de Cultura y Deportes
ISABEL MARTÍNEZ-CUBELLS YRAOLA

Director General de Patrimonio Histórico
FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Subdirectora General de Difusión y Gestión
M^a ÁNGELES MONTULL CREMADES



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

La difusión del patrimonio histórico es una obligación de los poderes públicos y desde la Comunidad de Madrid somos plenamente conscientes de su importancia ejerciendo para ello las competencias que nuestro Estatuto y legislación nos otorgan. Por ello, presentar la exposición CLAUSURAS en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es un motivo de satisfacción, porque su finalidad es mostrar la riqueza y variedad de una parte significativa del patrimonio histórico de nuestra región a través de una selección de los tesoros artísticos que se encuentran en el interior de los conventos y monasterios madrileños.

Este mandato legal no es solamente una obligación, es también una vocación. Creemos firmemente que la protección del patrimonio histórico tiene uno de sus pilares fundamentales en su difusión, en el entendimiento de que mientras más se conozca más será apreciado, y por lo tanto, de mejor manera podrán llevarse a cabo políticas de conservación impulsadas desde la Administración.

Las huellas de nuestro pasado, los objetos materiales, como los que se muestran en esta exposición, lienzos, tallas de madera policromada u objetos de culto de los siglos XVII y XVIII, son importantes en sí mismos, en lo que representan, en los valores que transportan y en los ecos que resuenan en su materialidad, porque lo tangible es portador de valores intangibles.

A través de esta exposición pretendemos hacer llegar a todos los que quieran acercarse a contemplar las obras de arte que se exhiben que estos valores tienen en sí mismos la doble condición de formar parte de la historia de la Iglesia, pero también de la historia de la cultura madrileña.

Una parte de estas obras que se presentan en la exposición CLAUSURAS, junto a otras, que permanecen en los conventos y monasterios de nuestra región, han sido restauradas por la Comunidad de Madrid a través de los programas de la Consejería de Cultura y Deportes, como también han sido restaurados, muchos de los edificios que albergan estas congregaciones religiosas, gracias al esfuerzo interdisciplinar de profesionales rigurosos, en una convergencia de esfuerzos unidos por un fin común, por el deseo de proteger, conservar y difundir las huellas de nuestro pasado.

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Presidenta de la Comunidad de Madrid

La exposición CLAUSURAS en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una iniciativa promovida y organizada por la Consejería de Cultura y Deportes, a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico, como parte de sus programas de difusión del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid.

En ella se muestra una colección de cincuenta y seis piezas originales que provienen de dieciséis conventos y monasterios de esta Comunidad, todos ellos femeninos. Los edificios que albergan estas congregaciones religiosas conventuales y monacales constituyen, en muchas ocasiones, ejemplos de la mejor arquitectura barroca madrileña y en su interior se albergan retablos, pinturas, tallas de madera policromadas y colecciones de objetos que, además de su carácter religioso, forman parte de la historia y el arte de etapas culturales que caracterizaron a las sociedades de su tiempo.

Por ello, una parte de los programas que la Consejería de Cultura y Deportes dedica a la conservación del patrimonio histórico de nuestra región está destinado a colaborar con la Iglesia Católica en la restauración de los edificios y obras de arte, que forman parte de este patrimonio, y en la difusión de sus valores para mejor conocimiento de todos los ciudadanos.

Estos tesoros artísticos, que se encuentran en las dependencias más íntimas de los conventos y monasterios, no pueden ser admirados por cualquiera dadas las condiciones de privacidad que caracterizan a las órdenes religiosas de clausura. Por ello, la Comunidad de Madrid, en colaboración con el arzobispado de Madrid, los obispados de Alcalá y Getafe, Patrimonio Nacional y las congregaciones religiosas conventuales y monacales, ha considerado conveniente mostrar al público una selección de estas obras de arte, la mayor parte de las cuales nunca antes han sido expuestas, con la intención de dar a conocer este importante y significativo patrimonio histórico madrileño.

Para la selección de las obras y la estructuración del recorrido expositivo, limitados en función de la capacidad y características de la sala, la Dirección General de Patrimonio Histórico ha contado con la inestimable colaboración de Áurea de la Morena, catedrática de historia del arte de la Universidad Complutense de Madrid, que ha actuado como comisaria de la exposición, contando con la información y documentación contenida en los inventarios que custodia la propia Dirección General y con la infraestructura y coordinación de sus servicios técnicos. Y en el catálogo de la exposición han colaborado prestigiosos especialistas en el arte barroco madrileño como los catedráticos Alfonso Pérez Sánchez y Francisco Portela y el historiador de Patrimonio Nacional Gabriel Moya.

Una parte de las obras expuestas, las que se encontraban en mal estado de conservación, han sido restauradas por la propia Dirección General de Patrimonio Histórico como parte de los programas que desarrolla la Consejería de Cultura y Deportes, colaborando con ello a la conservación, para las futuras generaciones, de un patrimonio que, perteneciendo a cada una de las congregaciones religiosas, forma parte de una historia común que a todos nos pertenece.

Santiago Fisas Aixelà

Consejero de Cultura y Deportes

EXPOSICIÓN

Comisariado

Área de la Morena Bartolomé

Dirección

Javier Aguilera Rojas

Jefe del Área de Promoción y Difusión del Patrimonio Histórico

Coordinación

Carmen García Fresneda. *APDPH*

Producción

ÁREA DE PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Natalia del Río, Bárbara Costales Ortiz,
M^a Ángeles Martín Alía, Doroteo Céspedes Urabano,
Alberto López Daza

Información y documentación

ÁREA DE INVENTARIOS Y DOCUMENTACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Pilar Merino Muñoz

Jefa del Área

Rosa Cardero Losada

Restauración de obras para la exposición

Sarga, Conservación y Restauración de Arte S.L.
Ruth Remartínez Martínez
Ángela Flores Delgado, restauradora de Bienes Culturales

Supervisión embalajes y montaje de obras

Santiago Mijangos Hidalgo-Saavedra

Fotografías de religiosas Trinitarias y del Corpus Christi

Gloria Rodríguez

Montaje

HORCHE

Seguros

STAI

Transporte

SIT

Con la colaboración de

Arzobispado de Madrid
Obispado de Alcalá
Obispado de Getafe
Patrimonio Nacional

CATÁLOGO

Edición

ÁREA DE PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Artículos

Alfonso E. Pérez Sánchez

Francisco Portela Sandoval

Gabriel Moya Valgañón

Natacha Seseña Díez

Textos sobre obras

Francisco Portela Sandoval, Rosa Cardero Losada,
José María Quesada Valera, Leticia Sánchez Hernández,
Ana García Sanz, M^a Jesús Herrero Sanz,
Natacha Seseña Díez, Fernando A. Martín García

Fotografías de las obras

Santiago Mijangos Hidalgo-Saavedra

Diseño y maquetación

Manuel García

Fotomecánica

LUCAM

Impresión

Brizzolis

Encuadernación

Ramos

© Dirección General de Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura y Deportes
Comunidad de Madrid

ISBN: xxxxxxxxxxxxxx

Depósito legal: xxxxxxxxxxxx

CLAUSURAS.

TESOROS ARTÍSTICOS EN LOS CONVENTOS Y MONASTERIOS MADRILEÑOS

Exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
entre enero y marzo de 2007

Organiza

Consejería de Cultura y Deportes

Dirección General de Patrimonio Histórico

Con la colaboración de

Archidiócesis de Madrid

Diócesis de Getafe

Diócesis de Alcalá de Henares

Patrimonio Nacional

Prestadores

Convento de Capuchinas Descalzas de Alcobendas

Convento de Clarisas de Ntra. Sra. de la Esperanza de Alcalá de Henares

Convento de la Anunciación (Vulgo Constantinopla) de Madrid

Convento de San Bernardo de Alcalá de Henares

Monasterio cisterciense de Calatrava de Moralarzal

Monasterio cisterciense del Santísimo Sacramento de Boadilla del Monte

Monasterio de Comendadoras de Santiago de Madrid

Monasterio de Concepcionistas Franciscanas de Alcalá de Henares

Monasterio de Concepcionistas Franciscanas de Madrid

Monasterio de la Inmaculada y San Pascual-Hermanas Clarisas de Madrid

Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

Monasterio de Santa Catalina de Alcalá de Henares

Monasterio de Santa Isabel de Madrid

Monasterio de Santa Teresa de Jesus - Carmelitas descalzas de Madrid

Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso de Madrid

Monasterio del Corpus Christi de Madrid,

Primer Monasterio de la Visitación

Real Monasterio de la Encarnación de Madrid

Tercer Monasterio de la Visitación de Santa María de Madrid

SUMARIO

| | |
|--|----|
| <i>Introducción</i> | 13 |
| Áurea de la Morena Bartolomé | |
| <i>La escultura religiosa en los conventos de Madrid</i> | 18 |
| Francisco Portela Sandoval | |
| <i>La pintura barroca en los conventos madrileños</i> | 28 |
| Alfonso Pérez Sánchez | |
| <i>Ora et labora</i> | 38 |
| Gabriel Moya Valgañón | |
| <i>Lozas conventuales</i> | 56 |
| Natacha Seseña Díez | |

VIDA CONVENTUAL AL SERVICIO DE DIOS Y LA BÚSQUEDA DE LA PERFECCIÓN CRISTIANA

| | |
|---|----|
| Retrato de Sor Ana Dorotea de Austria. Pedro Pablo Rubens. 1628 | 63 |
| Santa Humbelina. Angelo Nardi. 1620 | 67 |
| Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas. Juan Carreño de Miranda. 1653 | 70 |
| Retrato de religiosa Trinitaria. Anónimo español. Siglo XVII | 74 |
| Retratos orantes de religiosas. Escuela madrileña. Primer tercio del siglo XVII | 80 |
| Cartas de Profesión. Escuela madrileña. Siglo XVIII | 84 |
| Retrato funerario de la Hermana Beatriz de las Llagas. Anónimo español. Siglo XVII | 88 |

LOS SANTOS FUNDADORES DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS Y EL CULTO A LOS SANTOS

| | |
|---|-----|
| San Bernardo. José de Churriguera. 1720-24 | 95 |
| San Benito. José de Churriguera. 1720-24 | 97 |
| San Bernardo y San Benito adorando el Santísimo Sacramento. Gregorio Ferro. Siglo XVIII | 101 |
| Santa Clara de Asís. Pedro de Mena. 1675 | 105 |
| San Pedro de Alcántara. Pedro de Mena (Taller). 1663 | 109 |
| Santa Teresa de Jesús. Anónimo español. Siglo XVII | 110 |
| Estigmatización de San Francisco de Asís. Luca Giordano. Siglo XVII | 115 |

LA IMAGEN DE DIOS. VIDA DE CRISTO: INFANCIA, PASIÓN Y MUERTE

| | |
|--|-----|
| Cristo yacente. Francisco Camilo. Siglo XVII | 121 |
| El Salvador. Antonio de Pereda. 1655 | 127 |
| Natividad. Luis Tristán. Siglo XVII | 133 |
| Dios Padre. Alonso del Arco. Siglo XVII | 137 |
| Expositor de la Santísima Trinidad. Anónimo romano. Siglo XVIII, h. 1740 | 141 |
| Cristo Varón de Dolores. Anónimo español. Siglo XVII | 145 |
| Ecce Homo. Juan Antonio Escalante. 1663 | 149 |

EXALTACIÓN DE LA VIRGEN Y DEVOCIONES MARIANAS

| | |
|---|-----|
| San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña. Anónimo español. Siglos XVII-XVIII | 155 |
| Virgen de Atocha. Anónimo español. Siglo XVII | 159 |
| Virgen de la leche. Anónimo español. Finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII | 165 |
| Virgen de Belén. Anónimo español. Siglo XVII | 167 |
| Virgen de la Expectación (o de la Encarnación). Anónimo español. Siglo XVIII | 171 |
| Imposición de la casulla a San Ildefonso. Juan Antonio Ceronio. Siglo XVII | 175 |
| Virgen de la Soledad. Anónimo español. Siglo XVII | 178 |
| Divina Pastora. Domingo Martínez. Siglo XVIII | 183 |
| Adoración de San Isidro y Santa María de la Cabeza de la Virgen de Atocha. Anónimo madrileño. Siglo XVIII | 186 |

ORA ET LABORA, LITURGIA Y CULTO. VIDA DOMÉSTICA

| | |
|--|-----|
| Relicario de la Epifanía. Anónimo italiano. Primera mitad del siglo XVII | 192 |
| Relicario Ostensorio. Escuela castellana. Finales del siglo XVII-principios del XVIII | 196 |
| Brazo Relicario de Santa Cecilia. Escuela castellana. Siglo XVII o XVIII | 201 |
| Relicario de San Isidro Labrador. Anónimo español. Siglo XVII | 205 |
| San José con el Niño. Juan Antonio Çeroni. Medios del siglo XVII | 207 |
| Niño Jesús dormido, abrazado a la cruz. Anónimo. Siglo XVII | 210 |
| Niño Jesús dormido. Escuela española. Finales del siglo XVI | 213 |
| Niño Jesús dormido. Anónimo. Siglo XVIII | 217 |
| Vitrina con medallones devocionales. Escuela española y mejicana. Siglos XVII, XVIII y XIX | 219 |
| Relicario del Lignum Crucis. Castilla. Hacia 1500 y 1550 | 223 |
| Cáliz. Escuela madrileña o alcalaína. Siglo XVII, segundo cuarto | 226 |
| Naveta. Sicilia. 1645-1647 | 231 |
| Incensario. Sicilia. 1645-1647 | 233 |
| Cáliz. Nápoles. Anterior a 1708 | 235 |
| Jarra y salero. Manufactura de Talavera de la Reina. Segunda mitad del siglo XVII | 238 |
| Jarro de beber. Talavera de la Reina. Segunda mitad del siglo XVIII | 242 |
| Jarra vinatera. Talavera de la Reina. Siglo XVII, finales | 244 |
| Lebrillo conventual. Talavera de la Reina. Siglo XVII, finales | 247 |
| Contador de ropa. Taller conventual. Segunda mitad del siglo XIX | 251 |
| Prensa para ropa. Taller conventual. Segunda mitad del siglo XIX | 255 |
| Habitación de religiosa. Atribuido a Toribio Álvarez | 257 |
| Cristo crucificado. Anónimo español. Siglo XVII | 260 |
| Pillilla de agua bendita. Talavera de la Reina o Puente del Arzobispo. Segunda mitad del siglo XVIII | 263 |
| Baúl. Escuela castellana. Siglos XVII-XVIII | 264 |
| Escaparate de Santa Teresa. José Calleja. 1692 | 267 |



Uno de los aspectos histórico artístico de la Comunidad de Madrid reside en la abundancia de monasterios y conventos que se han levantado en su territorio desde antiguo, como ejemplo de religiosidad. Hombres y mujeres se retiraron del mundo refugiándose en la paz de Dios, el silencio y la oración para seguir a Cristo. Los más antiguos conocidos son el monasterio cisterciense de Valdeiglesias y el benedictino de San Martín en Madrid; más adelante, y entre otros, la Cartuja del Paular, Jerónimos de Madrid y franciscanos de La Cabrera, Madrid y Alcalá. De los femeninos destaca el de Santo Domingo, fundado en el siglo XIII; ya de la segunda mitad del XV son los de Santa Clara de Madrid y el de Cubas de la Sagra, y de principios del siglo XVI los erigidos por Beatriz Galindo “la Latina” – la Concepción Francisca y la Concepción Jerónima –, el convento Dominicano de Atocha (1521); y en Torrelaguna el de franciscanos y el de monjas concepcionistas. Evidentemente uno de los grandes centros será Alcalá de Henares, sede del arzobispado de Toledo, que solo contaba con el convento franciscano de San Diego levantado por el arzobispo Carrillo en 1456, pero con la creación de la Universidad por el cardenal Cisneros, surge en los siglos XVI y XVII una serie de colegios-conventos de diferentes órdenes religiosas, otros de labor benéfica, y también varios de clausura femeninos.

Más, el gran impulso fue la instalación en 1561 de la Corte en Madrid por Felipe II, lo que atraerá a las diversas órdenes religiosas, iniciándose con las fundaciones reales del monasterio de Las Descalzas y el de San Lorenzo de El Escorial de monjes jerónimos. Sigue la construcción de nuevos conventos, muchos de ellos realizados bajo el patronazgo regio y nobiliario, en el plano de Teixeira de 1656 aparecen 31 de religiosos y 21 de religiosas; continuándose las fundaciones en el siglo XVIII con los Borbones, como el monasterio de las Salesas Reales bajo el patrocinio de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza. En 1760 había en Madrid 40 de hombres y 31 de monjas. Según señala don Elías Tormo en *Las iglesias del anti-*

quo Madrid “parecía más que una capital monárquica y cortesana una ciudad esencialmente conventual y por tanto con todas las consecuencias en el ramo del celoso cultivo de las artes y al calor de la religión”.

Esta abundancia de conventos e iglesias es recogida en un romance atribuido a Lope de Vega:

“Adiós, Señora de Atocha,
que sois Madre de Dios mismo
.....
la Merced, la Trinidad,
el Carmen y San Benito,
la Victoria, Santa Cruz.
Adiós divino Agustino
San Jerónimo y Bernardo,
San Andrés, San Bernardino,
San Pedro, San Sebastián, la capilla del Obispo,
los Ángeles, Santa Clara,
Vallecas, Santo Domingo,
Constantinopla, el Colegio
y el monasterio de Pinto,
Sante Yuste, San Miguel”.

No solo se levantan conventos, tanto femeninos como masculinos, en Madrid, sino que este afán se extiende a otros lugares como Loeches, Boadilla, Colmenar de Oreja, Colmenar Viejo, Chinchón, Griñón, Pinto, Ciempozuelos, El Pardo, Villarejo de Salvanés...; al mismo tiempo se renuevan los medievales como ocurre con El Pualar y Valdeiglesias. Para su decoración era necesario dotar de retablos, esculturas, pinturas... respondiendo a los ideales proclamados en el Concilio de Trento que dan gran valor a la imagen. Las representaciones más abundantes se dedican a los misterios de la fe, la vida de Cristo, advocaciones marianas, santos y santas que han consagrado su vida a Dios, dedicando especial atención a los propios de la orden. Se requiere para su ejecución una notable demanda de artistas, por lo que llegan a la Corte maestros procedentes de todas las partes, convirtiéndose Madrid en foco de atracción y uno de los grandes centros artísticos de la Europa barroca.

El siglo XIX fue catastrófico para la conservación de este patrimonio acumulado a lo largo de los tiempos, sucediéndose una serie de actuaciones desafortunadas. La Guerra de la Independencia y la orden de José Bonaparte en 1810 para demoler ciertos conventos, y sobre todo la Desamortización de 1836 decretada por el ministro Álvarez Mendizábal por la que prácticamente se suprimen todos los conventos masculinos y gran parte de los femeninos. En consecuencia, los edificios se derriban y convierten en solares o se transforman y dan nuevos usos, en algunos casos sus iglesias se utilizaran como parroquias. Las obras de arte se perdieron o dispersaron, salvándose solo parte de la pintura que fue depositada en el Museo de la Trinidad, pasando más adelante a los fondos del Museo del Prado. Años después, la Revolución de 1868 hizo

caer otra serie de conventos, entre ellos el histórico de Santo Domingo. Por último la Guerra de 1936-39 aumentó la pérdida de obras notables. A pesar de todos estos avatares, de la falta de las comunidades masculinas y la merma en las femeninas, todavía es mucho lo que se conserva tanto en los conventos antiguos que subsisten, como en los nuevos levantados en otros lugares de Madrid y su entorno, donde las religiosas se han trasladado con lo que restaba de sus bienes.

El objeto de esta exposición es dar a conocer y valorar una pequeña parte de este patrimonio guardado en las clausuras de varios conventos de monjas de vida contemplativa, “**visitando lo no visitable**”, como tituló don Elías Tormo a una serie de artículos publicados de 1917 a 1921 sobre varios monasterios madrileños. A través de las obras escogidas se ha querido mostrar imágenes de la manifestación religiosa y cultural acorde con las ideas de su tiempo propulsadas por el Concilio de Trento, y señalar el reflejo de los nuevos movimientos artísticos que supone el periodo barroco. La mayoría de las obras se muestran ahora por primera vez, solo algunas figuraron en la lejana exposición “El Antiguo Madrid” de 1926, y muy pocas han sido incluidas en exposiciones más recientes de temática diversa. Excepcionalmente, desde hace unos años, son visitables los monasterios de Las Descalzas y La Encarnación. Razones de espacio y tamaño han obligado a prescindir de muchas obras que pese a estar inventariadas y restauradas no han podido ser expuestas. Gran parte son anónimas pero otras son de artistas conocidos como Angelo Nardi, Rubens, Lucas Jordán, Pereda, Alonso del Arco, Camilo, Escalante, Ceronio, Luis Tristán... y de escultores como José de Churriguera y Pedro de Mena. Hay que indicar que ha sido posible el conocimiento de muchas de estas obras gracias al Inventario Artístico de Bienes Muebles de la Iglesia Católica que, aunque muy avanzado, todavía se encuentra en curso de elaboración!

El recorrido se ha organizado en cinco secciones acorde con los temas derivados de la esencia de la religión católica, temas frecuentes y comunes que reflejan las necesidades espirituales al servicio de la fe.

1. VIDA CONVENTUAL AL SERVICIO DE DIOS Y LA BÚSQUEDA DE LA PERFECCIÓN CRISTIANA.

Se presentan diversos ejemplos de retratos de monjas con los hábitos distintivos de su orden, cuya tipología responde a los modelos de retratos del barroco.

2. LOS FUNDADORES DE LAS ORDENES RELIGIOSAS Y EL CULTO A LOS SANTOS.

Destacan San Benito y San Bernardo como propulsores del monacato; San Francisco y el nuevo ideal religioso de las órdenes mendicantes y Santa Clara fundadora de la orden femenina; más tarde los llamados Reformadores que quieren volver a las normas primitivas de austeridad, entre ellos el franciscano San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús.

3. LA IMAGEN DE DIOS. VIDA DE CRISTO: INFANCIA, PASIÓN Y MUERTE.

Dedicado a la representación de Dios Padre en la Gloria bajo la figura del Todopoderoso como Señor del universo. La Santísima Trinidad y la Visión de Cristo Salvador. La vida de Cristo en la tierra desde su nacimiento, pasión y muerte para la redención de la Humanidad. Escenas e imágenes patéticas de los sufrimientos de Cristo que se transmiten al fiel que las contempla como se refleja en estos versos “*tu que pasas mirame, contempla un poco mis llagas y verás que mal me pagas la sangre que derramé*”

4. EXALTACIÓN DE LA VIRGEN Y DEVOCIONES MARIANAS.

El arte cristiano ha dedicado siempre especial atención a la Virgen, incrementada en este tiempo como consecuencia de la Contrarreforma en reacción al Protestantismo. Los temas esenciales son el de la Inmaculada Concepción, la maternidad de María, y entre las apariciones milagrosas a los santos se ha seleccionado el de la imposición de la casulla a San Ildefonso, arzobispo de Toledo, a cuya diócesis pertenecía Madrid. También se incorporan las Vírgenes de Atocha y Almudena, patronas de Madrid, vestidas a la moda de su tiempo.

Entre otras advocaciones de gran devoción en los conventos femeninos se encuentra la llamada Virgen de Belén, donde aparece la Virgen abrazada por el Niño Jesús. Aunque el tema responde a un modelo antiguo, es curiosa la representación de la corona de la Virgen con el águila bicéfala. Otra muy conocida es la Virgen de la Soledad, inspirada en la imagen del escultor Gaspar Becerra que se veneraba en el convento de los Mínimos de la Victoria, y que adquirió gran popularidad posterior a través del lienzo de la Virgen de la Paloma.

5. *ORA ET LABORA*. LITURGIA Y CULTO. VIDA DOMÉSTICA.

Se reúne un variado elenco de muestras de devoción privada, como cruces de celda, relicarios, medallones devocionales con miniaturas. Se destacan imágenes del Niño Jesús, aunque su representación es antigua pudiéndose remontar en occidente a San Francisco de Asís en el famoso pesebre de Guercio, es a partir del siglo XVII cuando cobra este tema gran importancia y difusión. Los Niños se representan con variados gestos y actitudes, de pie o sentados; llevando el globo del mundo como un pequeño rey; o con los instrumentos de la pasión que preconizan su martirio. En este último aspecto se encuentran los Niños adormecidos acompañados por la cruz o reposando su cabeza sobre una calavera, refiriéndose al nacimiento y muerte. En las comunidades religiosas femeninas hay una gran abundancia de estas representaciones infantiles, como expresión de ternura maternal, envuelta en religiosidad con la ideología y piedad del arte barroco.

También se ha incorporado, dentro de este capítulo, a San José, el padre terreno de Cristo, que adquirió gran importancia su culto a partir de fines del siglo XVI, pues hasta entonces solo se le incluía dentro de la infancia de Cristo. Las órdenes monásticas le exaltan como compendio de las perfecciones cristianas, tomándole como modelo de las virtudes de pobreza, castidad y obediencia. Santa Teresa de Jesús le tuvo una gran devoción, como señala en el Libro de la Vida: “las grandes mercedes que me ha hecho Dios por medio de este bienaventurado santo, de los peligros que me ha librado, ansi del cuerpo como del alma ...” (cap. 6, 6). Su primer convento lo pone bajo su advocación y al que siguen otros. San Pedro de Alcántara expande su devoción entre los franciscanos, al igual los jesuitas, San Francisco de Sales, etc.

En objetos de uso personal se utiliza la materia más humilde, como la cerámica, frente a las magníficas piezas de orfebrería al servicio de Dios. La clausura se basa en la renuncia a los bienes materiales, su riqueza es lo espiritual por medio de la oración para llegar a Dios. Y como ejemplo de este espíritu de austeridad se exponen dos representaciones de habitaciones de Santa Teresa, paradigma y ejemplo de la vida monástica combinando la oración con el cultivo intelectual de las lecturas sagradas y el trabajo doméstico.

La iniciativa de la exposición se debe a un deseo conjunto del arzobispo de Madrid y de los obispos de Alcalá de Henares y Getafe con la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, para dar a conocer el legado artístico conservado en las clausuras de los conventos femeninos, reclamando la atención para la ayuda y mantenimiento de este patrimonio que las monjas han conservado a lo largo de los tiempos con cariño y esmero.

Hay que agradecer para su consecución la ayuda prestada por los vicarios de Religiosas y por los delegados de Patrimonio, especialmente a don José Luis Montes de la Diócesis de Madrid y don Luis García Gutiérrez de Alcalá de Henares, así como la contribución dada (aportada) por Patrimonio Nacional respecto a los monasterios reales, tanto a don José Gabriel Moya Valgañón, Jefe del Área de Conservación, como a los conservadores de estos monasterios.

Un factor valioso es la aportación dada a través de los capítulos de introducción sobre el panorama artístico de los conventos madrileños por don Francisco Portela Sandoval, don Alfonso Pérez Sánchez y don José Gabriel Moya Valgañón, así como la elaboración de los comentarios sobre las obras expuestas en el que se ha contado con don Francisco Portela Sandoval, don José María Quesada Valera, doña Rosa Cardero Losada y Doña Natacha Seseña Díez, los conservadores de Patrimonio Nacional, doña Leticia Sánchez Hernández, doña Ana García Sanz, doña María Jesús Herrero Sanz y don Fernando Martín.

Ha sido esencial el trabajo en equipo ofrecido por la Dirección General de Patrimonio Histórico. El apoyo de doña Pilar Merino Muñoz, Jefe del Área de Inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico, que ha proporcionado toda la infraestructura, facilidades y ayuda en todo momento, unido a doña Rosa Cardero Losada, historiadora del arte de este área, gran conocedora del patrimonio conventual a través de su intervención en el inventario artístico, que ha colaborado en la elaboración de este proyecto. La cooperación de don Javier Aguilera Rojas, Jefe del Área de Promoción y Difusión del Patrimonio Histórico, que ha sabido captar el mensaje que se quería transmitir y ha tenido la paciencia de comprender los cambios y dudas acerca de las obras que se debían exponer, así como la realización del diseño y montaje de la exposición. Al igual que doña Carmen García Fresneda, historiadora del arte del área de difusión, que ha participado vivamente en esta empresa.

Y por último todo mi agradecimiento a las distintas comunidades religiosas que generosamente han prestado las obras que van a ser expuestas, para mayor conocimiento del arte religioso y del patrimonio artístico madrileño.

Áurea de la Morena Bartolomé

¹ El Inventario Artístico de Bienes Muebles de la Iglesia Católica se está realizando gracias al convenio del Ministerio de Cultura, la Provincia Eclesiástica de Madrid y la Comunidad de Madrid, a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico, bajo la coordinación de don Francisco Portela Sandoval siendo ejecutado por doña Virginia Tovar Martín, don M. A. Castillo Oreja y doña Áurea de la Morena Bartolomé, catedráticos de Historia del Arte de la Universidad Complutense, con sus colaboradores.



La escultura religiosa en los conventos de Madrid

Francisco José Portela Sandoval
Universidad Complutense de Madrid

Tengo la seguridad de que para muchos de los visitantes de esta exposición habrá de constituir motivo de extraordinaria satisfacción, a la vez que de sorpresa, el hecho de conocer que, a pesar de las continuadas incidencias atravesadas por los monasterios y conventos de la Villa y Corte, desde la francesada y la posterior desamortización hasta la guerra civil y los trágicos años previos a su estallido, todavía hoy se pueda proceder a la catalogación de centenares y centenares de piezas, en gran medida de considerable calidad artística, que han sido amorosamente conservadas, no sin esfuerzo, por los religiosos y las religiosas a través de los siglos. ¡Cuántas veces en el interior de esos edificios de sencillas volumetrías y muy económicos materiales de construcción se han alojado tallas de excelente calidad y no menos sorprendente riqueza material en un chocante contraste tan típicamente barroco! Retablos, oratorios, relicarios, imágenes de cuerpo entero o sencillos bustos, tallas de bulto completo o simplemente de las llamadas de alcuza o de vestir, etc., cuentan entre los ejemplos que aún se conservan y que constituyen un elocuente testimonio de los distintos tipos y temas más arraigados en la plástica conventual a lo largo de los siglos.

Antes de seguir adelante permítaseme hacer notar que la mayor parte de estas piezas artísticas han aflorado en fecha reciente como feliz consecuencia –una más– de la realización del Inventario de los Bienes Artísticos de la Iglesia Católica auspiciada económicamente por el Ministerio de Educación o de Cultura –dependiendo de las oscilantes denominaciones de la cartera– e impulsada administrativamente por las comunidades autónomas, siendo de justicia mencionar la decidida colaboración del propio estamento eclesiástico y la labor de los especialistas de universidades y centros de investigación. Los valiosos trabajos de Tormo Monzó, Gómez Moreno, Serrano Fatigati, el conde de Polentinos, el conde de Casal, Sánchez Cantón, el marqués de Lozoya y algunos otros constituyeron un destacado punto de partida para el conocimiento de los conjuntos atesorados en los conventos; pero fue la posibilidad de acceder al interior de los mismos, incluidas las clausuras, lo que ha facilitado la contemplación directa de tales piezas, unas conocidas y otras no, así como su más o menos exacta catalogación.

La escultura, elevada por el uso cotidiano a la condición de elemento fundamental en la vida conventual española, y madrileña en particular, ha sido a lo largo de las centurias uno de los vehículos de expresión de las costumbres, ritos y tradiciones que se desarrollaron en los clausuras establecidas en la capital del Reino. Calificada Madrid por Elías Tormo como una población esencialmente conventual, en ella los frailes adivinaron a tiempo los destinos de la modesta villa y fue suya la urbanización”, casi como había venido ocurriendo, apostillamos nosotros, en Alcalá de Henares desde el siglo XVI con la construcción de conventos y colegios. Así, por ejemplo, si atendemos a lo que indica Gloria Franco (“El estamento eclesiástico en Madrid durante el antiguo régimen” en A. Alvar Ezquerro (coord.), *Visión histórica de Madrid (Siglos XVI al XX)*, Madrid, 1991, pp. 59-83), Madrid contaba en 1591 con 2.916 eclesiás-

La imagen de la Virgen Niña en el conjunto “San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña”. Anónimo español. Siglos XVII-XVIII. Monasterio de Concepcionistas Franciscanas (Úrsulas). Alcalá de Henares. Madrid



ticos, de ellos 2.092 pertenecientes al clero regular, repartidos casi por mitad entre frailes y monjas; en 1668 se registraban en la Corte treinta conventos de frailes y veintiséis de monjas, cuyos ocupantes ascendieron un siglo más tarde, en tiempos del marqués de Ensenada, a 2.587 frailes y 746 monjas sobre una población total de poco más de ciento veinticinco mil habitantes, enumerándose después por el conde de Floridablanca 2.430 frailes y 1.119 monjas repartidos en alrededor de siete decenas de cenobios, de manera que, prácticamente, todas las órdenes religiosas afincadas en España, unas cuarenta, tuvieron por aquel entonces, al menos, una casa abierta en Madrid. Años más tarde, pasados ya los derribos acometidos por José Bonaparte a comienzos del siglo XIX, el número de los monasterios y conventos masculinos todavía se mantenía en 33 y el de femeninos, en 31.

Ante semejante panorama de religiosidad en plena época del Barroco y precisamente cuando el centralismo político madrileño se dejó sentir con mayor intensidad, los artistas tuvieron que atender los innumerables encargos de iglesias y cofradías, además de cumplimentar los requerimientos de numerosos clientes particulares, por lo que los principales escultores españoles pasaron por la capital del Reino para complacer a tan variada clientela. Si resulta suficiente, por ejemplo, con revisar el inventario o testamentaría de cualquier familia de condición social media para verificar como normal que siempre había en las viviendas algún crucificado de madera o marfil, alguna representación mariana u otras imágenes de bulto de los santos de mayor devoción, no será tarea difícil imaginar lo que ocurría en los conventos y monasterios. En ellos, además de la abundancia de piezas propias de los recintos religiosos, confluían también las donaciones familiares y obsequios, así como las propias dotes de las religiosas al entrar en clausura. Es sabido que, en la mayor parte de las comunidades de monjas, al realizar éstas su profesión llevaban al cenobio una figurita del Niño Jesús como única dote, por lo que las colecciones de tales esculturas fueron hartamente numerosas.



"Santa Teresa de Jesús".
Anónimo español.
Siglo XVII.
Monasterio de Trinitarias
de San Ildefonso. Madrid

Tanto en los cenobios masculinos de benitos, bernardos, dominicos, capuchinos, agustinos, etc., como, sobre todo, en los femeninos regentados por agustinas, clarisas, carmelitas, bernardas, jerónimas, mercedarias, dominicas, etc., la escultura desempeñó ese papel primordial que queda perfectamente reflejado en el incontable número de imágenes de Cristo, la Virgen, los santos, etc., que todavía hoy llenan templos y dependencias conventuales. Lo esencial en la mayor parte de ellas es lo que representan más que su valor artístico; son creaciones escultóricas que hay que contemplar, sin duda, como el resultado de una actividad artística, pero, a la par, a la luz de unas costumbres insertas en la religiosidad popular más acendrada. Por otra parte, aunque, como proclamaba San Juan de la Cruz y lo reiteraban los místicos de aquellos tiempos, *la persona devota de veras pocas imágenes ha menester y de pocas usa*, sin embargo sí era conveniente que monjas y monjes tuvieran alguna ante la que ejercitarse en los rezos y meditaciones, tanto en los realizados de modo colectivo en el coro como en los que llevaban a cabo en la íntima soledad de la celda.

De todos es conocida la abundancia de retablos de mayores o menores dimensiones en los conventos, tanto en sus iglesias como en algunas de sus más íntimas dependencias, cuya evolución tipológica va desde el austero y desornamentado clasicismo de los primeros años del siglo XVII hasta el depurado academicismo dieciochesco, pasando por la exuberancia ornamental de la segunda mitad del XVII y los primeros años de la centuria siguiente. Dotados casi siempre de imaginaria no obstante, el mayor número de esculturas conventuales solían encontrarse alojadas en sobrias hornacinas o alzadas sobre peanas de evidente sencillez.

Los materiales

Muy variados fueron los materiales que los artistas emplearon como soporte para sus creaciones religiosas con destino a los conventos, si bien era obligado que todas ellas gozaran de igual aprecio pues, como defendía continuamente el propio San Juan de la Cruz, no había que considerar unas mejor que otras en razón de su material o de su policromía como hacían muchos "que ponen su gozo más en la pintura y ornato de ellas que no en lo que representan" (*Subida al monte Carmelo*, libro 3º, cap. 35, en VV.AA., *Vida y obra de San Juan de la Cruz*, ed. BAC, Madrid 1978, pág. 627). Entre los materiales, para obras de pequeño tamaño aparecen tanto el marfil, el barro cocido, más fácil de moldear que cualquier otro, especialmente en creaciones de formato reducido; y hasta incluso el plomo, peltre o estaño, que eran trabajados con pro-



"San Pedro de Alcántara".
Pedro de Mena (Taller).
1663. Monasterio de
Trinitarias de San Ildefonso.
Madrid

cedimientos cercanos a lo industrial a base de moldes, con lo que se abarataba su precio; pero, sobre todo, se utilizó la madera, tanto en piezas grandes o pequeñas, en sus diversas modalidades, calidades y precios: pino, borne, roble, cedro, peral, tejo, aliso, nogal, etc. Tampoco faltaron las composiciones o “escaparates” con pequeñas figuras modeladas en cera, por lo general policromada, que solían estar protegidas en el interior de urnas acristaladas para evitar el deterioro en razón de su fragilidad. Aunque buena parte de las imágenes se mantuvieran alojadas en sencillas urnas y hornacinas, otras, las de mayor devoción conventual, se mostraban en alojamientos de caoba, carey o palo santo.

El carácter tridimensional y la condición de bulto en el espacio que singulariza la escultura permitían, como observó el profesor Martín González con gran tino, que, a diferencia de la pintura, las imágenes religiosas pudieran ser tocadas, abrazadas y besadas, casi como si de seres vivos se tratara. Tanto más si eran ataviadas con trajes y mantos de tela y encaje y ricos ornamentos de platería y piedras preciosas, así como con postizos a base de cabellos naturales y ojos y lágrimas de pasta vítrea o de cristal y dientes de marfil o de pasta, todo ello complementado con sogas, coronas de espinas, pañuelos, etc, siempre en busca de conseguir el mayor parecido con la realidad.

Los tipos iconográficos

En cuanto a tipos iconográficos y personajes representados, la plástica conventual no resulta más variada que la que podía encontrarse por entonces en los altares de las iglesias parroquiales.

Cristo

De una parte, la figura de Cristo ya aparece en su infancia – como se comentará en extenso al final de esta contribución–, pero, sobre todo, en los pasajes de la pasión y muerte en la cruz. Las representaciones del *Crucificado*, con variantes las más de las veces inspiradas en modelos de procedencia italiana, presidían los actos litúrgicos comunitarios o aquellos rezos de carácter más íntimo llevados a cabo por los religiosos. Tanto para el culto como para la oración, cualquier material era válido si permitía representar a Cristo en la cruz, ya fuera el preciado marfil, la madera policromada o el plomo pintado, que abarataba los costes, alzándose muchos de ellos en cruces de finas maderas con aplicaciones de concha o nácar y sobre peanas de maderas preciadas como el ébano.



“Cristo Varón de Dolores”. Anónimo español. Siglo XVII. Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso. Madrid

La Virgen

La exaltación de la Virgen se realizó a través de las numerosas devociones marianas, abundando las representaciones de la Inmaculada, como la que ya en los primeros años del siglo XVII encargara el rey Felipe III al escultor Antonio de Herrera Barnuevo con destino al monasterio de las Descalzas Reales. En esta advocación casi siempre se siguieron los tipos femeninos de Montañés y Alonso Cano con preferencia al más infantil de Gregorio Fernández, manteniendo lo mismo el estatismo y serenidad de la plástica del siglo XVII que el dinamismo de paños y actitudes propio de la centuria siguiente. A su vez, la *Dolorosa*, que ahoga su pena sin desfallecer, o la Virgen de la Expectación son también modelos presentes en las clausuras madrileñas.

Por otra parte, Cristo y su Madre aparecen juntos en unos modelos que tuvieron amplio desarrollo entre las comunidades conventuales de Madrid y del resto de España como es el tipo de los bustos de medio cuerpo que representaban al *Ecc Homo* y a la *Dolorosa*, en los que se especializó el granadino Pedro de Mena a mediados del siglo XVII. Unas veces de busto reducido, mostrando apenas la cabeza y poco más del cuello, y otras de tamaño más prolongado hasta dejar ver el paño de pureza, al Cristo doliente le acompaña en muchas ocasiones la *Dolorosa* bajo cualquiera de las variantes al uso, desde las denominadas de contemplación hasta las de actitud casi teatral y declamatoria.

Los santos

En razón del secular culto a los santos fundadores de las órdenes monásticas no ha de sorprender la ingente nómina de representaciones de San Jerónimo, San Benito, San Bernardo, Santo Domingo, San Francisco de Asís, Santa Clara, San Bruno, etc., que se encuentran en monasterios y conventos madrileños, todos ellos ataviados con los característicos hábitos de sus agrupaciones y portando los símbolos más identificativos de su condición. Y tampoco la de otros santos que, no habiendo sido fundadores, fueron objeto de gran devoción, como es el caso del lisboeta San Antonio de Padua, representado unas veces de pie vistiendo el hábito franciscano y con el Niño en los brazos y otras, las menos, en una más compleja escenografía recibiendo la visión celestial de Jesús acompañado de ángeles. Asimismo es frecuente encontrar a San Joaquín y Santa Ana, cuya festividad desapareció del *Breviario Romano* tras el concilio de Trento por orden de Pío V al observar que el tema procedía de los Evangelios Apócrifos, pero pronto fue restablecida por Gregorio XIII en atención a



“Virgen de la leche”. Anónimo español. Siglo XVII-XVIII. Monasterio madrileño



“Santa Clara de Asís”. Pedro de Mena. Siglo XVII. Patrimonio Nacional. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid



"San Benito" (izquierda) y "San Bernardo" (derecha). José de Churriguera. Siglo XVIII. Monasterio Cisterciense de Calatrava. Moralarzal. Madrid

su enorme popularidad. O a la Magdalena, junto a otros santos de entonces reciente canonización como San Isidro Labrador, San Felipe Neri, Santa Teresa de Jesús o los jesuitas San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

La figura de San José con el Niño, que había permanecido bastante minusvalorada en tiempos medievales, alcanzó a convertirse a raíz del Concilio de Trento en uno de los santos de mayor veneración en el mundo católico entre los siglos XVII y XIX. Objeto ya por parte de Santa Teresa de singular devoción, ampliamente continuada por los carmelitas, su imagen fue muy prodigada en las comunidades conventuales al considerarlo como uno de los más claros ejemplos de fidelidad a los votos de castidad, obediencia y pobreza. Además se cambió el anterior modelo iconográfico del anciano calvo por el de un hombre de edad media que mira cariñosamente a su Hijo como puede hacerlo cualquier padre.

Existe constancia documental de que, en varios conventos, hubo belenes o nacimientos, de mayor o menor riqueza material y calidad artística, que se mantenían montados hasta la fiesta de las Candelas, el día dos de febrero. Su origen, como es sabido, radica en la celebración de la Natividad que, como refiere San Buenaventura, organizó San Francisco de Asís en la nochebuena de 1223, costumbre que sería luego continuada por los franciscanos, alcanzando extraordinario desarrollo desde fines del siglo

XVII y durante todo el XVIII. Algunos de los belenes son de tipo popular, pero en ocasiones fueron realizados en coral y metales preciosos o bien con figuritas de barro cocido, como los debidos a Luisa Roldán, más conocida como *La Roldana*, escultora de cámara de Carlos II, de los que hubo ejemplares excelentes en cenobios madrileños, como el de Santa Isabel; o incluso con figuras de cera, como los albergados en los *teatrin*os o *escaparates* que modelara el mercedario segoviano fray Eugenio Gutiérrez de Torices (ca. 1625-1709) para los conventos de las agustinas de Santa Isabel –que hoy guarda el Museo Nacional de Artes Decorativas– y de la Encarnación.

Muy unida a la Navidad estuvo la figura del *Bautista*, cuya concepción en el vientre de Isabel, prima de María, fue también obra divina dada la imposibilidad de ser madre en razón de su avanzada edad. En calidad de precursor, en tanto que la predicación de Juan Bautista anticipaba la del propio Jesús, la fiesta joánica se coloca delante.

El Niño Jesús

Hace algunos años, el Ayuntamiento de Madrid organizó, en el Museo Municipal, una interesante exposición dedicada a la vida y al arte en las clausuras de la capital, centrando la atención en el ciclo de la Navidad, tal vez el capítulo del año litúrgico más rico en costumbres y rituales.

Las distintas esculturas de la *Inmaculada*, el *Bautista*, *San José*, la *Sagrada Familia*, los *Reyes Magos*, el *Niño Jesús*, la *Virgen de las Candelas*, la *Huída a Egipto*, etc. sirvieron para mostrar los temas propios de las sucesivas festividades litúrgicas y, al mismo tiempo, las singulares tradiciones que solían acompañarlas, especialmente en las comunidades conventuales femeninas. Estas tradiciones, que, en su día, también se practicaron en los ambientes familiares, todavía se mantienen en bastantes conventos.

Dentro de los temas de la vida de Cristo, las representaciones del *Niño Jesús* constituyeron un capí-

Detalle del "Niño Jesús dormido". Anónimo español. Siglo XVIII. Monasterio de Santa Teresa de Jesús. Carmelitas descalzas. Madrid.





"Escaparate de Santa Teresa".
José Calleja. Siglo XVII.
Patrimonio Nacional. Monasterio
de la Encarnación. Madrid

tulo de extraordinario desarrollo a partir de la celebración del Concilio de Trento, ya que, en tanto Jesús era el modelo de paciencia, obediencia y humildad que debería ser imitado, conoció enorme difusión especialmente en los conventos hasta el extremo de que los popularmente conocidos como "manolitos" –por celebrarse su festividad el uno de enero– alcanzaron a figurar entre los más claros ejemplos de la devoción y religiosidad monacales. Unas veces se trataba de Niños de cuna o en pajas, dormidos como cualquier recién nacido, pensados para la oración y la adoración por monjas, monjes y fieles en las celebraciones madrileñas; otras veces eran las figuras del *Niño en Majestad*, aparentando algo más de edad y llevando el orbe en la mano izquierda como *Rey del Universo*, a la vez que bendice con la mano diestra, al estilo del famoso *Niño Jesús de Praga*; y en otras ocasiones aparece como pastorcito o peregrino, desnudo o vestido con una piel y portando un cayado y un corderillo, versión esta que suele confundirse con las representaciones del *Bautista*

niño. No faltaron las figuras en que el *Niño Jesús*, con un rostro entre llorón y pensativo, aparece unas veces de pie portando una cruz proporcionada a su estatura, y en otras oportunidades se muestra tumbado o recostado y apoyado sobre una cruz o una calavera, pareciendo meditar sobre su muerte, hasta incluso llevando el simbólico canastillo de los improperios; precisamente estas últimas imágenes de los denominados *Niños de Pasión*, cariñosamente apodados los *penilas*, muestran un sorprendente parentesco formal con algunas representaciones romanas de Eros, de los siglos I o II de nuestra Era, como la que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Y no faltaron los Niños que, bajo la apariencia del Resucitado o Glorioso, desfilaban en la procesión del Encuentro durante la mañana de la Pascua.

En numerosas ocasiones, estas imágenes infantiles, que han sido objeto de leyendas y relatos varios, desempeñaron un papel muy destacado en algunas ceremonias conventuales, como en las tomas de hábito o formulación de votos por parte de las monjas; así, por ejemplo, en el convento de Santa Isabel, la figura del Niño que ocupa

lugar destacado en tal celebración muestra entre sus manos una corona de flores para ofrecerla a la profesa. Y no se olvide que los cambios de atuendo tan frecuentes a que eran sometidas estas representaciones infantiles podrían llegar incluso a colmar los siempre latentes instintos maternos de las religiosas, en tanto mujeres que llegaban a renunciar a su maternidad en aras de su matrimonio espiritual con Dios.

La abundantísima colección de Niños que llenan los conventos madrileños ha permitido que Ana García Sanz y Leticia Sánchez Hernández registraran que en La Encarnación se guardaban desde el siglo XVII 51 imágenes del Niño Jesús; 80, en las Descalzas; y 27, en Santa Isabel, a las que nosotros añadiríamos las 13 figuritas que atesoran las trinitarias descalzas; las 8 de las monjas jerónimas del Corpus Christi, las populares *Carboneras*; etc. Las investigadoras mencionadas han distinguido en las figuras conservadas en La Encarnación hasta cuatro grupos de tales representaciones infantiles: "los Niños napolitanos, de los que destacan dos, denominados de gloria, en la capilla del Espíritu Santo; las tallas hechas en la ciudad italiana de Luca, en concreto una guardada en un escaparate de concha con vidrieras de cristal y que reposa sobre un pequeño bufete del mismo material, localizada también en la capilla del Espíritu Santo; los tradicionales Niños de cera, muchos de ellos de procedencia italiana; y los Niños, de origen andaluz, realizados en plomo policromado".

Este breve paseo por la escultura monástica habrá podido concienciar al visitante de que su plástica ha sido y seguirá siendo la más clara expresión de la religiosidad de las comunidades conventuales, de igual manera que los pasos procesionales lo son de ese otro fervor popular que se manifiesta anualmente en las calles de nuestras ciudades y pueblos.



"Niño Jesús dormido".
Escuela española.
Finales del siglo XVI.
Patrimonio Nacional.
Monasterio de las Descalzas Reales.
Madrid



La pintura barroca en los conventos madrileños

Alfonso E. Pérez Sánchez.

Los conventos de Madrid y de la Comunidad madrileña, a pesar de las vicisitudes sufridas –guerras napoleónicas, Desamortización, Guerra Civil, etc.– atesoran todavía un enorme caudal de obras de arte. La decisión de Felipe II de instalar la capital de sus reinos en la villa de Madrid, propició la construcción de nuevos conventos deseosos de estar próximos a la Corte y la concentración en torno al centro del poder de la alta nobleza, de hidalgos funcionarios, e incluso de comerciantes y campesinos enriquecidos, que quisieran dar testimonio de su estatus social, al par de garantizar su salvación eterna con la dotación de capillas propias, hizo que, durante el siglo XVII, el gran siglo Barroco, se decorasen con verdadera profusión las iglesias y conventos de Madrid y su entorno.

Alcalá, Pinto, Valdemoro, Boadilla del Monte, Colmenar de Oreja, Chinchón, Griñón, Loeches, El Pardo, etc., conservan restos de su riqueza conventual y Madrid, con sus viejos conventos, algunos hoy trasladados de sus antiguos emplazamientos a otros de nueva construcción, pero conservando algunas de sus reliquias más preciadas, han permitido esta exposición que da alguna idea de lo que se conserva.

En el siglo XVII, muchos conventos nuevos se erigieron en el recinto de la Villa y Corte. Las órdenes recientemente reformadas (Carmelitas Descalzas, Mercedarios

Detalle del cuadro "Habitación de religiosa". Atribuido a Toribio Álvarez. Siglo XVIII. Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso, Madrid.

Descalzos, Trinitarios Descalzos, Agustinos Observantes, Capuchinos, Alcantarinos, Mínimos, con las dos ramas de varones y mujeres) o las de creación más inmediata, constituían, con los de las respectivas órdenes "calzadas" un campo abierto a los pintores que suponía no sólo una sustancial parte de sus ingresos, sino una presencia en la vida artística local y la exposición al juicio de sus contemporáneos, pues las iglesias de los conventos estaban entonces abiertas a todas horas. Y en los claustros y escaleras de los conventos de varones y en las rigurosas clausuras de los de mujeres, también se decoran con pinturas y las celdas con lienzos devotos.

Podría hacerse una historia de la pintura española del barroco solamente con la nómina de los pintores que trabajaron para los conventos y monasterios de nuestra patria. Los conventos de Madrid y su contorno pueden ofrecer, todavía, un panorama de la pintura madrileña barroca, pues todos sus maestros, desde "los pintores del rey" hasta el más modesto de los discípulos o de los oficiales de los obradores de los pintores conocidos, pintaron para los conventos de la Corte.

Las más importantes obras de pintura que albergaban éstos, eran sin duda los retablos de sus respectivas iglesias y las series que representaban la historia de las Órdenes respectivas y de los santos de las mismas.

Pero además de las series y los retablos, los conventos propician multitud de lienzos devocionales mas o menos grandes para las celdas y las distintas estancias del cenobio. Los temas son de lo más desiguales. Abundan, como es lógico, episodios de los evangelios, sobre todo los de la Sagrada Familia, el Cristo Crucificado y la Virgen Dolorosa, y también los Santos de la devoción del fraile o la monja que los encargaba y los tenía en la celda. También abundan los "trampantojos a lo divino", retratos de imágenes de especial devoción que se representaban para sustituir a la imagen corpórea de la patrona de la comarca de procedencia del devoto o devota o, en muchos casos, la imagen de la Virgen de Atocha, patrona de Madrid, para "consolarse" de la rigurosa clausura y poder orar delante de su imagen, reproducida como estaba en su altar.

Y, como era preciso, retratos de los monjes y monjas que habitaron el convento, notables por sus virtudes y, cosa extraña a nuestra sensibilidad, en su ataúd.

Como es lógico, la pintura que se encuentra todavía en los conventos madrileños es principalmente madrileña. El siglo XVII ve cuajar una escuela propia que se nutre



"Virgen de Atocha". Anónimo español. Siglo XVII. Monasterio de Comendadoras de Santiago, Madrid



"Retratos orantes de religiosas".
Escuela madrileña. Primer tercio
del siglo XVII. Patrimonio Nacional.
Monasterio de las Descalzas
Reales. Madrid

de pintores de todas las procedencias, pero unidos por un estilo común que, con Madrid como crisol y con aportaciones extranjeras –italianas y flamencas principalmente–, adquiere una personalidad propia y va evolucionando al compás de los tiempos.

En el reinado de Felipe III, que abre el siglo, se conservan aún los ecos de los pintores del Escorial que constituyeron unos modelos de estricta ortodoxia contrarreformista. Algunos son familiares, hijos o hermanos de los italianos que vinieron al Monasterio (Carducho, Cajés, Castello); otros italianos también instalados en Madrid desde inicios del siglo, como Angelo Nardi. A esas maneras tardomanieristas se unen unos tempranos naturalismos que se expanden rápidamente. La religiosidad española, apasionada y sincera, de un profundo amor a lo concreto, encuentra en el naturalismo creciente un vehículo de expresión adecuada y buena parte de los pintores de Madrid del reinado de Felipe IV (Maíno, Pereda, Montero de Rojas, Fray Juan Rizi, Antonio Arias, etc.) se atienen al estricto naturalismo al representar escenas evangélicas y especialmente al referirse a las vidas de los santos.

Desde la mitad del reinado de Felipe IV y en todo el de Carlos II, el arte pictórico entra en un torbellino de color y luz decididamente barroco. Los pintores de "la escuela de Madrid" son los más desbordantes de opulencia y retórica teatral de toda España. Carreño y Francisco Rizi y sus discípulos (Antolinez, Cerezo, Claudio Coello, Escalante, Cabezalero, etc.) aportan a la "escuela madrileña" colorido suntuoso al modo veneciano y actitudes apasionadas y dinámicas al modo rubeniano. La entrada de la nueva dinastía borbónica en 1700, no supuso, en el ámbito de los conventos, la transformación del gusto que iba a suponer en los ambientes palaciegos con la llegada de pintores franceses e italianos. Antonio Palomino es el pintor que con más calidad representa la continuidad del "barroco madrileño", reforzado por la llegada de Luca Giordano. Los monasterios que fundan los monarcas borbónicos (las Salesas, fundación de Doña Bárbara de Braganza) se decoran por los artistas del "nuevo gusto" y la fundación de la Academia en 1752 pone fin al barroco local, preferido por los conventos. Pero no en todos los monasterios se reducen a la producción local. Hay ejemplos de artistas, procedentes y educados fuera de Madrid, que están representados en los conventos madrileños, sin contar con productos casi industriales, como los abundantes cobres flamencos con escenas bíblicas o evangélicas, con frecuencia derivadas de Rubens. Y hay también algunos ejemplos de artistas de calidad, no formados en Madrid, que tra-

bajaron en alguna etapa de su vida en la Corte, como el extremeño-sevillano Zurbarán o el granadino Bocanegra.

En esta exposición se ha recurrido a unos conventos de monjas de Madrid y de su comunidad autónoma con el fin de ofrecer una muestra de lo que atesoran, aún, las clausuras conventuales femeninas. La selección se ha hecho atendiendo a mostrar piezas en su mayor parte desconocidas que den un panorama de su variedad de temas, de lo que se guarda en las clausuras, siempre adecuado al espacio disponible para la exposición.

De retratos de monjas son singulares los que proceden del Convento de las Descalzas Reales, de Clarisas. Uno es obra nada menos que de Rubens, el maestro flamenco que estuvo dos veces en España. Corresponde a su segundo viaje en 1620 y representa a la adolescente *Sor Ana Dorotea*, hija del Emperador Rodolfo II de Alemania, que profesó en el convento y falleció en él de ochenta y dos años. Hay otra réplica en el Museo Wellington en Londres. El otro es un retrato colectivo en que se representan varias monjas de estirpe noble aunque no contemporáneas entre sí. Son la *Archiduquesa Sor Margarita de la Cruz*, hija de Maximiliano II y Doña Maria de Austria, Emperadores de Alemania, y monja en el convento, otro retrato de Sor Ana Dorotea, que vimos en el retrato de Rubens, de más edad, y *Sor Catalina Maria de Este*, hija de los duques de Módena, identificadas por los medallones que están a sus pies, acompañadas de otras monjas. Es compañero de otro retrato colectivo que retrata a otras monjas distinguidas, y quizás constituyesen las puertas de un tríptico como pensó el historiador Elías Tormo, que en 1917 las atribuyó a Matías de Torres (1635-1711), atribución que hoy no se puede sostener, pues es claramente obra de la primera mitad del XVII.

De otros retratos de monjas es buen ejemplo el retrato de una trinitaria, letrada a juzgar por la mano izquierda que reposa sobre un manuscrito y la derecha en un libro de oraciones, de mediados del S.XVII que procede del convento de Trinitarias. Otro tipo de retrato colectivo es el de cinco monjas concepcionistas, tradicionalmente consideradas "las hijas del platero Juan Fernández", también del S.XVII en su segunda mitad. Representan

Detalle del cuadro: "Retrato de Sor Ana
Dorotea de Austria" de Pedro Pablo Rubens.
Hacia 1628. Patrimonio Nacional.
Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.



"Dios Padre". Alonso del Arco.
Monasterio de Trinitarias de San
Ildefonso. Madrid



una ceremonia, quizás la toma de hábito de la que está en primer término arrodillada que estrecha la mano de la que está en pie y procede del Convento de Santa Úrsula de Alcalá de Henares de concepcionistas franciscanas y hay una inscripción como firma, que la atribuye a Carreño, lo que no parece corresponder al estilo de la pintura.

Y, por último el retrato, difunta, de la fundadora *Doña Beatriz Ramírez*, Condesa de Castellar, con hábito de jerónima y corona de flores, procedente del convento de las Jerónimas del Corpus Christi, las Carboneras. El lienzo es de la fecha del fallecimiento de la fundadora, es decir de 1629.

Las obras de tema religioso, en primer lugar los asuntos que se refieren a los dogmas y a la historia evangélica, son como puede imaginarse los más abundantes. En la exposición abre este apartado un cuadro procedente de las Trinitarias de Madrid que representa el *Padre Eterno* rodeado de ángeles niños, firmado por Alonso del Arco (1635-1704), artista madrileño discípulo de Pereda, sordo de nacimiento. Esta pintura es una buena prueba de su arte que, en ocasiones, baja de calidad que era "una mala vergüenza", como decía Palomino de las obras que en su último tiempo pintaba. Pero éste ha de ser de su juventud.

No faltan escenas de la *Anunciación*, de la *Natividad de Cristo*, de la *Adoración de los pastores* y de la de los *Reyes*, episodios clave de la iconografía cristiana y fácilmente acomodables a la devoción íntima. Se ha elegido para la exposición una composición de Luis Tristán (h.1580-1624), toledano discípulo del Greco, que viajó a Italia y trajo ecos del naturalismo caravaggiesco: la *Adoración del Niño Jesús* por la Virgen y San José, inmediatamente después de su nacimiento, que procede del convento de San Pascual de Madrid, de monjas dominicas.

De la vida del Cristo adulto, se ha elegido una impresionante pintura de Antonio Pereda (1611-1678), artista vallisoletano, aunque toda su producción es madrileña y que es uno de los pintores que, en tiempos de opulencia barroca, permanecen fieles a un mesurado naturalismo. Su *Salvador*, deslumbrante en su túnica azul, procede de las Capuchinas Descalzas, en su nuevo convento de Alcobendas.

La *Pasión*, propiciadora de meditaciones, está muy bien representada en la exposición. Una pintura del *Ecce Homo*, firmada en 1663 por el pintor cordobés discípulo de Francisco Rizi, pero que pasó toda su vida en Madrid, Juan Antonio de Frías Escalante (1638-1669), es una novedad en la obra del artista, pues no se había identificado y estaba inédita. Procede del tercer monasterio de Visitación de las Salesas de Madrid, y es excelente ejemplo de la producción de Escalante, con su habitual evocación veneciana.

La Crucifixión, o el *Crucificado*, que no puede faltar en cada celda de los conventos, presenta un ejemplo significativo: una cruz pintada, procedente del Convento de las Trinitarias, anónima pero en el estilo de Alonso Cano (1602-1667), con el Cristo, de cuatro clavos, y el cuerpo esbelto y sereno.

Un *Cristo yacente*, con un ángel niño, procedente del Convento de Jerónimas llamado usualmente de "las Carboneras" es obra muy típica -y excelente- del madrileño Francisco Camilo (1615-1673), uno de los primeros artistas que adoptaron el barroco pleno como medio de expresión, maestro de colorido "tierno, fresco y dulce" al decir de su primer biógrafo, Palomino.

De la Virgen María, devoción primera y fundamental en todo el mundo católico, presente en profusión en todos los conventos con infinidad de pinturas de sus diversas advocaciones; pero una singularidad es que abundan, como dijimos al principio, los verdaderos "retratos" de imágenes de la mayor devoción en Madrid. Estos traman-



"El Salvador". Antonio de Pereda.
Año 1655. Convento de las
Capuchinas Descalzas. Alcobendas
Madrid.



"Virgen de la Soledad". Anónimo español. Siglo XVII. Monasterio de las Comendadoras de Santiago. Madrid

tojos, con la representación de las imágenes, como se veneran en sus altares, están representados en la exposición por lienzos muy significativos. Primero, una gran *Virgen de Atocha*, procedente de las Comendadoras de Santiago, reproduce la imagen que se veneraba en el Convento de Dominicos de la misma advocación, tal cual se hallaba entonces, con el trono de plata con ángeles, uno de los cuales sostiene la luna, flanqueado por dos floreros igualmente de plata, y con dos cortinas de terciopelo carmesí, que cerraban el camarín en Semana Santa. Carreño había hecho múltiples versiones de este altar y este lienzo es derivación de los suyos. Otra imagen de la Virgen en su altar, también procedente de las Comendadoras de Santiago, es la *Soledad*, representa a la imagen, veneradísima, que se conservaba en el convento de San Francisco de Paula Mínimos de la Victoria, obra de Gaspar Becerra –que dio origen a la popular Virgen de la Paloma en el siglo XVIII– y que se representa en su altar con su peana de plata, según un modelo que hubo de ser abundantemente repetido. Ésta es obra del último tercio del siglo XVII. Por último, un pequeño lienzo procedente de las Clarisas "de Constantinopla" que, tras un periplo desgraciado, han recalado en Carabanchel. Esta pintura es un típico lienzo para la devoción íntima, típicamente madrileña. Ante la Virgen de la Almudena que aparece en visión celeste, pero como estaba en su altar, se arrodillan, a cada lado, San Isidro y su esposa Santa María de la Cabeza en actitud piadosa. Es una pintura de comienzos del siglo XVIII, discreta y anónima.

Y cuadros que no reproducen imágenes de devoción a la manera de trampantojos pero que repiten advocaciones, consagrados por la repetición de sus tipos y la frecuencia con que se encuentran en todos los conventos. La *Virgen de Belén*, es un



Detalle de ángeles y cortinaje en el cuadro: "Divina Pastora". Domingo Martínez. Siglo XVII. Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso. Madrid

"icono" repetidísimo. En Madrid, se veneraba en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios con un lienzo de Francisco Camilo. En la exposición está representada por un diminuto lienzo de la segunda mitad del XVII, con un marco espléndido del S.XVIII delicadamente rococó, prueba de la estima del lienzo. Procede de las Jerónimas del Corpus Christi, las "Carboneras", y versiones análogas a ésta ostentan la firma de Alonso del Arco y otros pintores madrileños, pues la "Virgen de Belén" es imagen puntualmente repetida gracias a su popular devoción.

Por último, un lienzo que representa a la *Divina Pastora*, devoción iniciada por el capuchino sevillano el Padre Isidoro de Sevilla a principios del siglo XVIII (1703), que procede del Convento de Trinitarias madrileñas, y que puede, con seguridad ser atribuido a Domingo Martínez (1688-1749), pintor sevillano que nunca salió de su tierra, pero que en la estancia de la Corte en la Ciudad del Guadalquivir gozó de prestigio y fueron muchos los cortesanos que compraron sus pinturas. La delicadeza de este rezagado imitador de Murillo, brilla singularmente en este cuadro.

En cuanto a los santos, va de suyo que los conventos habrían de conservar efigies de los fundadores de sus Órdenes, tanto en escultura como en pintura. Los conventos madrileños guardan imágenes de los santos de su orden, en sus iglesias y en sus clausuras y algunas de ellas se exponen en esta ocasión. Pero el número de los santos de extendida devoción es muy crecido y encontramos pinturas de santos que no tienen vinculación alguna con los conventos que los albergan. Uno de los que no puede faltar es *San José*. La pintura que se exhibe del padre putativo de Jesús, es una novedad absoluta. Está firmada por Juan Antonio Ceronio, un pintor madrileño que

Detalle del cuadro: "Santa Humbelina". Angelo Nardi. Siglo XVII. Monasterio de San Bernardo. Diócesis de Alcalá de Henares. Madrid



pintaba por los años de 1650 del que se tienen muy pocas noticias. Procede del Convento de Bernardas del Sacramento, que fueron desalojadas de su convento para trasladarse a uno nuevo en Boadilla del Monte, y es un nombre a rescatar, pues es de calidad no inferior a Pereda, con quien tiene en común no pocos tipos y técnicas.

Firmado también por este curioso pintor –es el único trabajo que se su mano se había publicado– es el lienzo, que procedente de las Trinitarias representa la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*, santo de mucha devoción y patrono de la Archidiócesis de Toledo a cuya jurisdicción estaban sujetos todos los conventos y monasterios de Madrid. La pintura es otra prueba de la calidad del casi desconocido pintor y una invitación a investigar sobre él.

De fundadores de Órdenes sólo se exponen dos piezas: un *San Francisco* del Convento de Clarisas de Nuestra Señora de la Esperanza de Alcalá de Henares, firmado por Luca Giordano, llamado Lucas Jordán (1634-1705) en España, el famoso pintor napolitano que trabajó diez años en Madrid. Es una obra típica que representa al Santo en éxtasis, en pie sobre unas zarzas, y del Convento de Bernardas del Sacramento de

Boadilla del Monte procede una pintura, boceto de la que quedó en el altar Mayor de la iglesia del primitivo convento, hoy parroquia castrense: los fundadores *San Benito y San Bernardo adorando la visión del Sacramento*, obra del contemporáneo de Goya Gregorio Ferro (1744-1812), que apenas puede considerarse barroca, pues está al dictado de las fórmulas de Mengs, el patriarca del neoclasicismo.

Por el contrario, la pintura más antigua que se expone es la *Santa Hubertina*, de Angelo Nardi (1584-1664) perteneciente a un conjunto, fechado en 1620, en las Bernardas de Alcalá de Henares, fundación del Cardenal Don Bernardo de Sandoval y Rojas. La Santa, monja de la Orden Cisterciense (Bernarda) es magnífico ejemplo de devoción dentro de la Orden. En su emplazamiento original está emparejada con otra santa cisterciense: Santa Lutgarda. El pintor es un artista italiano que vivió casi toda su vida en Madrid y fue pintor del Rey y amigo de Velázquez. El conjunto de Alcalá es su obra más temprana y, quizás, la de mayor empeño.

Un lienzo que escapa a la clasificación que hemos establecido convencionalmente, es uno, anónimo, que procedente del Convento de las Trinitarias representa una celda monacal, con una librería y una mesa dispuesta para escribir, con un tintero, plumas y papeles, y por la puerta, abierta a un paisaje, un revuelo de querubines.

Las monjas, sus propietarias, le llaman "la habitación de Santa Teresa de Jesús". Es posible que se trate del fondo de un "escaparate" que contendría una escultura de Santa Teresa en éxtasis. Es una buena pintura de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII que se singulariza por ese tono de intimidad doméstica maravillosamente conseguido.

Y, aunque no se trate de un cuadro independiente, en un relicario, procedente también de las Trinitarias, obra de ébano y bronce italiana de la primera mitad del XVII, hay un cobre de la *Adoración de los Magos* que es una típica muestra de lo que hacían los pintores romanos para decorar los relicarios que se dedicaban a los regalos de los nobles extranjeros de visita a la ciudad papal.

Mucho más queda en los conventos de Madrid. Esta exposición es una muestra de los ricos contenidos, que aún albergan, y de las sorpresas que guardan. Una sistemática exploración de las clausuras madrileñas podría aumentar significativamente el patrimonio artístico de la Comunidad madrileña, con piezas desconocidas como algunas de las que se exponen en esta ocasión.



Motivo central del relicario de *La Epifanía*. Anónimo español. Siglos XVI-XVII. Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso. Madrid.



"La imposición de la casulla de San Ildefonso". Juan Antonio Ceronio. Siglo XVII. Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso. Madrid.



Ora et labora

Liturgia, Culto y Oración. Vida doméstica.

José G. Moya Valgañón

La vida en las clausuras monásticas femeninas no es esencialmente distinta de la de otros grupos humanos. Pero a las gentes comunes parece hacérsenos como muy extraña, como si fueran totalmente diferentes en sus costumbres, en función de su encierro, apartándose del mundo y su ruido, con un peculiar modo de vida: su dedicación y vocación a la oración sistemática como consagración a la alabanza de la Divinidad en solicitud de amparo para la propia comunidad y para la humanidad en general, unida a la meditación sobre los pasajes sagrados. Todo ello obliga a unos rígidos horarios, pues la vida recogida se somete a una liturgia de las horas que ocupa buena parte de su tiempo, con las celebraciones de vísperas, completas, laudes, etc., además de la eucaristía, con variedad según los diversos ciclos temporales del culto cristiano. Lo que no quita para que en el tiempo libre, hoy más que ayer, hayan de ocuparse de trabajos más mundanos para el exterior que sirvan a su mantenimiento y que pueden abarcar desde la lavandería a la contabilidad, pasando por la repostería o la costura.

La verdad es que nada de ello condiciona excesivamente las formas artísticas de los objetos que en cada casa se guardan como no sea una cierta proliferación de los mismos que, normalmente, es debida más a la piedad privada que a la reglada como comunidad.

Pues aunque sus formas de vida sean lo suficientemente rígidas como para que se les aplique la denominación genérica de *vida regular*, estando la individualidad notablemente recortada, siempre quien lo desee puede encontrar un hueco para las prácticas de piedad personales.

Así que la mayor parte de los objetos artísticos existentes en las clausuras no difieren en la práctica de los que pueden hallarse en cualquier edificio dedicado al culto cristiano, ni mucho menos de los existentes en las comunidades regulares de varones e, incluso, son similares a muchos de los de ciertas viviendas.

Pero son siglos de acumular objetos, los menos como consecuencia de esa vida regular, los más a iniciativas varias de donaciones desde la realeza y la alta aristocracia a los diversos estratos sociales, incluidos los aportados por las propias monjas al tomar estado. Y, aunque los avatares históricos han contribuido en ocasiones a menguar sustancialmente tales bienes en momentos revolucionarios o de amortización, como los sucedidos en los siglos XIX y XX, las casas femeninas han sufrido menos que las masculinas, signo de un mayor aprecio y respeto o menor temor hacia ellas de parte del pueblo o de los políticos. Y su apego a ellos por parte de las comunidades también ha sido mayor a la hora de las mudanzas o traslados de emplazamiento. Por ello, en muchos casos, todavía su patrimonio histórico no deja de ser abundantísimo y sirve para obtener una buena panorámica de las artes desde el siglo XVII, y aun antes, sin que falten piezas de nuestros tiempos, ya que los monasterios siguen vivos y con ello los aportes y donaciones de los más diversos objetos también, sean sillerías de comedor, vajillas, o colecciones de recuerdos, aunque ya no sean de la riqueza de pasadas centurias.

Todo ello supone una gran variedad de técnicas, materias, funciones e, incluso, orígenes, que hacen muy difícil su sistematización en pocas páginas, por lo que nos limitaremos a algunos aspectos tan sólo de las artes decorativas.

Para la subsistencia es necesaria la alimentación y ello comporta una serie de elementos cerámicos de cocina y vajilla de mesa. Esta solía ser de loza vidriada y pintada talaverana y muestra de ello son jarras saleros, platos, escudillas, lebrillos con el emblema de la casa o nombre de la propietaria, además de algunos recipientes para la higiene personal, cuya cronología oscila entre mediados del siglo XVII y mediados del siglo XIX. El corazón traspasado de amor de las agustinas se ve en cacharros de

Detalle del cuadro: "San José con el Niño".
Juan Antonio Ceronio.
Mediados del siglo XVII.
Monasterio Cisterciense
del Santísimo Sacramento.
Boadilla del Monte.
Madrid.

la Encarnación y de Santa Isabel, la cruz roja y azul en las Trinitarias, la lis y la mitra tronchadas por la banda de escaques del Císter en las Bernardas de Alcalá. Muy bellas son las jarras con la Adoración del Corpus de las Jerónimas Carboneras madrileñas, de alrededor de 1700, muy poco posteriores a la serie de jarras y saleros de sor Ana Dorotea del monasterio de Descalzas Reales. Ya se ha señalado que tales recipientes suelen ser de manufacturas toledanas, lo que no quita para que existan algunos ejemplares levantinos de reflejo metálico, cual sucede en las Comendadoras de Santiago.

Pero entre esa vajilla pueden hallarse piezas bastante exóticas. Si ciertos elementos de lo comentado pueden recordarnos al *San Hugo en el Refectorio* de Zurbarán, otras nos llevan a alguno de sus bodegones o a los de Van der Hamen o Espinosa. Me refiero a los “búcaros” de pasta rojiza a que tan aficionadas eran las damas de la aristocracia española, según testimonia madame d’Aulnoy en su *Viaje*. Unas veces eran de fabricación extremeña, otras lisboetas o alentejanos o, bien, mejicanos, en lo que es singular por su riqueza el Monasterio de Descalzas Reales, donde hay de otros talleres novohispanos, además de los de Tonalá. Estas cerámicas nos indican contactos cortesanos con los conventos desde finales del siglo XVI, conexiones que están hartamente documentadas por otro tipo de fuentes, y pueden ponerse en relación con la llegada en los siglos XIX y XX de otros materiales a través de donaciones privadas. A ellas se deberá una cierta abundancia de porcelanas de viejo París, marselesas, catalanas o vascas que en forma de floreros, de útiles de aseo o de vajilla pueden hallarse también en las clausuras. Y junto a ellas, no faltan las lozas que se denominaban de pedernal, semichina, etc., correspondientes a

la Moncloa o las producciones estampadas de Sargadelos, Pickman o San Juan de Sevilla, Falcó de Valdemorillo o Cartagena.

Buena parte de la arquitectura monástica original de los siglos XVI y XVII, sobre todo en ciertas zonas de clausura, se enriquecía con revestimientos de azulejería, lo mismo que sucedía en viviendas principales. Aunque de ello no quedan excesivos testimonios *in situ*, se conservan los suficientes como para sugerir la brillantez de suelos en que alternaban con pavimento rojizo, de arrimaderos y zócalos de claustros y coros o conformando mesas o frontales de

“Lebrillo conventual”.
Talavera de la Reina.
Siglo XVII, finales.
Monasterio de San Bernardo.
Diócesis de Alcalá de Henares.
Madrid.



altar. De entre lo más antiguo debe ser lo de las Descalzas Reales, no en vano fue morada palaciega previamente, con abundante material de cuenca, todavía con motivos de lazos a veces, que también existían en las Dominicas de Alcalá, pero en general suelen ser simplemente pintados, con esa técnica que parece importada desde Italia a comienzos del siglo XVI. Por cierto que en ese mismo monasterio real hay un repertorio de la segunda mitad de esa centuria que debe corresponder a ese sentido de residencia palaciega que fue el cuarto real de la princesa Juana, obrado en los alrededores de 1560-1565, en que se repetían muchos de los jeroglíficos del Horapollo publicado en 1551 en París, con lo que uno se sentiría tentado a atribuirlos a cuando todavía vivía allí su anterior propietario, el contador Alonso Gutiérrez. En el mismo monasterio hay otros más tardíos en que se aprecia la difusión de los modelos flamencos por su repertorio de cueros recortados que emparentan con algunos de los conservados en las Mercedarias de don Juan de Alarcón y las Agustinas de la Encarnación, algo posteriores. Aquí destacan sobre todo los frontales de altar de los claustros, dedicados los de Encarnación a san Luis de Tolosa, santa Catalina, san Agustín y la Virgen del Rosario que fingen costosos paramentos textiles bordados con las efigies de sus santos titulares al frente, su cenefa superior y sus caídas laterales, incluidos los flecos de hilo dorado. Por cierto que los mismos alfareros talaveranos que intervienen en la Encarnación debieron hacerlo antes en las Descalzas, a juzgar por la repetición de motivos, sobre todo el de hojas, también apreciable en las Trinitarias y Concepcionistas. La azulejería para estos fines pervivirá a lo largo del siglo XVII y más tarde, como muestran otros conjuntos, tales como la serie de frontales o los zócalos de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, los del locutorio de las Trinitarias y algunos suelos de Descalzas y Mercedarias.

Prescindiendo de los necesarios en toda iglesia, un mueble ha sido esencial en las clausuras para la práctica de la oración comunitaria, la sillería de coro. De entre las existentes, la más espectacular y más antigua, como de hacia 1570, es la de las Descalzas Reales. Más sencillas son la de las Agustinas de la Encarnación, acaso de Alberto Rivero hacia 1620, y las muy sobrias de las Comendadoras de Santiago y Mercedarias de don Juan de Alarcón, de hacia 1700, con algún toque de floresta barroca. Muy exuberante debió ser la rococó de las Salesas Reales a juzgar por el facistol todavía existente, mientras la de Santa Isabel es de hace pocos años, aunque recuerda en su traza las labores seiscentistas.



“Pillita de agua bendita”.
Talavera de la Reina
o Puente del Arzobispo.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Monasterio de Trinitarias de
San Ildefonso. Madrid



Convento de San Bernardo de Alcalá de Henares

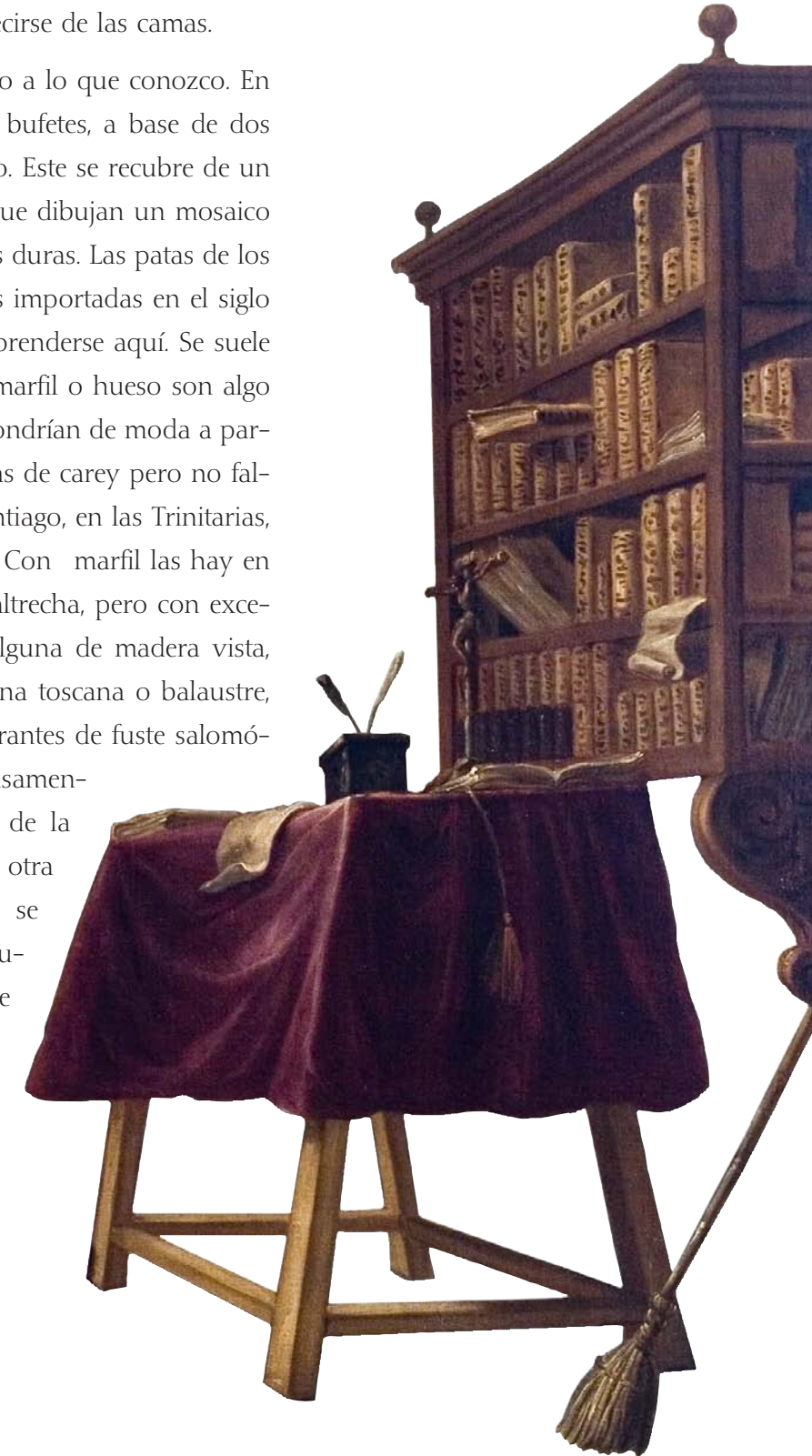
Los muebles de asiento son también precisos en los refectorios, de los que nada queda en la práctica, aunque diseminados por las Descalzas y la Encarnación pueden verse algunos bancos de largo y espeso asiento sobre dos pies recortados que debieron tener ese uso hacia 1600. En Descalzas y Comendadoras de Santiago hay bancos de respaldo rígido decorados con clavazón y apliques de latón, entre ellos armas parlantes al centro, blasón que en marquetería luce alguno de las Agustinas Santa Isabel, unos y otros rehechos, como el plegable de las Agustinas de Alcalá, de respaldo abatible, sistema más usual desde el siglo XVI, que además se volvía en costados a sus extremos mediante otras bisagras. Muy tardío, de avanzado el siglo XVIII, es un escaño o arcabanco con las armas parlantes franciscanas en su bajo respaldo de contorno muy recortado existente en las Descalzas.

Un cuadro anónimo y un escaparate con figuras de cera firmado por José Calleja en 1692, muestran en esta exposición la sobriedad del mobiliario en las celdas monásticas. Sillas de paja o taburetes de paja o esparto, como escriños, sirven de asiento ante mesas sencillas. Por ello no es de extrañar la ausencia de asientos de calidad, de los que normalmente se hallaban en las moradas de cierta importancia y, si los hay, se deberán a aquellas donaciones privadas a que se aludía arriba. Las sillas o sillones de brazos (sillones) antiguos españoles, característicos de los siglos XVI y XVII, con sus respaldos y asientos de cuero recortado son raros, aunque algún ejemplar existe en la Encarnación, las Descalzas Reales o las Jerónimas Carboneras, con su chambrana frontal recortada en formas tardomaneristas, alguno ya barroco, mientras hay una cierta abundancia de sillerías isabelinas o posteriores, regalos probablemente de los siglos XIX y XX. En cambio, gracias a la abundancia de Niños sedentes, puede verse una evolución del asiento español hasta casi nuestros días en las miniaturas que los soportan. Desde la silla de patas torneadas y brazos curvos avolutados de tiempos de Carlos II, pasando por las de copete recortado o silueta inglesa en la pala y patas incurvadas de los de Felipe V hasta la complejidad de los respaldos calados rococó, de que las Carmelitas de Maravillas poseen el quizá más interesante, o los revival fernandinos, isabelinos o alfonsinos. Uno de plata muy gracioso, firmado por Ignacio Griñón en 1877, poseen las Trinitarias. Claro que algún asiento notable existe. Alguna silla lacada a la inglesa hay en Descalzas que puede ponerse en relación con las chiquitas como una delicada sillería de las Comendadoras, seguramente de ebanista cortesano, es emparentable con la del Niño de Maravillas citado u otro de

Descalzas o bien, la llamada silla de Alfonso XII de Comendadoras, con su lacado y embutido de nácares, es muy similar a la de un Niño de las Concepcionistas. En cambio no conozco paralelo en miniatura para los magníficos sillones de pródiga talla que se atribuyen a Fernando VI y Bárbara de Braganza en las Jerónimas Carboneras, con una silueta de recuerdo portugués. Otro tanto podría decirse de las camas.

Las mesas de refectorio, si las hubo, parecen haberse perdido a lo que conozco. En cambio son relativamente abundantes las mesas pequeñas, bufetes, a base de dos caballetes atados con peinaos y fiadores de hierro al tablero. Este se recubre de un chapeado de materiales finos fileteados con latón o hueso que dibujan un mosaico de formas geométricas, recordando las mesas ricas de piedras duras. Las patas de los caballetes suelen ser lisas o torneadas en discos. Son labores importadas en el siglo XVII de Amberes o Nápoles pero cuya técnica acaba por aprenderse aquí. Se suele considerar que aquellas en que predominan las tarjetas de marfil o hueso son algo más antiguas mientras las de carey o concha de tortuga se pondrían de moda a partir de 1640. En las Descalzas hay nada menos que siete de las de carey pero no faltan en las Carmelitas Descalzas, en las Comendadoras de Santiago, en las Trinitarias, Mercedarias, Úrsulas de Alcalá o Bernardas del Sacramento. Con marfil las hay en la Encarnación y en las Jerónimas Carboneras, ésta muy maltrecha, pero con excelentes grabados venatorios. Ello no quita para que haya alguna de madera vista, nogal, que suelen tener patas torneadas en forma de columna toscana o balaustre, aunque desde alrededor de 1660 aparecen ya con patas y tirantes de fuste salomónico, como una de Descalzas. Quizá la más antigua sea precisamente otra de este monasterio de faldón labrado que parece de la segunda mitad del siglo XVI, más o menos contemporánea de otra de las Bernardas del Sacramento cuyo tablero, maltrecho, se adorna con formas geométricas de rombos y estrellas en círculos, en la marquetería llamada de grano de arroz, a base de piececillas de hueso. Más raras son las posteriores. En la sacristía de Caballeros de las Comendadoras hay una gran

Detalle del cuadro: "Habitación de religiosa". Atribuido a Toribio Álvarez. Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso. Madrid.



"Virgen de la Expectación
(o de la Encarnación)".
Anónimo español.
Siglo XVIII.
Monasterio de las Trinitarias
de San Ildefonso. Madrid.



mesa de rocalla dorada en sus patas curvas y faldones recortados probablemente de ebanista de Carlos III, mientras en la clausura hay otra chiquita neoclásica, que emparenta por su marquetería con la preciosa de despacho de la Encarnación, obras que serán poco anteriores a 1808.

La mayoría de las mesas descritas sirven o han servido de soportes a escaparates o escritorios. Aquéllos, que hoy llamamos vitrinas, consisten en un armazón prismático, casi siempre rectangular, con frente y, a veces, costados, acristalados. Son muebles muy significativos en los estrados femeninos, contra los que arremete Juan de Zabaleta, para contener y exhibir las más diversas alhajas, entre ellas figuras. Por ello no es de extrañar que aparezcan con tanta frecuencia en las clausuras como recep-

táculos de imágenes o reliquias. Los hay de madera vista, con simple molduraje, pero, a veces, con talla en los largueros y travesaños o en el copete que sugiere la época de su ejecución. De los más antiguos serán dos de la Encarnación, rematados en frontón triangular, pero los hay a cuatro vertientes, aterrazados o con corredor arriba, o con talla vegetal muy carnosa, de los últimos tiempos de Felipe IV o de Carlos II, como alguno de las Jerónimas, de las Clarisas recoletas o de las Agustinas de Alcalá. Los más vistosos en el siglo XVII, son los que recubren su armazón con chapeados diversos en los que no faltan aplicaciones de latón, metal que se suele utilizar para los corredores superiores y sus remates de floreros o figurillas. Unas veces predomina el marfil o hueso grabado junto al ébano, otras el carey. Como los bufetes a juego, parecen de origen renano, venidos a España a través de Flandes o Italia. En ocasiones sólo llevan ébano liso o rizado. A los más chicos o apaisados se les solía denominar urnas. Son muy numerosos en las Descalzas, con molduraje rizado o revestidos de marquetería al interior en las Jerónimas o en las Mercedarias de Alarcón, con pintura paisajística en Santa Isabel, etc. En la Encarnación, el de la Virgen del noviciado, está concebido como un edificio de gran fachada movida, revestido de carey y con metales preciosos en sus columnas salomónicas, friso y basamento convexo. No parece haber duda que éste fue construido para imagen como el de la Magdalena de las Descalzas Reales, de recortados aletones arriba y abajo de sus



Convento de San
Bernardo de Alcalá de
Henares

largos montantes y también con ático. Pero en la Encarnación hay un escaparate que no fue concebido para casa particular sino para el monasterio y es el más grandioso de todos. Ordenado entre pilastras de palosanto y repartido en varias alturas y espacios por anaqueles y cajas, rellena los muros de toda la sala dedicada a relicario con arquitectura muy clasicista, pues fue inaugurado en 1616.

No faltan las urnas y escaparates de talla dieciochesca, entre los que destaca uno de las Trinitarias con su mesa. Pero del siglo XVIII sobresalen sobre todo los de las Salesas Reales, concebidos como edificios de rica y movida fachada en maderas finas. Quizá éstos sean también del tiempo de la fundación y obra de ebanistas reales como parte de la dotación, pero en la mayoría de los casos tales muebles procederán de aportes privados lo mismo que las mesas y escritorios.

Éstos no son tan abundantes y casi todos responden a los modelos de importación, chapeados de carey y ébano fileteados en latón y con notas de hueso a veces, repartidos en cajoncitos distribuidos simétricamente. Entre ellos sobresalen dos de las Comendadoras con puertecilla central arquitectónica. Como alguno de los escaparates y mesas citados, pueden ser de los importados por los Fourchoudt. Uno de las Agustinas de Alcalá es ejemplar raro: va chapeado en maderas finas a base de piezas



Monasterio de Comendadoras de Santiago de Madrid.

triangularse que conforman figuras geométricas y su repartimiento no es simétrico, pues arriba lleva cuatro cajones a los lados de puerta central mientras debajo quedan otros dos de distinto formato. Por su técnica, recuerda las labores germánicas figuradas de los objetos, a veces importados por los Fúcares para la corte en tiempos de Carlos I y después, de que un bello ejemplar es la arquilla con compartimientos interiores del relicario de Descalzas Reales, firmada por Bartholomeus Weisshaupt de Augsburgo. Dos, en Descalzas y Encarnación, responden mejor al modelo tradicional hispano, con tapa abatible y nogal visto al interior de aspecto muy sobrio. El primero, que ha perdido su tapa, debe ser el más antiguo de todos, como de hacia 1590.

Como muebles de guardar, los más importantes en un instituto religioso son las cajoneras de sacristía, dedicadas a conservar las alhajas eclesiásticas, ropas y servicios de altar, que suelen desarrollarse a lo largo de varios metros en longitud. En las clausuras suele haber dos sacristías, una la de clérigos y otra la de clausura. De ahí que, a veces, haya dos cajoneras. En la Encarnación, la de los clérigos, de cuatro órdenes de frentes casetonados en punta de diamante, es algo más rica que la de clausura, muy lisa. Aquélla quizá fue construida por Tomás Murga en 1616. Más fina es una tercera en la antesacristía, bastante más tardía, sin cajones, a base de arcabancos corridos, de frente y respaldos recercados con marqueterías geométricas y, en éstos, frontoncillos rotos con aletones. Más sencillas son las de Trinitarios y de clausura de Descalzas, con cuarterones en los frentes, y la de las Jerónimas, decorada con rombos. De la segunda mitad del siglo XVIII es lo que se conserva de la cajonera de las Comendadoras y la de la sacristía de las Descalzas.

En la Encarnación hay una pequeña cajonera muy sencilla de tres órdenes que parece de finales del siglo XVII por el tipo de manillas, bocallaves y pies que, si no fuera por su profundidad grande y su escasa altura, consideraríamos una cómoda dada su anchura. Éste es mueble cuya presencia en un monasterio se hace extraña pero, como consecuencia de las donaciones aludidas, alguna puede registrarse, como una de maderas finas de tiempo de Carlos IV en Descalzas Reales, revestida de marquetería, u otras dos cómodas escritorio, una más o menos coetáneas y la otra algo anterior, asimismo con marquetería, aunque más sencilla en la Encarnación. Otras muestras de marquetería en estos muebles pueden verse en dos de las Jerónimas, la una todavía rococó, de planta curva, la otra de avanzado el siglo XIX con las palmetas neogipcias de lo fernandino.

Los armarios son útiles para muy diversos menesteres, como la guarda de la orfebrería, pero es mueble que no se generaliza en las viviendas españolas hasta la segunda mitad del siglo XVII. De esta centuria serán los que, reformados, existen en la sacristía de clausura de Santa Isabel, uno con cuatro puertas superpuestas, el otro con puertas arriba y cajones abajo, uno y otro decorados con óvalos entre cuadrángulos de ángulos matados. Muy poco posteriores serán los de la sacristía de la Encarnación, con puertas de grandes hojas con cuarterones desiguales y cajón abajo. Las Concepcionistas poseen uno inglés lacado con temas chinescos que será de mediados del siglo XVIII. Pero la estructura del armario, con sus dos puertas practicables puede servir también, a menor escala, como receptáculo de imágenes que puedan ser contempladas a voluntad. De ellos los hay en las Trinitarias (como relicario de Santa Teresa, o el de la Virgen de la Encarnación), en Descalzas (el dedicado al Cristo de la Agonía), todos en maderas nobles con aplicaciones, o pinturas. En la Encarnación y en las Trinitarias hay dos más chicos de elaboración japonesa, ambos resguardando Crucifijos. Ello nos viene bien para aludir de pasada al cierto número de piezas, sean atriles, arcas o arquetas, realizadas con estas técnicas complicadas a base de nácar y metal combinados con laca de la producción cristiana en el Japón de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, que pueden hallarse también en las Descalzas Reales en forma de atriles, arquetas, etc.

Arcas, cofres y baúles son contenedores de tipología más antigua para guardar y transportar toda suerte de bienes, incluso comestibles, pero, sobre todo, textiles. Baúles con su ajuar traerían algunas monjas a su ingreso. Suelen ser de tapa mas o menos redondeada (tumbada) y forrados interiormente de textiles y al exterior de piel que va claveteada en latón formando diseños caprichosos, entre los que va el nombre del propietario en inicial o al completo. Los hay en la Encarnación, en las Clarisas y en las Descalzas Reales, en las Carmelitas Descalzas y en las de las Maravillas. Una de las Trinitarias lleva el nombre de Isabel de Anda. De arcas quedan menos. Son sencillas, lisas, aunque las Concepcionistas conservan una con leve talla de exapétalas de vieja ascendencia en lo popular, aunque ésta será del siglo XVIII. En la Encarnación y en las Descalzas Reales hay

"Baúl". Escuela castellana. Siglos XVII-XVIII. Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso. Madrid.



"Brazo Relicario de Santa Cecilia". Escuela castellana. Siglo XVII o XVIII. Monasterio de las Trinitarias de San Ildefonso. Madrid.



alguna ensayaladas, como la que allá contiene las reliquias de doña Luisa de Carvajal, traídas de Inglaterra a comienzos del siglo XVII. Las hay de tamaños reducidos, arquetas, y en distintos formatos, materias y dimensiones que, normalmente han servido, tras un uso profano, como contenedores de reliquias y, quizá, luego volvamos sobre el asunto. Baste ahora citar la pintada con imaginería de hacia 1570 de Descalzas Reales o, aquí mismo, las de origen mejicano de hacia 1640, siguiendo modelos orientalizantes en su maqueado peculiar, a medio camino de los escritorios, pues tienen tapa batible, además de la tumbada, con dos cajones en su parte inferior.

El culto a las reliquias es tan antiguo como el cristianismo y aún más. El carácter profiláctico de las mismas ha hecho que en las más diversas etapas de la historia traten de recogerse y aún acumularse. La monja gallega Egeria, en un pasaje de su viaje a los Santos Lugares, realizado alrededor del 400, da cuenta de cómo el madero de la Cruz es protegido como consecuencia de que uno de los fieles le arrebatara una astilla de un mordisco durante su adoración. En nuestro país, ese atesoramiento queda bien manifiesto a lo largo de la Edad Media. No se trata de protección sino de atracción de visitantes, los devotos peregrinos, que contribuirán a enriquecer los centros religiosos. Y en la modernidad quizá se multiplica ese afán, que el Concilio de Trento no hace sino afirmar, de modo que los santuarios, y los centros monásticos en particular, tratan de conseguir nuevos aportes y reordenar los fondos de sus colecciones, pues eso en esencia son estos conjuntos de testimonios de los héroes cristianos que sirven de ejemplos o espejos en que mirarse y de transmisores de posibles beneficios a los que se acude como intercesores ante la Divinidad. Las incesantes pesquisas de Felipe II a través de diplomáticos, clérigos y oficiales reales o aristócratas por toda España y Europa son el ejemplo más abrumador con el que conseguiría reunir el magno tesoro de San Lorenzo el Real de El Escorial.

Relicario es tanto el recipiente que guarda una reliquia como el local en que se reúnen varios. Ahora bien, es casi imposible tratar de sistematizar cualquier relicario mediano. Las formas de custodiar y, a la vez, exponer estos recuerdos sagrados es tan variopinta que existen más de mil maneras de expresar lo mismo: que se trata de tesoros para venerar, de modo que se manifieste adecuadamente como se trata de receptáculos que ostentan la privacidad, valga la contradicción, de una determinada devoción.

Así encontraremos arcas capaces de contener cuerpos enteros, como el citado de Luisa de Carvajal en Encarnación, como minúsculos medallones que se pueden lle-

var colgados, sean de hierro o de oro. Pues, como los vasos sagrados, el servicio de altar, en muchas ocasiones la confección de los contenedores se confía a los plateros. Es una forma de dignificar la pieza a los ojos del espectador, pero también de que los valores del santo se manifiesten y lo iluminen.

Los relicarios más ricos son sin duda los de dos monasterios reales, Descalzas y Encarnación, debido tanto a sus orígenes como a sus vicisitudes históricas que los han preservado hasta cierto punto de los expolios. Pero también en Santa Isabel, en las Jerónimas Carboneras, en las Trinitarias o en las Mercedarias de Alarcón hay importantes conjuntos.

Los orígenes y relaciones familiares de los Austrias han contribuido a que más de una veintena de piezas de orfebrería germánica del fin del gótico a comienzos del siglo XVII se conserven en las Descalzas Reales que permiten varias conclusiones. Una es la temprana adopción de formas para estos recipientes. Así el relicario de San Guido, en templete centralizado con aguda flecha bajo la que se presenta un viril cilíndrico, indica el aspecto que van a tener las custodias de la reliquia por excelencia, el Corpus Christi, durante doscientos años y más. Lo mismo sucede con el tubo de San Simeón, especie de tonelete de viril sobre patas o los brazos de Santa Bárbara o San Sebastián, el uno hecho para un canónigo de Breslau en 1499, el otro como a imitación suya, probablemente en la Castilla de hacia 1520, para la familia real. Las denominaciones de viril, ostensorio, expositor, custodia, parecen estar fuera de lugar a la hora de cualquier clasificación. Todos sirven para custodiar y la mayor parte para exponer u ostentar a través de un viril-cristal. Los más sencillos, que no suelen faltar en ningún monasterio y suelen ser abundantes, son los medallones relicarios, especie de caja para llevar colgada, con frecuencia redonda, con tapa de contorno enriquecido con al menos un viril al frente, en ocasiones también al reverso, que deja ver alguna figura pintada, grabada o cincelada tras la que suele estar la reliquia. A partir de ahí puede dotársele de un pie y hacer el contorno más abultado, construyéndose en toda suerte de materiales, incluso en madera, madera con aplicaciones o marfil, aunque lo normal es que sean metálicos. Entre los más antiguos estarán el *Lignum Crucis*, aportado por la princesa Juana a las Descalzas Reales, con nudo arquitectónico, de la segunda mitad del siglo XV, o el poco posterior de los ovillos de la Virgen, donde otros varios llevan pies góticos o renacentistas aunque el viril sea de finales del siglo XVI o posterior. De la segunda mitad del siglo XVI es uno pre-



Monasterio de Concepcionistas Franciscanas (Úrsulas) de Alcalá de Henares.



"Relicario del *Lignum Crucis*".
Castilla. Hacia 1500 y 1550.
Patrimonio Nacional.
Monasterio de las Descalzas Reales.
Madrid.

cioso del sudario de Cristo de plata dorada y cristal de roca. Una forma que pervivirá hasta el siglo XX, y que es hermana de las custodias en sol. De éstas, correspondiendo al siglo XVII, hay importantes ejemplares en las Franciscanas de la Penitencia o en las Úrsulas de Alcalá, en las Jerónimas, en las Clarisas Recoletas, las Trinitarias o las Descalzas Reales, éstas regalo de Carlos II y la segunda muy enriquecida de piedras y esmaltes, esmaltes que llevan la mayor parte de las piezas de orfebrería de esa época, sean de bronce o de plata, tal como revelan los cálices limosneros de Encarnación, el de las Dominicas de Alcalá, o los copones de Descalzas y Trinitarias, éste marcado por el contraste Juan de Orea. Hay otros que en lugar de presentar un viril plano frontal, se construyen en vertical, con aspecto de linterna o farol, sea éste más o menos cilíndrico, prismático o troncopiramidal, a veces incluso en forma de arco, de los que también los más antiguos y de procedencia germánica serán algunos de Descalzas en madera con aplicaciones de plata y arriba la efigie del santo de lo mismo. Su remate es cupuliforme, como lo será en la mayoría de los de planta cuadrada, concebidos como templete de arquitectura a lo postherrreriano o con las costillas, ces, eses y esmaltes característicos a partir del segundo cuarto del siglo XVII. Muy interesante es uno de la Encarnación cuyo templete se remata por un tronco de pirámide coronada por un viril en sol, pero igualmente pueden citarse los realizados en 1619 y 1620 para doña Margarita, hija de Felipe III, o el de Antonio de Vargas de 1604 en las Descalzas.

Expositores son, así mismo, unos retabillos, en general de origen romano y napolitano, de que hay ejemplos en Descalzas Reales, Trinitarias, Salesas Reales, Carmelitas de Maravillas, Carmelitas de Boadilla, Encarnación o Úrsulas de Alcalá. Quizá el precedente más antiguo es otro de las Descalzas que poco tiene que ver con ellos. Es de cinco calles, dos cuerpos y ático en plata y plata dorada y esmaltes que debió ser también de la princesa Juana y lleva marcas del contrate vallisoletano y de Carmona, platero de Medina del Campo a mediados del XVI, del mismo centro que aquí se exhibe un jarro de pico, cuarenta años posterior, de las Agustinas de Alcalá. Mientras, los aludidos son de maderas finas con aplicaciones metálicas de latón y plata y, a veces, carey, vidrio y piedras duras. Son de sobremesa con base relativamente amplia, a veces con una peana escalonada, una casa fingiendo portada entre pilastras, termes o columnas que puede albergar una pintura, un relieve o, simplemente, reliquias y otras cavidades para éstas en el pedestal, el contorno, el propio ático, rematado en frontón, a veces roto,



Claustro del monasterio de Santa Catalina de Alcalá de Henares.

e incluso en la peana. Sabemos que diversos artífices germánicos realizaban en Roma este tipo de objetos y que algunos se establecieron en Nápoles. En la Encarnación hay uno cuya pintura va firmada en Roma por Segismundus Leirer en 1594 y varios fueron enviados a la fundadora por su hermana gran duquesa de Toscana. A talleres en que colaboraban ebanistas, lapicidas y orfebres habrán de atribuirse también algunos marcos contenedores de reliquias o láminas en relieve, estampas o pinturas, de técnicas similares a esos retabillos. En su mayoría serían en origen cabeceros de dormitorios privados, luego reutilizadas.

De los más bellos es uno octogonal de la Encarnación con la Adoración de los Reyes contorneada por reliquias, pero los hay redondos o rectangulares y con otros materiales, entre los que los más vistosos son los elaborados en Trápani, en Sicilia, con imaginería y engastes de coral sobre piezas caladas de bronce, a veces con toques de



Fachada del Monasterio de Santa Catalina de Alcalá de Henares.

esmalte y otras con elementos de nácar, existentes en Encarnación y Descalzas. En esos materiales también se elaboraron en el siglo XVII, piezas de altar, tales como cálices, vinajeras, crismas, custodias, incensarios, navetas y cruces que pueden verse en esos dos monasterios y en el de Trinitarias.

En relación con estos retablos están algunos obeliscos existentes en Descalzas, Encarnación y Trinitarias y ciertos Crucifijos asentados sobre peanas escalonadas, recordando edificios de vistosa facha, cuyos huecos sirven de relicarios. El más grandioso y, sin duda, de origen napolitano, es el que preside el Crucifijo de Beissonat y guarda el Yacente de Perronius en la Encarnación, pero quizá es más elegante el de las Clarisas Descalzas. Y hay otros de más reducidas proporciones en Trinitarias, en las mismas Descalzas, y en Encarnación. Suelen estar contruidos en los consabidos materiales con chapados de ébano, carey, piedras duras y metales, aunque en el último lugar hay dos exclusivamente metálicos.

El tipo de relicario en fachada arquitectónica como retablo también debió hacerse en España, como sugieren uno de las Mercedarias de Alarcón de comienzos del siglo XVII y otro de las Trinitarias en madera dorada mucho más tardío. Y lo mismo sucede con el marco de colgar de que existen numerosos tipos desde comienzos del siglo XVI. Suelen rellenarse con reliquias diversas adheridas a un cartón de fondo que se recubre con telas, papel o pergamino pintados, adornados de abalorios, lentejuelas, espejuelos, a veces perlas y piedras, en aparente desorden o en compartimentos simétricos de diversas formas.

En fin, el mundo de las tipologías es muy complejo. Al quehacer escultórico corresponden los brazos en madera policromada, de que tantos hay en los monasterios reales pero no faltan en Trinitarias ni en Jerónimas Carboneras, los bustos e, incluso, figuras de cuerpo entero como el San Isidro de las Concepcionistas o el magnífico San Antonio de Descalzas Reales.

Mucho de lo aludido habrá servido a fines culturales y de devoción en moradas de calidad, antes de integrarse en monasterios. Otras piezas, en cambio, se han dedicado en principio a usos profanos, como son las arquetas, sean de las que pueden dejar ver su contenido a través de cristales o de las totalmente cerradas. Alguna ya se ha mencionado. La más rica y conocida es la realizada en plata dorada por Wenzel Jamnitzer con motivo de los esponsales de Ana de Austria con su tío Felipe II, rega-

lada enseguida a la princesa Juana que la destinaría a relicario de san Víctor en sus Descalzas Reales en 1571. Varios otros hay en Descalzas y Encarnación de finales del siglo XVI, con ese formato germánico de tapa a cuatro vertientes rematada en plano como para soporte, con aplicaciones de chapa de plata, pedrería y marfil, dos de ellas con cajoncito abajo para monedas y joyas menudas, en una de las cuales se presentan pasajes mitológicos de Teseo y alegoría de Virtudes, alusión matrimonial como la de Jamnitzer. De esta tipología son varias ensayadas y con apliques de plata, hechas en serie quizá como relicarios para la fundación de Encarnación. Para fines religiosos y probablemente en Alemania, se haría también en 1616 otra de Descalzas en hierro grabado y dorado con la Anunciación en la tapa plana y los evangelistas, probablemente enviada por el emperador Matias a su hermana Margarita. Se conservan una cuantas arquetas de madera chapada de carey o carey moldeado que suelen ser de tapa tumbada, con forma de baúl, y con apliques, refuerzos y herrajes de plata. Las hay en las Carmelitas Descalzas, en Encarnación o en Descalzas con cronología que oscila entre 1630 y 1730. En 1736 se fechan dos de las Úrsulas de Alcalá elaboradas en Guadalajara y mejicanas serán la mayoría, aunque alguna de cubierta prismática debe ser europea y otra hay indoportuguesa. Y de esa colonias de oriente deben ser algunas revestidas de nácar, todas con seguridad joyeros anteriormente, a lo que se destinarían las *nambán* o de China, que también existen.

De las abiertas, con cristales para ver su contenido, es muy interesante la que con el nombre de Sor Ana Dorotea existe en Descalzas, en plata dorada y esmaltes, regalo que le enviaría el emperador su padre hacia 1628. Otras, más o menos contemporáneas, en cristal y plata, ébano o bronce hay en Encarnación y Descalzas.

Como las arquetas, los relicarios destinados a cabezas elaborados a base de telas ricas y pasamanería con armazón de papelón en los mismos monasterios, unas veces llevan viril, otras son totalmente cerrados.

El afán de guardar y a la vez mostrar trae consigo que en las clarisas recoletas se hayan utilizado una botella y un dulcero de cristal de hacia 1800, acaso de La Granja, como contenedores. La práctica no es nueva si recordamos que ya doña Juana había dotado a las Descalzas con una olla de cristal montada en oro para ese fin.

Estas y muchas otras curiosidades elaboradas con el esmero y cariño que se pone en las obras de arte existen todavía en las clausuras monásticas.



Convento de Santa María de Siena.

BIBLIOGRAFIA

AGULLÓ Y COBO, M.: "Noticia de algunos artistas que trabajaron en el real Monasterio de la Encarnación", *Villa de Madrid*, 42 (1973).

ALVAEZ BAENA, J. A.: *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, Corte de la monarquía de España*. Madrid, 1786.

ANTONIO SÁENZ, T. DE: "Nuevos datos para el estudio del Monasterio de la Encarnación", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XXIV (1987).

AYAPE, E.: *La sangre de San Pantaleón en Madrid*. Madrid, 1987.

CARRILLO, FR. J. DE: *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la villa de Madrid*. Madrid, Luis Sánchez, 1616.

CEÑAL, R.: Viaje de la emperatriz María de Austria a España. Con estancia prolongada en las Descalzas Reales. *Reales Sitios*, 75 (1983).

CHECA CREMADES, F.: "Monasterio de las Descalzas Reales: orígenes de su colección artística", *Reales Sitios*, 112 (1989).

CHECA CREMADES, F.: *El Corazón de España*. Alexandria-Louisiana, 2003.

CHECA CREMADES, F.: *El emporio de Sevilla*. Cuarto centenario de la construcción de la Real Audiencia. Sevilla, 1995.

CHECA CREMADES, F.: *En torno a la mesa: Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*. Madrid, 2000.

CHECA CREMADES, F.: *Felipe II, un monarca y su época. La monarquía hispánica*. San Lorenzo de El Escorial, 1998.

FERNÁNDEZ RETANA, L.: *Doña Juana de Austria, 1535-1573*, Madrid, 1955.

GARCÍA SANZ, A.: "Relicarios de Oriente", *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid, 2003.

GARCÍA SANZ, A. Y JORDAN GSCGWEND, A.: "Via Orientalis: Objetos del lejano oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 138 (1998).

GARCÍA SANZ, A. Y RUDOLF, K. F.: "Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI", *VIII Jornadas de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997.

GARCÍA SANZ, A. Y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M^a. L.: *Las Descalzas y la Encarnación (Dos clausuras de Madrid)*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1999.

GONZÁLEZ PALACIOS, A.: *Las Colecciones Reales españolas de mosaicos y piedras duras*. Museo del Prado, 2001.

HERAS, J. DE LAS: *Historia breve de la portentosa imagen de Nuestra Señora del Milagro, que se venera en el religiosísimo convento de las Señoras Descalzas Reales de esta Corte*. Madrid, 1793.

KAWAMURA, YAYOI: "Obras de laca del arte 'namban' en los monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid", *Reales Sitios*, 747 (2001).

MARTÍN GARCÍA, F.: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987.

MARTÍN GARCÍA, F.: "Cálices limosneros. Capilla de Palacio y Monasterio de la Encarnación y de El Escorial", *Reales Sitios*, 62 (1979).

MARTÍN GARCÍA, F.: "Piezas de la platería hispanoamericana en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, 112 (1992).

MARTÍN GARCÍA, F.: *Joyas de la orfebrería del Patrimonio Nacional*. Sevilla, 1995.

MARTÍN GARCÍA, F.: *El arte de la platería en las Colecciones Reales*. Salamanca, 1996.

MARTÍN GARCÍA, F.: *El arte de la platería en las Colecciones Reales*. Oviedo, 1997.

MOYA VALGAÑÓN, J. G.: "Aspectos de las artes suntuarias en las colecciones del monasterio de la Encarnación", *Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, Madrid, M. E. C., BBVA, 2005, págs. 101-116.

MUÑOZ, L.: *Vida de la venerable madre Mariana de San José*. Madrid, 1646.

MUÑOZ, L.: *Navidad en Palacio: Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*. Madrid, 1998.

MUÑOZ, L.: *Navidad en Palacio: Belenes Napolitanos*. Madrid, 1999.

MUÑOZ, L.: *Navidad en Palacio: de Nazaret a Belén*. Madrid, 2002.

MUÑOZ, L.: *Navidad en Palacio: el verbo se hizo hombre*. Madrid, 2001.

MUÑOZ, L.: *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid, 2003.

PÉREZ PASTOR, C.: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*. Madrid, 1914. T.II.

QUINTANA, J. DE LA: *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de sus antigüedades, nobleza y grandeza*. Madrid, 1639.

RUÍZ ALCÓN, M^a. T.: "Arquetas relicarios de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 45 (1975).

RUÍZ ALCÓN, M^a. T.: "La Anunciación en la pintura de los Palacios y Fundaciones Reales", *Reales Sitios*, 18 (1968).

RUÍZ ALCÓN, M^a. T.: *Guía del Real Monasterio de la Encarnación*. Madrid, 1978.

RUÍZ ALCÓN, M^a. T.: *Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid, 1987.

RUÍZ ALCÓN, M^a. T.: "Pintura sobre piedra en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, 38 (1973).

SALTILLO, MARQUÉS DE: "El Real Monasterio de la Encarnación y artistas que allí trabajaron (1614-1621)", *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*, 50 (1944).

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M^a. L.: *El Monasterio de la Encarnación de Madrid: un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*, Salamanca, 1986.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M^a. L.: "El Monasterio de la Encarnación: una fundación real en el siglo XVII", *Reales Sitios*, 89 (1986).

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M^a. L.: "Fundaciones Reales madrileñas génesis, evolución y proyección", *Madrid en el contexto de lo hispánico*. Universidad Complutense, 1992.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M^a. L.: *Patronato Regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias. Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*. Madrid, 1997.

TOAJAS ROGER, M^a. A.: "Juana de Austria y las artes", *Felipe II y las artes*, Madrid, 2000.



Lozas conventuales

Natacha Seseña

La loza conventual de los siglos XVI, XVII e incluso XVIII se caracteriza por ser piezas de vajilla usadas por el mismo estamento social, es decir la nobleza, y como la mayoría de las monjas pertenecían a dicha clase social, no hay diferencias notables. Hay que advertir que el pueblo llano usaba también estas mismas piezas en días solemnes: en bodas, bautizos o solemnidades familiares. No las usaban todos los días, sino que las tenían guardadas y expuestas en unos muebles con estanterías que llamaban *chineros* o alacenas.

La loza azul de Talavera, que también se hizo en Puente del Arzobispo –siempre rivales en sus decoraciones–, al punto de que solo mirándolas con lupa se puede observar como única diferencia el mayor lustre o brillo en el vidriado de algunas de las talaveranas.

El origen de la loza azul es musulmán. Es hora –otra vez– de afirmar la gran deuda que tenemos con esta herencia, pues tanto en técnica como en motivos ornamentales nos encontramos con la impronta traída por los árabes. En el siglo XIII en todos los reinos peninsulares se empieza a usar un nuevo pigmento de color azul intenso

obtenido del óxido de cobalto. Los primeros en usarla unido al reflejo metálico fueron los nazaríes, y sus producciones fueron el asombro en la Europa medieval hasta finales del siglo XV. Se denominaba obra de Malica, alusivo a la isla de Mallorca, que era el puerto que exportaba hacia el mercado primero italiano y luego a otras nacionalidades.

El óxido de cobalto llevaba usándose durante varios milenios en Oriente Medio y tuvo su origen remoto en Egipto desde el 4000 (a.C.). En Irán las minas de Kamsar y Anarak fueron muy apreciadas, cuyo producto llegaba hasta Egipto. El cobalto como colorante aparece de nuevo en el siglo XI durante la época abasida de Bagdad y los lugares de esa producción eran Basora y Qufah. El cobalto iraní se obtenía de la *cobaltina* y de la *eritrina* y se caracterizaba por no tener manganeso asociado. Se exportó hasta China donde fue conocido como azul mahometano. Es ese azul mahometano el que se usó en los alfares medievales mudéjares de Málaga y Manises y más tarde se extendió por los demás alfares peninsulares. ¿De dónde se sacaba el cobalto en el reino de Granada? Venía de Itrabo, mientras que el del reino de Aragón procedía de la Laguna de Tortajada (Teruél), de Gistañan (Huesca) y Zprobablemente de Chóvar (Castellón)¹. El *azul mahometano* se convierte en castellano en la palabra *zafre*, de origen árabe (óxido de cobalto mezclado con cuarzo, empleado para dar color azul a la loza y al vidrio)².

Toda la loza azul de Talavera y Puente se convierte en un capítulo donde en documentos del XVI y XVII se afirma era conocida y usada por todos los estamentos sociales españoles, y se habla de la gran cantidad de piezas fabricadas. Advertamos que si la usaban los nobles y reyes como complemento de sus ricos ajuares domésticos, tal uso tenía como origen la reforma de austeridad proclamada por el duque de Lerma. A partir del siglo XVII, las lozas de Talavera las utilizaban los reyes, nobles y altos dignatarios de la Iglesia, pero este hecho obedece a una causa económica de fuerza mayor. En 1601, el duque de Lerma, primer ministro de Felipe III, ordena que todos los servicios de plata sean inventariados, pues cree que la falta de dinero podía solucionarse convirtiendo en moneda las grandes cantidades de vajillas de oro y plata que poseían las altas dignidades eclesiásticas y los nobles. Incluso el cronista de la corte, Luis Cabrera de Córdoba, expone que varias personas deseaban que se prohibiera la fabricación de servicios de plata y que sustituyesen éstos por vajillas de Talavera. Es fácil suponer que para muchos nobles y eclesiásticos este cambio no



Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Mauris arcu purus, facilisis et, faucibus nec, ultricies pellentesque, felis. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas.

resultara grato, pues sabían que las lozas de Talavera, al ser baratas, eran propias del pueblo bajo, y esta “igualdad” molestaba a su condición de clases privilegiadas³.

La loza azul, como característica general, presenta unas orlas en los bordes que a don Platón Páramo –precursor y primer historiador de las lozas de Talavera– se le figuraron como mariposas, aunque en realidad eran cilios vegetales ondulantes que alternaban con flores muy esquemáticas, lo que en Portugal llamaban *aranhoes* (arañas) contrahechos, es decir, imitados de los que importaban de China. Al lado de los cilios aparecen roleos estilizados, y en el centro de las fuentes, aves zancudas, conejos, búhos y gacelas rodeados de follaje. En las piezas del XVI nunca aparece la figura humana, lo que comprueba el origen musulmán. El vidriado de estas piezas del XVI y parte del XVII es escaso en estaño, y el perfil es grueso.

Talavera y Puente fabricaron gran cantidad de piezas, hasta el punto que en obras literarias de Lope de Vega, de Cervantes y Calderón, la palabra *talavera*, refiriéndose a la blancura del vidriado, es usada. Alcanzó tal fama y exención que hizo escribir en 1595:

Házesse tanta muchedumbre deste *vidriado de Talavera*, que parece sueño y cosa que no se puede entender, porque gastándose dello tanto dondequiera, entre toda gente, y siendo cosa que tan fácilmente se quiebra, con todo eso, no ay parte donde abundantísimamente no esté sobrado por todas las casas y tiendas por precio muy bajo⁴.

A finales del XVII y principios del XVIII se hicieron muy populares y muy usadas otras piezas azules que hemos llamado serie de las *golondrinas*. En las fuentes, siempre redondas, el ala está compartimentada y decorada con hojas de helecho o bien cenefas de hoja de palma. Completan la decoración dos *golondrinas* o dos patos, junto a un matorral y un río o estanque en el centro. Todo ello siempre en azul.

El elemento acuoso se representa con un curioso ajedrezado. Los temas son chinos y llegarían a España en la interpretación dada en Delft, aunque pensamos que también esta temática oriental viniera de Portugal, temprana imitadora de lo chino. Tanto los holandeses como los portugueses lo que trataban de imitar eran porcelanas chinas de la dinastía Ming (periodo Wang-Li 1573-1616). Las piezas chinas talaveranas tienen un fuerte carácter popular. En las más antiguas piezas el vidriado es lechoso y el azul es de cobalto fuerte que a medida que avanza el tiempo se hace más grisáceo⁵.

En las series azules del siglo XVII, aparecen otros temas cuyo rasgo característico son los árboles con tres ramas suavemente escalonadas. Podemos observar también un proceso de popularización según va pasando el tiempo. Las ramas se hacen cada vez más esquemáticas, estilizadas, y ya en el siglo XVIII, observamos que el árbol presenta sólo dos o tres trazos verticales a modo de tronco; la copa la forman tres sombrillas o abanicos superpuestos. En los fondos del Museo Etnográfico de Madrid existen ejemplares donde se observa claramente la esquematización y rapidez de trazo, propios de una producción masiva y barata. Los animales, casi irreales aparecen con unos curiosos lunares. Asimismo, las figuras tienen la tosca y arbitraria factura de lo que se repite vez tras vez.

Estos platos son pequeños, acucados y el dibujo aparece un tanto emborronado, defecto quizá de mala cochura. De este tipo se fabricaron muchos platos en Sevilla y Toledo, “contrafechos” –imitados– de los talaveranos. Quizá un elemento diferenciador radique en la calidad del vidriado, que en Talavera suele ser mejor, como se observa en algunos ejemplares del Museo Ruiz de Luna de dicha ciudad⁶.

COLL CONESA, JAUME. *El Azul en la loza de la Valencia medieval*, Fundación Bancaja, Madrid 1995.

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, segunda edición, Madrid, 1950.

NATACHA SESEÑA, *La Cerámica Popular en Castilla la Nueva*, Madrid, 1975, pp. 137-138.

PEDRO DE MEDINA: *Las grandezas y cosas Notables de España*, Alcalá de Henares, 1595. Citado por Natacha Seseña en *Las Lozas de Talavera y Puente*, Cat. de la Exposición, Madrid, 1989, p. 51.

NATACHA SESEÑA, Op. Cit., p. 78.

NATACHA SESEÑA, *La Cerámica Popular en Castilla la Nueva*, Madrid, 1975, p. 151.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Mauris arcu purus, facilisis et, faucibus nec, ultricies pellentesque, felis.



VIDA CONVENTUAL

SERVICIO DE DIOS
BÚSQUEDA DE LA PERFECCIÓN





Retrato de Sor Ana Dorotea de Austria

PEDRO PABLO RUBENS

Hacia 1628

Óleo sobre lienzo

93 x 81,7 cms.

Patrimonio Nacional

Monasterio de las Descalzas Reales

Madrid

Sor Ana Dorotea fue hija natural del emperador Rodolfo II y de su amante Catalina de Estrada. Acerca de su biografía sabemos que fue la hija menor del emperador, de quien quedó huérfana a los seis meses. Llegó a España en 1623 y en 1628 profesó en el monasterio de las Descalzas Reales, en donde falleció en 1694.

Este retrato pudiera corresponder con el momento de su profesión, acontecimiento que tuvo lugar durante la estancia de Rubens en Madrid. Durante nueve meses, el pintor flamenco retrató a varios miembros de la familia real. La existencia de un retrato muy similar a este, conservado en la colección Wellington de Londres, ha hecho pensar a los expertos que el de las Descalzas pudiera ser copia de aquel. Aunque se plantean algunas dudas sobre este extremo.

Sabemos, a través de los inventarios reales, que en 1794 existían en el pasadizo de la biblioteca del Palacio Real de Madrid, *dos retratos de monjas con rosarios en las manos*, pintados por Rubens. Podría tratarse de los retratos de Sor Ana Dorotea y de la Infanta Margarita, conservado éste en una colección particular.



Detalle de las manos de Sor Ana Dorotea sosteniendo un misal y un rosario.

El hecho de que Pacheco indique que Rubens realizó en 1628 un retrato de la infanta de las Descalzas *mayor de medio cuerpo* y réplicas de él, nos hace pensar que, si consideramos el de Londres como el citado por Pacheco, éste de Descalzas pudiera ser una copia hecha por el mismo Rubens.

Desgraciadamente nos encontramos ante una obra muy repintada, principalmente en el siglo XIX cuando se le añadió una larga inscripción en la que se identificaba como la infanta Margarita de la Cruz. Este letrero fue convenientemente retirado en la restauración realizada en 1969.

Ana Dorotea nunca tuvo un cargo relevante en la comunidad, tal vez por su condición de hija natural, pero su gusto por las artes quedó patente en el monasterio. A ella se debe la financiación de la última fase de la decoración de la escalera principal y de la capilla de la Virgen de Guadalupe, proyectada por Sebastián Herrera Barnuevo.



Los delicados rasgos del rostro de Sor Ana Dorotea de Austria.

Igualmente encargó, en los alfares de Talavera de la Reina, piezas de vajilla para el refectorio, adquirió cálices y custodias y donó valiosas obras al monasterio, como el cuadro de *Nuestra Señora del Refugio*, obra de Bernardino Luini.

Ana García Sanz

Bibliografía

RUIZ ALCÓN, M.T. "Otro Rubens en las Descalzas", Goya, nº 56-57, 1963, pp. 250 ss.

HUERMER, *Portraits Gallery, I, (Corpus Rubenianum*, Ludwig Burchard), Bruselas, 1972, pp. 101-102.

Fundación Carlos de Amberes 1594-1989, (cat. exposición), Madrid, 1989. pp. 90-93.

Exposiciones

Exposición Franciscana, Madrid, 1927, nº 22.

Fundación Carlos de Amberes 1594-1989, Madrid, 1989. pp. 90-93.

Joyas de la platería, Madrid, 1989, nº 62



Santa Humbelina

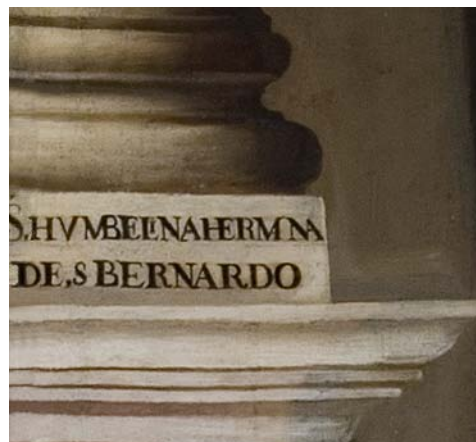
ANGELO NARDI
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
154 x 118 cms.

*Monasterio de San Bernardo
Diócesis de Alcalá de Henares
Madrid*

La santa se encuentra de cuerpo entero, sobre un paisaje en el que se ve a lo lejos un templo y unos campos cultivados que hace alusión a sus fundaciones tras el ingreso en la orden del Císter, siguiendo los pasos de su hermano San Bernardo. El báculo que apoya en su hombro derecho alude al hecho de que fue abadesa del convento de Jully-les-Nonnains. La rigidez de la postura de la santa hace pensar que Angelo Nardi se inspiró en alguna fuente grabada.

Santa Humbelina, nacida en 1092, era hermana de San Bernardo y a pesar de la admiración y devoción que sentía por éste, en un principio, no siguió sus pasos y se casó con el noble Guido de Marcy. Finalmente, inició un proceso de conversión semejante al de su cuñada Isabel, quien, de mutuo acuerdo con su marido Guido, hermano de San Bernardo y Santa Humbelina, decidió ingresar como religiosa en la nueva orden del Císter. Finalmente, Santa Humbelina profesó como religiosa en el mismo convento donde se encontraban Isabel y Adelaida, sobrina carnal de la futura santa. Sucedió como abadesa a su cuñada, y dirigió el convento hasta su muerte en 1135.

Santa Humbelina sosteniendo el báculo, símbolo de su condición de abadesa y un edificio religioso, símbolo de sus fundaciones.



Detalle del nombre de la Santa aludiendo a su condición de hermana de San Bernardo, sobre la basa de una columna.



Detalle de un edificio que podría ser un convento alusivo a sus fundaciones.

Éste cuadro forma parte del conjunto de pinturas que encargaron las monjas del Císter del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares al pintor de origen italiano Angelo Nardi (1584-1664), adscrito a la corriente artística del tardomanierismo que Vicente Carducho y su escuela impulsaban en la primera mitad del siglo XVII. Dicho conjunto se conserva afortunadamente in situ y se puede contemplar en la iglesia del convento, hoy transformado en museo. Las pinturas se hallan situadas en tres espacios diferentes. En el presbiterio, a modo de retablo pintado, se superponen en varios pisos y, bordeando la reja del coro de religiosas, los siguientes lienzos: en el piso superior como remate, un enorme lienzo en medio punto que representa la *Coronación de la Virgen*, abajo a un lado y otro de la enorme reja que se abre en el testero principal, el *Arcángel San Gabriel* y la *Virgen de la Anunciación*; más abajo, la *Lactancia de San Bernardo* y la *Inmaculada*; finalmente, en el piso inferior, *Santa Humbelina*, presente en esta exposición, y la *Aparición de Cristo a Santa Lutgarda*. También los laterales de la cabecera están cubiertos por lienzos: en el lado del Evangelio, de abajo a arriba, el *Martirio de San Lorenzo*, la *Conversión de San Pablo* y un *San Francisco de Asís* en óvalo; en el lado de la Epístola, el *Martirio de San Esteban*, la *Crucifixión de San Pedro* y *Santo Domingo de Guzmán*. Un segundo conjunto lo forman los cuadros que presiden las altares de las capillas laterales: *Nacimiento*, *Adoración de los Reyes Magos*, *Circuncisión*, *Resurrección*, *Ascensión* y *Asunción*. Existe un tercer conjunto de pinturas, las pequeñas tablas que decoran los pedestales de las columnas del tabernáculo, o altar mayor, aunque, en este caso, seguramente que estamos ante obras no ejecutadas directamente por el propio Nardi, y sí por alguien de su taller o círculo. La fundación corrió a cargo del Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas en 1613, y las pinturas fueron encargadas a nuestro artista en 1619.

El hecho de conservar este extraordinario conjunto intacto, algo realmente sorprendente si tenemos en cuenta los avatares por los que han pasado a lo largo de los siglos los conventos de nuestra región, junto con la arquitectura de gran belleza de la propia iglesia de planta ovalada, obra de Juan Gómez de Mora, donde se albergan estas pinturas, son un motivo más que suficiente para la visita a este conjunto barroco, uno de los más importantes de la provincia.

José María Quesada Valera



*Arriba*

Detalle de una de las religiosas sosteniendo en su mano un ramo de azucenas.

Derecha

Detalle de dos de las religiosas cuyo parecido hace pensar que se trataba, según la tradición, de las hijas de un platero madrileño que profesaron conjuntamente.

Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas

JUAN CARREÑO DE MIRANDA

Firmado y fechado: CARREÑO/...1653

Óleo sobre lienzo

191 x 168 cms.

Monasterio de Concepcionistas Franciscanas

(Santa Úrsula)

Alcalá de Henares

Madrid

La orden fue fundada por Santa Beatriz de Silva (1424-1490), dama de origen portugués, hija de Don Ruy Gómez de Silva, caballero que destacó en la toma de Ceuta en 1415, y Doña Isabel Meneses, hija de Don Pedro Meneses, príncipe de Viana y conquistador de la ciudad norteafricana. El premio a Ruy Gómez por su valor fue la mano de la segunda hija del gobernador de la ciudad. Beatriz nació en la misma Ceuta, según el historiador Franciscano Fray Enrique Gutiérrez. A los veintitrés años se incorporó al séquito de Doña Isabel de Portugal quien se casó con el rey de Castilla Juan II. La extraordinaria belleza de Doña Beatriz de Silva provocó los celos en la reina, que llegó a creer que el rey quería convertirla en su amante, así que la misma soberana encerró a Doña Beatriz en un cofre, en el que permaneció durante tres días sin comida ni bebida. Allí tiene lugar la primera de las numerosas apariciones que tuvo de la Virgen

María. En esta ocasión, la Virgen, vestida con hábito blanco y manto azul, le pide que funde una Orden consagrada a la Purísima Concepción. Liberada de su terrible encierro solicita permiso a los reyes para abandonar Tordesillas, donde estaba afincada por entonces la Corte castellana, y profesar en algún convento de Toledo.

Ingresó en el convento de Santo Domingo el Real de Toledo. Unos treinta años después, y por mediación de la reina Isabel I de Castilla, consigue la aprobación de la Orden Concepcionista por el Papa Inocencio VIII (30 de abril de 1489), aunque el mismo día de la toma de hábitos del primer convento de la nueva orden (16 de agosto de 1490) murió la fundadora.

El cuadro muestra un grupo de cinco religiosas, hermanas carnales, una de las cuales permanece de pie y parece acoger al resto. Visten el hábito y el manto que



*Arriba*

Detalle de un ramillete de azucenas, símbolo de virginidad y pureza, dos de las virtudes promovidas por la fundadora.

Abajo

Detalle del medallón con la imagen de la Madre de Dios con el Niño Jesús en brazos.

vestía la Virgen María, tal y como aparece descrito en la visión de Santa Beatriz de Silva, al que se le añade un medallón que cuelga del pecho en el que está representada la Madre de Dios con el Niño Jesús en brazos. En el convento alcalaíno existe un documento del padre de estas religiosas en el que con letras mayúsculas se lee "PLATERO DE MADRID"¹. Encima de sus cabezas se encuentran unas inscripciones con sus nombres: Sor Catalina, Sor Inés Bautista, Sor Clara, Sor Isabel y Sor Francisca. Todas ellas sujetan ramilletes de azucenas que simbolizan su virginidad y pureza, dos de las virtudes promovidas por la fundadora de la Orden.

El lienzo se encuentra firmado y fechado. La firma parece auténtica, en mayúsculas, tal y como acostumbraba a hacer Juan Carreño de Miranda. Las dudas sobre la autoría pueden venir derivadas de que tal vez no presente el nivel de calidad de otras obras de este genial pintor. Parece que la última restauración ha tenido que suplir un estado de conservación deficiente que se observa en numerosos puntos del lienzo. En cualquier caso, estaríamos ante una obra temprana de nuestro artista, del mismo año de la *Anunciación* conservada en el Hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid, y que revela el interés que Carreño ya manifestaba por el retrato, y que le llevó en 1671 a convertirse en el Pintor de Cámara de Carlos II, y uno de los más brillantes retratistas del Barroco europeo.

José María Quesada Valera

¹ Pero no se puede precisar si era platero de profesión o simplemente apellido. Lo que se ha transmitido por tradición entre las religiosas es que siendo este señor muy católico, el día del Santísimo Cuerpo de Cristo, exhibía en su balcón el cuadro de sus cinco hijas concepcionistas a modo de colgadura. Agradecemos estos datos a la comunidad de religiosas.



Retrato de religiosa Trinitaria

Anónimo español
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
169 x 107 cm

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio Histórico para la exposición.
Sarga, Conservación y Restauración de Arte S.L.



La llegada de Diego Velázquez a Madrid en la década de 1620 supuso un cambio ciertamente revolucionario en la concepción del retrato tal y como se venía haciendo en la Corte. Frente al retrato envarado, rígido, concienzudo en los detalles, propio de los reinados de Felipe II y Felipe III, Velázquez supo introducir el realismo que transmitía la técnica naturalista que trajo desde Sevilla. Al dibujo preciosista opuso unas figuras llenas de volumen, conseguido con el tratamiento de un claroscuro más contrastado. El resultado es una figura perfectamente inserta en la atmósfera circundante, en el ambiente, en definitiva, en el espacio.

La apariencia de mayor verosimilitud atrajo a numerosos pintores cortesanos desde los primeros momentos de la estancia del sevillano

Los ojos de esta religiosa trinitaria reflejan su inocencia, juventud y belleza.





Los delicados rasgos fisonómicos de la modelo tanto del rostro (*arriba*) como de las manos (*derecha*).



en Madrid. Desde fines de la década de 1620 existen varios ejemplos que confirman este interés, como los retratos ejecutados en aquellos años por Fray Juan Bautista Maino (*Caballero desconocido*, Museo del Prado, Madrid), Juan van der Hamen (*Retrato de enano*, Museo del Prado) o Felipe Diricksen (*Retrato de personaje de la familia Ibarra*, Ayuntamiento de Eibar).

Este cautivador retrato de una religiosa trinitaria adolescente pertenece, sin duda, a este momento. Su carácter realista se acentúa con un claroscuro rotundo que modela el hábito y los accesorios, y que se suaviza en la delineación de los delicados rasgos fisonómicos de la modelo, tanto en el rostro como en las manos. Por ello, resulta indudable la deuda que mantiene el autor

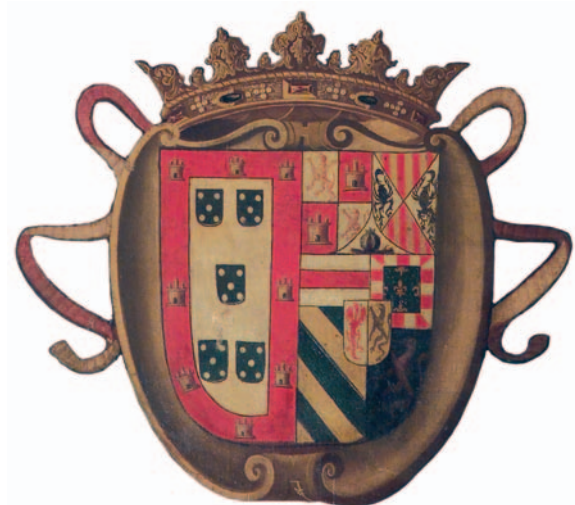


Hábito de la religiosa con la cruz de dos colores (rojo y azul) característica de la orden y del rosario y el breviario que sostiene en su mano.

de esta pintura con los retratos que Velázquez ejecutó por aquellos años para palacio. Incluso la pose de la efigiada, que pertenece a un tipo plenamente definido mucho antes de 1620, despierta en el espectador el recuerdo de otros retratos velazqueños: figura de cuerpo entero recortada sobre un fondo neutro, ligeramente inclinada hacia su derecha, con el rostro casi de tres cuartos, posando una mano sobre un libro abierto que reposa encima de una mesa cubierta con tapete de color gris, y mano izquierda por delante del hábito con el dedo índice intercalado entre las páginas de otro libro. Entre la sencillez del aparato escénico, cobra fuerza e intensidad la expresión de su mirada y de los significativos gestos de sus manos, así como la captación de la textura de sus atuendos, que nos lleva a pensar en la técnica de Francisco Zurbarán.

Desconocemos la identidad de la modelo, pero no queremos dejar de exponer algunas consideraciones en estas líneas. Si datamos el cuadro entre finales de la década de 1620 y 1630 resulta curioso comprobar que, por un margen escaso de años, no coincide con el ingreso en el convento de la hija bastarda de Lope de Vega, Marcela del Carpio, nombre seglar de Sor Marcela de San Félix, quien sin duda fue la heredera del talento literario y poético del padre. Nacida el 8 de mayo de 1605 ingresó a los 16 años, es decir, en torno a 1622, por lo que pudo hacer los votos perpetuos unos años después, tomando el hábito de monja trinitaria a finales de la década de 1620 o a principios de la siguiente. La edad que parece representar nuestro personaje sin embargo parece más la de una adolescente que la de alguien que tuviese en 1630 unos veinticinco años. Pese a todo, conocemos y tenemos bien documentada la amistad que unió a Lope de Vega con algunos pintores, como el ya mencionado Juan Van der Hamen. Y por otra parte, ¡qué importancia concede el pintor a los dos libros!, si bien, el que sostiene en su mano parece más bien un breviario. El gesto de la otra mano sobre el libro abierto parece sugerir una promesa o una evidencia de su condición. Desgraciadamente, el único retrato de Sor Marcela de San Félix, y que también se conserva en el convento, nos ofrece los rasgos de una anciana, y a ello hay que sumar que no presenta la misma calidad artística de nuestra obra, de ahí que el parecido de ambas no sea evidente.

José María Quesada Valera

*Arriba*

Detalle del cuadro que representa el escudo de la fundadora del monasterio, Juana de Austria, con las armas de España y Portugal.

Derecha

Las tres religiosas del primer plano del cuadro: Sor Margarita de la Cruz, archiduquesa de Austria, Sor Ana Dorotea, hija del emperador Rodolfo II y Sor Catalina María de Este, princesa de Módena.

Retratos orantes de religiosas

Escuela madrileña
Primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre lienzo
228 x 129 cms.

Patrimonio Nacional
Monasterio de las Descalzas Reales
Madrid

Las religiosas que profesaban en la fundación regia de las Descalzas Reales, procedían de la realeza y la nobleza. Su consideración en la comunidad religiosa se debía, por una lado a su linaje y por otro, a su calidad espiritual. De acuerdo a estos criterios se encargaron retratos de determinadas hermanas especialmente apreciadas y respetadas por sus compañeras, que fueron formando una especie de galería de monjas ilustres.

Este cuadro, en el que aparecen seis religiosas, forma pareja a modo de díptico, con otro en el que se retratan siete religiosas más. Nos encontramos ante un retrato colectivo que responde al deseo de perpetuar la memoria de un grupo de hermanas importantes para la historia del monasterio. Se trata de un retrato anacrónico, en el que prima la intención de mostrar reunidas a determinadas religiosas pero con una clara ordenación jerárquica, patente en la disposición en tres filas y en las diferencias de los hábitos. Por otro lado, la actitud orante evoca el gesto diario de las religiosas ante el altar, resaltando así, ante todo, su vertiente espiritual.





Cartelas dispuestas debajo de cada religiosa permitiendo conocer sus identidades.



Tres cartelas, dispuestas debajo de cada religiosa, permiten conocer sus identidades. En solitario, en la primera línea, se encuentra la infanta Sor Margarita de la Cruz, Archiduquesa de Austria e hija de los emperadores Maximiliano II y María de Austria. Tras ella, en la segunda fila, Sor Ana Dorotea, hija natural del emperador Rodolfo II, y Sor Catalina María de Este, princesa de Módena. Al fondo tres religiosas más que no han sido identificadas.

La infanta Sor Margarita de la Cruz falleció en 1584 por lo que no pudo conocer ni a Ana Dorotea ni a Catalina María, a quienes vemos con el velo blanco de novicias. Sabemos que la primera de ellas

profesó en 1628, mientras que la segunda murió en ese mismo año sin llegar a hacer los votos perpetuos. El autor de estos cuadros se sirvió de retratos ya existentes para confeccionar los grupos. En el caso de la infanta Margarita, copia otro retrato conservado en el monasterio. Se trata de una pintura atribuida al pintor Matías de Torres, que muestra a la infanta arrodillada delante del altar.

La parte baja del cuadro está ocupada por el escudo de la fundadora del monasterio, Juana de Austria, con las armas de España y de Portugal de acuerdo a su rango de infanta de Castilla y princesa de Portugal.

Ana García Sanz

Bibliografía

GARCÍA SANZ, A. - SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.L., "Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles", *La mujer en el arte español*, CSIC, 1997, pp. 131-142.





Cartas de Profesión

Sor Juana Guillerma de los Reyes

1746

39,5 x 31,2 cms.

Sor Joaquina de la Santísima Trinidad

1740

45,2 x 34,8 cms.

Escuela madrileña

Pintura al agua y temple sobre papel

Inscripciones manuscritas

Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso

Madrid

La carta de profesión es un documento que ratifica la promesa solemne de una religiosa, de someterse voluntariamente a la regla de su orden. En ella se compromete a seguir de forma definitiva los votos de la vida religiosa: pobreza, castidad y obediencia. Esta cédula se leía en la ceremonia de profesión o toma de velo, acto de gran solemnidad que constaba de varias partes, una de las cuales era la lectura de la carta y presentación de la misma ante el altar durante la ceremonia. Una vez efectuado el acto de profesión, se realizaba la firma de diligencias por parte de la nueva profesas, la priora, la superiora y el obispo o su representante en presencia de testigos y familiares; las firmas se colocaban al dorso de la carta que, una vez validada, se guardaba para siempre en el monasterio.

En el anverso de la carta, cuyo soporte más utilizado era el papel, aunque también podía emplearse el pergamino, se escribe el texto de la profesión, generalmente en letra

Yo Sor Maria Joachina de la SS.^{ma} Tri-
nidad, hago mi Profession, y Prometo a la
SS.^{ma} Trinidad, y a N^{ra} Señora la Virgen Ma-
ria Concebida sin Pecado original, y a N^{ros}.
Santos. Padres San Juan de Mata, y San Felix
de Valois, y al Em^{mo}, y Ex^{mo} S.^r D.ⁿ Luis
Antonio por la gracia de Dios Cardenal de la S.^{ta}



Detalles de la ornamentación floral (izquierda) y del texto de la carta de profesión, así como de la decoración que remata el documento (arriba).

redonda humanística y con tinta de color negro, a veces combinada con tinta roja. Además del texto, en ocasiones se introducen palabras sueltas, versículos, salmos o frases, que se sitúan en los vértices o en los márgenes de la carta entre los dibujos. En el verso de todas ellas se escribe una diligencia donde aparecen los datos personales de la nueva monja: nombre, apellidos, lugar de nacimiento y residencia, edad en el momento de profesar y nombre de los padres, realizado en letra humanística cursiva porque estaban hechos por las propias monjas.

Respecto a la decoración de las cartas, se observa que unas veces es muy simple, incluso monocroma, adornadas con sencillas grecas florales o geométricas; otras puede ser muy rica adoptando espectaculares composiciones con motivos vegetales y animales, donde también son frecuentes los motivos religiosos como ángeles, santos, vírgenes o crucifijos. En ocasiones, aparecen elementos arquitectónicos enmarcando la zona escrita a manera de retablos o fachadas. Las cartas podían ser realizadas por las profesas, si tenían cualidades para ello, inventando sus propias figuraciones, aunque en la mayoría de los casos eran ejecutadas por profesionales del dibujo y la caligrafía.

En esta exposición se muestran dos cartas de profesión del conjunto que conserva el monasterio de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso



Carta de profesión de Sor Juana Guillerma de los Reyes.

de Madrid, aunque existen otras importantes colecciones, entre las que destaca la espléndida del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares¹.

En ambas el texto es el mismo: la profesas promete a la Santísima Trinidad, a la Virgen, a los santos padres Juan de Mata y Félix de Valois, al Cardenal Arzobispo de Toledo, al Visitador y Superintendente de los Conventos de Religiosas y a la Madre Ministra del Monasterio y sucesoras, los votos de obediencia, castidad, pobreza y clausura según la Regla de la Orden y Constituciones, hasta la muerte; finalmente se indica la fecha y la firma. La carta de Sor Juana Guillerma se completa, además, con textos piadosos dentro de cartelas y filacterias. Las dos cartas están coronadas por el escudo de la Orden Trinitaria y en la parte inferior la firma de las profesas.

En cuanto al aspecto ornamental destaca la profusión decorativa de ambas cartas, característica del siglo XVIII. En la carta de Sor Juana Guillerma, los textos se escriben dentro de cartelas rodeadas por elementos vegetales y florales combinados con las características tornapuntas en ce, aplicados en



Carta de profesión de Sor Joaquina de la Santísima Trinidad.

tonos rojos, azules y verdes, mientras que la carta de Sor María Joaquina presenta un carácter arquitectónico, al estar enmarcado el texto por finas columnas que reposan sobre sencillas basas asentadas sobre un plinto corrido; en la parte superior se dispone el escudo trinitario inscrito en una tarjeta, flanqueado por rocallas y tornapuntas vegetales de las que cuelgan ramos de flores con filacterias, aplicado en tonos ocre, grises, rojos, azules y verdes.

Por todo lo expuesto, se puede constatar que las cartas de profesión constituyen un patrimonio documental de carácter histórico, que se combina, en muchas ocasiones, con aspectos de gran valor artísticos, lo que da lugar a piezas de indudable calidad².

Rosa Cardero Losada

¹ Actualmente este convento pertenece al Obispado de Alcalá de Henares al haberse trasladado las religiosas al convento de San Miguel de las Dueñas en León, llevándose consigo la colección.

² M^a DEL V. GONZÁLEZ DE LA PEÑA, "Aspectos gráficos y visuales de las cartas de profesión monásticas", en *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, nº 4 (1997), pp. 67-78.



Las manos de la Hermana Beatriz sosteniendo la cruz en su lecho mortuario.

Retrato funerario de la Hermana Beatriz de las Llagas

Anónimo español
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
66,5 x 80 cms.

*Monasterio del Corpus Christi
Madrid*

La inscripción alrededor del marco nos facilita la identidad del personaje de este retrato funerario. Reza así: *“La Nobilísima Señora Doña Beatriz Ramírez Condesa del Castellar Fundadora deste Convento y su patrona donde bivió 21 años con ábito y vida religiosa aunque no profesó asta antes de su muerte que fue a los 72 años de su edad”*. Estamos ante la Hermana Beatriz de las Llagas, en el siglo Doña Beatriz Ramírez de Mendoza (1556-1626), condesa viuda de Cautelar y fundadora del monasterio de la Concepción Jerónima del Corpus Christi, conocido popularmente como “las Carboneras”, por la pintura que representa a la Virgen y que, encontrada en 1647 por unos niños en una carbonería, fue trasladada a este convento¹.

Doña Beatriz Ramírez de Mendoza era biznieta por línea paterna de la afamada Doña Beatriz Galindo (1475-1534), profesora de latín de la reina Isabel la Católica y declarada humanista, de ahí que se la conociera con el sobrenombre de *“La Latina”*. La madre² de Doña Beatriz Ramírez, Doña Ana de Mendoza, fue aya de los hijos del rey Felipe II y de su cuarta esposa Doña Ana de Austria, entre los



El rostro de la Hermana Beatriz de las Llagas, coronado con un ramillete de flores.

que se encontraba el futuro Felipe III. De hecho, siempre estuvo muy unida, tanto ella como sus hijos, a la casa real, hospedándose un tiempo en el propio palacio. Doña Beatriz Ramírez de Mendoza fue la quinta de once hijos habidos en el matrimonio. Como sus tres hermanas mayores habían ingresado en los monasterios de la Concepción Francisca y en la Concepción Jerónima, cuando fallecieron sus dos hermanos mayores, quienes habían detentado el mayorazgo familiar, la madre decidió que Beatriz tendría que casarse al quedar como heredera. Se casó en 1585 con Don Fernando de Saavedra y Zúñiga, conde de Castellar, con quien tuvo seis hijos, cuatro niñas y dos varones. Una de ellas, la tercera, Juana, profesó como religiosa y acabaría convirtiéndose en priora del monasterio del Corpus Christi; fue ella quien dejó escrita la biografía de su madre. En 1595 falleció su marido, y a partir



de entonces consagró su vida a cuidar a sus hijos, a obras de misericordia, a dotar conventos y monasterios, sobre todo las nuevas fundaciones del Carmelo reformado por Santa Teresa de Jesús, y finalmente vio cumplido su sueño el 27 de septiembre de 1605, cuando fundó el convento de monjas recoletas de San Jerónimo del Corpus Christi

Es claro que se realizó después del 4 de noviembre de 1626, fecha del fallecimiento. Desde luego, es un lienzo de gran calidad en la ejecución, que indica que el encargo se realizó a alguno de los mejores retratistas cortesanos de aquel momento. Son los años de la consagración de Velázquez, recién llegado de Sevilla, quien también nos dejó un retrato similar al de la presente exposición, el de *San Simón de Rojas difunto*⁵. Ello se explica porque la práctica del retrato yacente de algún fundador o fundadora, santa

religiosa o religioso, se difundió enormemente en los siglos XVI y XVII, signos de una religiosidad donde la imagen tenía el valor de representarnos la esencia misma del objeto o personaje representado. En este caso, el retrato de difunto perpetúa en nuestra memoria el tránsito de alguien que ha alcanzado la gloria divina.

José María Quesada Valera

¹ Para una información más exhaustiva véase BENÍTEZ BLANCO, Vicente: *Monasterio del Corpus Christi: "Las Carboneras" IV Centenario (1605-2005)*. Madrid, 2006.

² Su padre, Don García Ramírez de Cárdenas, murió cuando Beatriz contaba seis años, en 1562.

³ Se cree que el original es el que hoy se exhibe en el Museo de Bellas Artes, Valencia.





LOS FUNDADORES

EL CULTO A SUS SANTOS



San Bernardo

JOSÉ DE CHURRIGUERA

1720-24

Madera policromada

190 x 106 x 62 cms.

Monasterio Cisterciense de Calatrava

Moralzarzal

Madrid

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio
Histórico para la exposición.

Ruth Remartínez Martínez

Esta talla de madera policromada representa al monje borgoñón (1090-1153) canonizado en 1174, que desde Claraval acometió la reforma de la orden benedictina que dio lugar al Cister. La aparición de los santos Benito y Bernardo en el retablo es debida a que, como se indicó en el comentario anterior, la orden de Calatrava siguió la reforma cisterciense, a la que pertenecía su fundador San Raimundo de Fitero.

Realizada también entre 1720 y 1724, procede como la de San Benito del retablo mayor de la iglesia del monasterio de la Concepción Real de Calatrava, realizado por José Benito de Churriguera. Colocada antaño en el lado derecho, es una figura de paños muy movidos, especialmente en las amplias mangas del hábito de color blanco marfileño; el dinamismo viene acentuado por la diagonal que componen los brazos y el rostro, que parece dirigir la mirada hacia la figura del santo de Fitero situado en la parte central del retablo. En la mano izquierda porta el báculo en su condición de abad de Cîteaux. La policromía es brillante en el rostro conforme a la moda de la época a diferencia de la carnación mate de la plástica del anterior siglo XVII. Como en su compañera, destaca la ancha bordura dorada del hábito.

Francisco Portela Sandoval



San Benito

JOSÉ DE CHURRIGUERA

1720-24

Madera policromada

190 x 106 x 80 cms.

Monasterio Cisterciense de Calatrava

Moralzarzal

Madrid

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio
Histórico para la exposición.

Ruth Remartínez Martínez

Esta talla de madera policromada representa al santo de Nursia, hermano gemelo de Santa Escolástica y fundador de la orden benedictina, que falleció en el año 547. Procede del excelente retablo mayor de la iglesia del antiguo monasterio de la Concepción Real de Calatrava, situada en plena calle de Alcalá desde los tiempos del reinado de Carlos II y en la que el conjunto retablístico responde a una traza de José Benito de Churriguera realizada a petición del Consejo de Órdenes Militares, en el cual estaba encuadrada la que fundara el abad San Raimundo de Fitero en 1158.

El madrileño José Benito de Churriguera (1665-1725) repartió por varios lugares de Castilla las excelencias de su arte en los campos de la arquitectura y el retablo, desde el de la capilla del Sagrario de la catedral de Segovia hasta el mayor del convento de San Esteban de Salamanca, pasando por los de la iglesia del Salvador de Leganés y, por afinidad de estilo, el de la de Fuenlabrada, habiéndose perdido otros como los madrileños de la iglesia de San Sebastián y del convento de San Basilio Magno. Bastante relacionado con este último se encuentra el conjunto de la iglesia madrileña de las Calatravas, levantado entre 1720 y 1724.

Si bien los comitentes deseaban sacar la obra a concurso, seguramente para conseguir unas condiciones económicas que les resultaran más favorables, Churriguera logró hacerse cargo de la hechura del gran conjunto barroco que adaptó a la forma de hornacina de la capilla mayor y cuyo coste total ascendió a la nada despreciable cantidad de



El expresivo rostro de San Benito con sus bien talladas barbas de la mano del arquitecto y tracista de retablos José de Churriguera.

ochenta mil ducados. El retablo sustituía a otro anterior con imágenes de San Raimundo, la Virgen, San Benito y San Bernardo, de las que, según parece, deberían ser aprovechadas las cabezas, manos y piernas en las nuevas tallas que se realizaran. En la zona central, entre columnas pareadas, un hueco ocupado por una especie de pabellón muestra la figura de San Raimundo de Fitero –o de San Diego Velázquez, según otros– y sobre ella, las imágenes de la Inmaculada y, más arriba, en el cascarón, la del Salvador. En la zona media se encontraban, a izquierda y derecha, dos tallas de San Benito y San Bernardo a la altura del estilóbato de las grandiosas columnas pareadas, lugar en el que se mantuvieron hasta 1953, por lo que Bonet (Antonio Bonet Correa, “Los retablos de la iglesia de las Calatravas en Madrid”, *Archivo Español de Arte*, nº XXXV, 1962, pp. 21-49) las supuso desaparecidas. Ahora se conservan en la sala capitular del nuevo monasterio de las monjas calatravas en la localidad madrileña de Moralzarzal, al que llegaron en 1980 tras haber pasado por diferentes sedes conventuales madrileñas.

En un primer momento y tomando fundamento para ello en lo afirmado por Ceán Bermúdez en su conocido *Diccionario*, la autoría de todas las figuras se atribuyó al escultor Pablo González Velázquez, nacido en la localidad jiennense de Andújar en 1664 y fallecido en Madrid en 1727, que trabajó en varias ocasiones junto al mayor de los hermanos Churriguera, siendo también conocido por ser el padre de una amplia dinastía de pintores activos en los templos de la Villa y Corte. Pero, mediada la pasada centuria, Bonet

supo dejar perfectamente claro que la hechura de retablo y tallas correspondió a Churriguera, si bien González Velázquez pudo haber intervenido en algunas figuras menos destacadas, como las de los ángeles de la parte alta (F. Portela Sandoval, “Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)”, *Cuadernos de Historia y Arte*, IV, Arzobispado de Madrid-Alcalá, Madrid, 1986, pág. 86).

Las esculturas de San Benito y San Bernardo presentan valor escultórico suficiente como para hacernos reconsiderar la injusta valoración en que ha sido mantenido el conocido arquitecto y tracista de retablos. En este sentido ya se decantó la profesora García Gainza (M^a Concepción García Gainza, “Sobre el retablo de las Calatravas de Madrid. Dos esculturas “perdidas” de José Benito de Churriguera”, *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 339-341) cuando dio a conocer la localización de las dos figuras. Ahora sería una excelente ocasión para que, dejando a un lado disquisiciones acerca de la propiedad de las mismas, ambas figuras pasasen a ocupar de nuevo su lugar original, completando así la grandiosa “máquina” que trazara y ejecutara José Benito Churriguera.

La imagen de San Benito, que estaba situada a la izquierda del retablo, muestra un rostro muy expresivo con bien talladas barbas y viste el negro hábito benedictino, en el que contrasta la amplia bordura dorada (de “quatro dedos de ancho”, según indicaba el contrato). De tamaño mayor del natural, a pesar de las muy movidas telas del hábito resalta la acentuada curvatura del cuerpo, sobre todo, la de la pierna derecha. Porta el báculo en la diestra en atención a su condición de abad del monasterio de Vicovaro.

Francisco Portela Sandoval

Detalle del báculo de San Benito en atención a su condición de abad del monasterio de Vicovaro.





San Bernardo y San Benito adorando el Santísimo Sacramento

GREGORIO FERRO

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo

75 x 40 cms.

Monasterio Cisterciense del Santísimo Sacramento

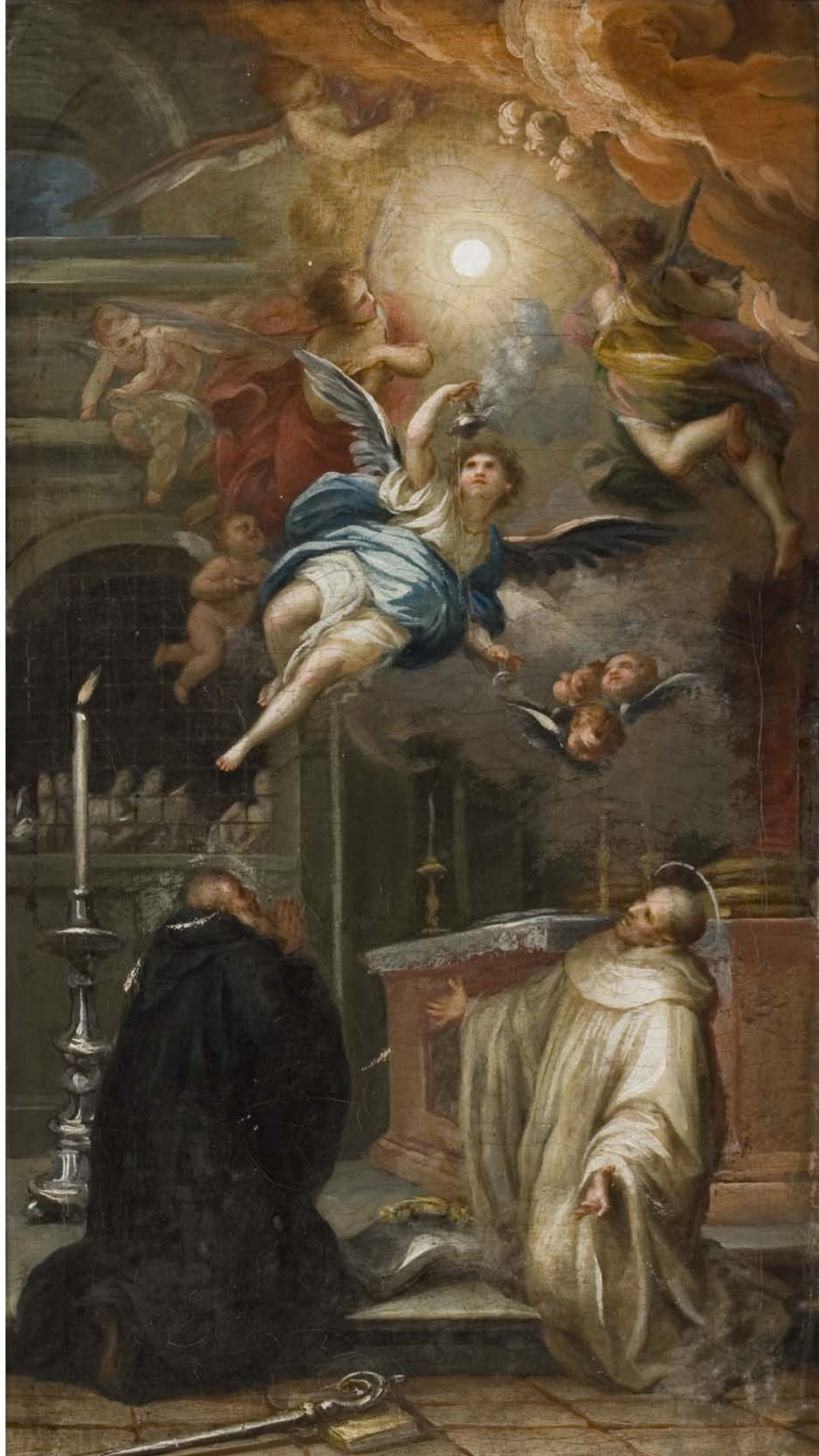
Boadilla del Monte

Madrid

Esta pequeña pintura es el boceto para el lienzo que preside el altar mayor de la Iglesia del Santísimo Sacramento, hoy convertida en Iglesia-Catedral de las Fuerzas Armadas tras la partida de las monjas cistercienses con destino al actual convento de Boadilla del Monte

El asunto está tratado con cierto efectismo barroco a pesar del profundo sentimiento neoclásico de nuestro autor, uno de los seguidores más fieles del bohemio Antón Rafael Mengs. San Benito de Nursia, fundador del monacato occidental, y San Bernardo de Claraval, fundador de la Orden del Císter, asisten admirados a la visión que surge del rompimiento de gloria del Santísimo Sacramento, representado como un círculo radiante, fuertemente iluminado, bajo el cual un ángel sostiene y agita un incensario mientras que al menos otros dos revolotean con un gesto de salutación hacia él. Al fondo, dentro de un espacio arquitectónico que puede ser la propia iglesia del Santísimo Sacramento, el pintor ha representado la reja del coro desde el que las monjas cistercienses contemplan el prodigio. Finalmente, entre los santos y el coro, se yergue el altar mayor, donde tiene lugar la Eucaristía.

Un ángel sostiene un incensario, que agita sobre la imagen del Santísimo Sacramento, arrodillados bajo él las figuras de San Benito y San Bernardo.



En el lienzo definitivo, Gregorio Ferro introdujo algunos cambios que no aparecen recogidos en este esbozo. En concreto, mientras que en este cuadro, San Bernardo tiene junto a él, encima de la tarima, un simple libro abierto, en la versión definitiva introduce un báculo y una mitra sobre dicho libro. El cambio más significativo lo hallamos en el rompimiento de gloria, ya que redujo el número de ángeles, tres en el boceto, a sólo dos, uno a cada lado del Santísimo Sacramento, simplificando así la composición.

La atribución a Gregorio Ferro es segura ya que arranca del mismo autor quien, en una carta fechada en Madrid el 29 de septiembre de 1804, al relacionar los méritos artísticos acumulados a lo largo de su carrera para solicitar el cargo de Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, menciona, entre otras obras, haber ejecutado *"pata la Iglesia del Sacram^{to} de esta Corte el quadro del Altar mayor..."*¹.

Gregorio Ferro (1742-1812) nació en Santa María de Lamas (La Coruña); en 1759 se traslada a Madrid para proseguir sus estudios e ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, protegido por su paisano el escultor Felipe de Castro. Toda su carrera artística estuvo permanentemente unida a dicha institución académica, en la que desempeñó diferentes cargos hasta lograr su nombramiento como Director General en el año de 1804, en competencia con Francisco de Goya². Se dedicó a la pintura y al grabado con un estilo que deriva claramente del que el propio Ferro consideró su maestro, Antón Rafael Mengs. Es un artista que se decanta por el clasicismo romano, algo frío en el colorido y la expresión y riguroso en el dibujo. Incluso algunas de las obras que le encargaron fueron copias o versiones de originales de Mengs, lo que probablemente indica un reconocimiento de Ferro como uno de los máximos exponentes de esta corriente pictórica en la 2ª mitad del siglo XVIII.

José María Quesada Valera

¹ Publicada en **MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS**: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999, p. 277.

² Realmente, Francisco de Goya y Gregorio Ferro se encontraron en numerosas ocasiones disputando premios y honores en la Academia de San Fernando, pugna de la que salió derrotado en la mayoría de las ocasiones Goya. Esta circunstancia se deba probablemente al carácter tan dispar que poseían el uno y el otro, más adulator en el caso del gallego.



Santa Clara de Asís

PEDRO DE MENA

Firmado y fechado: *Pe de Mena Medran. Ft. Malacae Anno 1675*

Madera tallada y policromada

63,5 x 32 x 32 cms.

Patrimonio Nacional

Monasterio de las Descalzas Reales

Madrid

Dentro de la extensa producción de Pedro de Mena, ocupa un lugar especial la representación de santos de la Orden Franciscana. En repetidas ocasiones, recibió el encargo de realizar imágenes de San Francisco y de Santa Clara, concebidas para hacer pareja. En esta ocasión la santa aparece en solitario, tal vez por tratarse de un convento de la rama femenina franciscana.

Mena adquirió un gran prestigio y sus obras fueron apreciadas más allá del ámbito andaluz, en el que se había formado y en donde instaló su taller. En la década de los 60, Mena trabajó en la catedral de Toledo, alcanzando el cargo de maestro mayor de escultura; este trabajo junto a su visita a Madrid en 1661, le acercaron a la Corte y propiciaron una serie de encargos realizados en los últimos años de su carrera. Para el monasterio de las Descalzas Reales talló al menos cuatro esculturas: dos Dolorosas, un *Ecce Homo* y la *Santa Clara* que ahora nos ocupa. En tres de ellas Mena dejó su firma y la fecha de ejecución, en ésta se puede leer en una pequeña cartela situada en la peana: *Pe de Mena Medran. Ft. Malacae Anno 1675*. La llegada de estas esculturas al monasterio se ha vinculado con la familia real. No existe,



Pedro de Mena ha representado a Santa Clara con su hábito de color pardo y un rostro de mujer joven, incluso aniñado.



por el momento, documentación que confirme este extremo pero podrían estar relacionadas con Juan José de Austria, cliente de Pedro de Mena, cuya hija natural, Margarita, profesó en las Descalzas Reales.

Esta imagen de *Santa Clara* es la más tardía y también la de dimensiones más reducidas de todas las realizadas por Mena. Al igual que la del convento del Ángel Custodio y la de las Capuchinas de San Antón, ambas en Granada, o la del coro de la Catedral de Málaga, sigue el mismo modelo iconográfico que muestra a la santa vestida con el hábito de color pardo y portando una custodia, que en este caso no es la original. Esta iconografía hace referencia al milagro de la expulsión de los sarracenos gracias al poder de la Sagrada Forma. Aunque este episodio tuvo lugar en los últimos años de la vida de Santa Clara, ya enferma y demacrada, Mena representa a una mujer joven, de rostro incluso aniñado.

Dentro de la producción de Pedro de Mena nos encontramos ante una imagen poco expresiva, de factura estática, en la que el trabajo de los pliegues resulta geométrico y carente de movimiento. Esta escultura es especialmente venerada por la comunidad de las Descalzas Reales y ocupa el espacio central del retablo del Salón de Reyes, una de las estancias más representativas del convento.

Ana García Sanz

Bibliografía

Pedro de Mena 1628-1688, (cat. exposición), Málaga, 1989.

Exposiciones

Pedro de Mena 1628-1688, Málaga, 1989, cat. 43.





San Pedro de Alcántara

PEDRO DE MENA (Taller)

1663

Madera policromada

85 x 46 cms.

Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso

Madrid

Esta talla de madera policromada, que ahora se guarda en la biblioteca del monasterio de las Trinitarias Descalzas (antes estaba en un altar del lado de la epístola de la iglesia conventual de San Ildefonso y San Juan de Mata), se corresponde con un grupo de imágenes semejantes ejecutadas por Pedro de Mena y su taller, muy en especial con las conservadas en las capuchinas de Granada, en San Francisco de Córdoba, en el Museo de Barcelona y en la colección Güell de la misma ciudad catalana. Pero, en opinión de diferentes historiadores (M^a Elena Gómez-Moreno, *Escultura del siglo XVII* (Ars Hispaniae XVII), Madrid 1963, pág. 249; F. J. Portela Sandoval, "Panorama de la escultura religiosa...", *Cuadernos de Historia y Arte...*, IV, Madrid, 1986, pág. 83; *Pedro de Mena. 1628-1688. III centenario de su muerte*, Málaga 1989, pp. 256-257; J. J. Martín González, *Escultura barroca española. 1600-1770*, Madrid, 1991, pág. 217), más bien parece obra de taller.

Como ha estudiado el profesor Andrés Ordax (Salvador Andrés Ordax, *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 2002, pp. 100-101), el santo extremeño, que vivió entre 1499 y 1562, ha sido representado con frecuencia formando conjunto con Santa Teresa, a la que confiesa o con la que mantiene una comunicación espiritual. Canonizado en 1669, su iconografía se mantuvo fiel a la descripción llevada a cabo por Santa Teresa en el sentido de que era de extrema flaqueza y tenía la cabeza muy calva, aspectos ambos que ya se reflejaban en las estampas previas a su canonización.

Esta figura sigue el tipo más común en la representación del santo que reformó la orden franciscana. De pie, porta una pluma en la mano derecha y un libro abierto en la izquierda, a la vez que el rostro, de intenso ascetismo, está pendiente del mensaje del Espíritu Santo. Descalzo, viste el acostumbrado hábito con remiendos y el mantillo o manto corto sobre los hombros, propio de los franciscanos descalzos.

Francisco Portela Sandoval



Santa Teresa de Jesús

Anónimo español
Siglo XVII
Madera policromada
107 x 92 x 60 cms.

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Esta talla de madera policromada, correspondiente al siglo XVII y que se conserva en el noviciado del monasterio de las Trinitarias Descalzas, representa a la santa de Ávila, que falleció en 1582, fue beatificada en 1614 y luego canonizada en 1622.

La figura es de busto prolongado, de más de medio cuerpo, y repite el modelo iconográfico que, introducido por Gregorio Fernández a comienzos de la centuria de 1600, conoció amplia difusión por todo el territorio castellano hasta inclusive el siglo XVIII. Viste el hábito de carmelita con escapulario de bordes dorados y el manto por encima. La capa es clara y con bordura igualmente dorada. El cuerpo muestra un leve giro hacia el lado derecho, cuyo brazo levanta de modo vertical entre los dedos una pluma, delicada pieza de plata cincelada, que está decorada con el emblema carmelitano. Al igual que en el bello ejemplar conservado por las carmelitas del Corpus Christi en su convento de Alcalá de Henares, la santa eleva la cabeza hacia lo alto



Santa Teresa sostiene en su mano una pluma, símbolo de su prolífica condición de escritora.



Santa Teresa eleva la cabeza hacia lo alto en busca de la inspiración divina.



en busca de la inspiración divina, lo que viene subrayado por la ubicación de las pupilas pintadas en los ojos, que le confieren una mirada como perdida. El rostro se muestra enmarcado por toca y manto, este último decorado con estrellas de ocho puntas en dorado, que destacan sobre el fondo oscuro de la tela. Ante la talla aparece un breve pupitre o mesa de dos cuerpos en tono verdoso y con motivos vegetales tallados y dorados.

Francisco Portela Sandoval



Los estigmas de las llagas de la crucifixión sobre las manos de San Francisco

Estigmatización de San Francisco de Asís

LUCA GIORDANO

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo

185,5 x 82,5 cms.

Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza

Alcalá de Henares

Madrid

Luca Giordano (1634-1705), pintor napolitano, formado con nuestro Jusepe Ribera, se trasladó a Madrid a petición de Carlos II en 1692. Aquí permaneció durante un periodo de diez años, pues regresó hacia su tierra natal en 1702, es decir, un año y medio después de la muerte de su mecenas real. Su legado en ese tiempo es sencillamente monumental. Su estilo colorista e impetuoso y su evidente celeridad para finalizar los diferentes encargos, tanto de pinturas murales como de caballete, le otorgaron la preeminencia en la Corte madrileña en esa última década del siglo XVII. Se cuentan por legión los que, subyugados por la facilidad y belleza deslumbrante de sus composiciones, siguieron su estilo convirtiéndose en verdaderos continuadores, y otras veces imitadores del mismo.

Hoy en día es abrumadora la cantidad de pinturas¹, originales y copias o interpretaciones, que constituyen el catálogo de este genial pintor. Destacaremos por enumerar los más relevantes entre pinturas murales los frescos del monasterio de San Lorenzo del Escorial², la bóveda de la sacristía de la Catedral de Toledo, o los muros de la iglesia de San Antonio de los Alemanes. Entre los lienzos son importantes las series que se guardan en los Reales



Sitios; además son muy notables el conjunto del *Camarín de la Virgen de Guadalupe* en el Santuario de dicha Virgen en Cáceres, la *Aparición de la Virgen a San Fernando* en la capilla del hoy Museo Municipal de Madrid, o el *Santiago en la batalla de Clavijo* de la iglesia de las Comendadoras de Santiago de Madrid, por señalar. Lo que sí queda patente es que a partir de 1700, y tras la muerte del rey Carlos II, se dedicó a pintar para particulares y para iglesias, ayudado por un nutrido grupo de colaboradores. De aquel periodo queda constancia a través de los innumerables ejemplos de su arte en iglesias y conventos de Madrid y de toda España. De este periodo es este San Francisco de Asís que se presenta en esta muestra.

Luca Giordano nos ofrece una iconografía que mezcla al menos dos motivos inspirados en la vida del santo: la estigmatización y el descubrimiento por parte del Papa Nicolás V de la momia del santo en la cripta de la basílica de Asís. Así unas veces el santo aparece completamente rígido con los brazos cruzados en el pecho y los ojos clavados en el cielo, tal y como describe la tradición que estaba el cuerpo momificado cuando éste fue sacado de la tumba donde permanecían sus restos para ser contemplado por el citado Papa. A este pasaje conviene recordar que ya habían acudido algunos artistas notables de nuestro Barroco como el pintor Francisco de Zurbarán o el escultor Pedro de Mena³. Por otro lado, San Francisco se yergue en un espacio abierto, un paisaje y asimismo un rayo descende del cielo, alusión al milagro de la estigmatización, cuando un serafín le marcó las llagas de Cristo en manos, pies y costado.

El tema se sale, como ya hemos dicho, de lo habitual, si bien no fue la única vez que trató este asunto en su estancia española. Al menos se conservan tres versiones de la *Estigmatización de San Francisco* que sean de mano de nuestro artista: la firmada, de gran calidad, que conservan las MM.Capuchinas (Alcobendas, Madrid), la de las MM. Clarisas de Constantinopla (Madrid), en formato vertical, y una tercera que se guarda en el Museo de Ávila, copia de esta última.

José María Quesada Valera

¹ Ahora se está iniciando la catalogación del inmenso legado de Luca Giordano en la península ibérica; para ello véase el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*, Madrid, Palacio Real, 2002.

² La Escalera Real y las bóvedas de la basílica.

³ Véase GÁLLEGO, JULIÁN: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 246.





LA IMAGEN DE DIOS

VIDA DE CRISTO
INFANCIA, PASIÓN Y MUERTE



Cristo yacente

FRANCISCO CAMILO

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo

121 x 211 cms.

*Monasterio del Corpus Christi
Madrid*

Aunque este magnífico lienzo estuvo recientemente en una exposición dedicada a la figura de Calderón de la Barca celebrada en la Biblioteca Nacional¹, ésta sería la primera ocasión en que sale del monasterio con una atribución concreta a un autor.

Desde luego, estamos ante una obra inconfundible de Francisco Camilo, seguramente de un periodo avanzado de su carrera artística, de la década de 1660 o de los años previos a su muerte (1673). Diego Angulo² señalaba en la monografía de nuestro artista que al menos conocía dos versiones distintas de este tema, ambas pertenecientes a los fondos del Museo del Prado. La más antigua, probablemente, es la que presenta a Jesucristo con María Magdalena a su lado llorando amargamente, actualmente depositada en el Museo de Jaén³. La segunda composición se encuentra en la iglesia de los Jerónimos de Madrid⁴, y es, desde luego, una réplica del lienzo de esta exposición. Las escasas diferencias entre ambas pinturas estriban en la técnica, más suelta si cabe en el cuadro de nuestra exposición, y en el rostro de Jesús: mientras que el de los Jerónimos presenta cabellos oscuros, el de las Carboneras tiene un pelo que cae en mechones rubios.



Un sutil contraste se aprecia entre los tonos rosáceos de las carnaciones de los ángeles con los agrisados de la figura de Cristo



La obra de la presente exposición refleja la fuerte influencia que ejerció en los últimos años de la vida artística de Camilo la pintura flamenca barroca. La contemplación de esta majestuosa imagen de Jesucristo muerto evoca el estilo de Rubens y Van Dyck. Una pintura en la que, al igual que la flamenca, existe un perfecto equilibrio entre un elaborado dibujo y una exquisita factura colorista, rica y brillante, donde podemos apreciar un sutil contraste entre los tonos grises y rosáceos de las carnaciones de los personajes, el crepúsculo violáceo del fondo y el detalle de color del paño de pureza de un vivo rojo púrpura.

Entre los datos biográficos de Francisco Camilo que conocemos hoy, en día figura su dedicación a la policromía de tallas de algunos de los escultores más relevantes de su tiempo. Así, sabemos por Lázaro Díaz del Valle⁵ que colaboró en varias ocasiones con Manuel Pereira, dando color a algunas tallas tan señeras de su quehacer como el Cristo del Perdón que se veneraba en la iglesia del Convento de Padres



La fuerza expresiva del Cristo muerto, con los cabellos que caen en mechones rubios, evoca el estilo de Rubens y Van Dyck.

Dominicos del Rosario. Esa faceta de su actividad pudo contribuir a que su Cristo muerto guarde notables semejanzas de posición con los que, unos años antes, habían tallado Gregorio Hernández y su escuela, algunos de cuyos ejemplares se podían ver en la Corte. En concreto, Francisco Camilo conocía bien el celeberrimo *Cristo yacente*, obra maestra de Gregorio Hernández, del Convento de los Capuchinos del Pardo, ya que, según refiere Palomino, pintó una Virgen con el Niño ofreciéndoselo a San Félix para una capilla que se hallaba frente a la que guardaba dicha talla.

José María Quesada Valera

¹ Catálogo de la exposición *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2000, pp. 246-247.

² ANGULO, DIEGO: "Francisco Camilo", *Archivo Español de Arte*, Madrid (1959), tomo XXXII, nº 126, 89-107.

³ Nº inventario actualizado 5.162. Óleo/lienzo, 105 x 206 cms. Firmado y fechado en 1647.

⁴ Nº inventario actualizado 3.284. Óleo/lienzo, 109 x 202 cms.

⁵ LÁZARO DÍAZ DEL VALLE: *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Manuscrito de 1656-1659*. Edición moderna en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo II. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, pp. 377-380.





El Salvador

ANTONIO DE PEREDA

Firmado y fechado: PEREDA, f. AN,/1655

Óleo sobre lienzo

212 x 143 cms.

Convento de las Capuchinas Descalzas

Alcobendas

Madrid

*“P*intó también una efigie del Salvador del mundo, que está en una capilla del cuerpo de la iglesia de las Madres Capuchinas de esta Corte, al lado del Evangelio, con tan extremada belleza, que parece no pudo tener otra fisonomía Cristo Señor nuestro, por ser tanta su perfección, que arrebató los corazones; de suerte, que por sólo esta imagen merece su autor nombre inmortal”¹. Con estas palabras Antonio Palomino describe la obra maestra que pintó Antonio de Pereda (1611-1678) presente en esta exposición; un texto insuperable para describir la belleza que transmite esta imagen de cuerpo entero de Jesucristo.

Pereda ha pintado al Señor en Majestad, en plenitud, como resucitado; de ahí, que esté vestido con una túnica de intenso azul y su figura emerja recortada sobre un fondo neutro. En éste podemos adivinar el espacio circundante, a través de la proyección de la sombra del Salvador sobre el suelo y por la delgada línea que delimita el suelo de la pared, técnica empleada por Diego Velázquez en algunos de sus retratos. De esta manera, el efecto de presencia inmediata de la imagen resulta sencillamente imponente. Tiene algo de trampantojo, de intento de hacernos creer que estamos ante la presencia real de Jesús, como atestigua Palomino. No se puede obviar que fue un encargo para un retablo situado en una de las capillas de la antigua iglesia de las Madres Capuchinas², que Pereda conocía el lugar que ocupaba el retablo donde

Una espectacular túnica azul cubre la figura del Cristo Salvador en una representación plenamente barroca.



La presencia impactante del azul de la túnica no impide un cuidadoso tratamiento de detalles como las manos o el broche que cierra el cuello.

se exhibía este lienzo, y que, con determinadas condiciones lumínicas, tal y como se puede imaginar en una iglesia barroca del siglo XVII, podría haber confundido al sentido de la vista. Un engaño o artificio que ilustraba la futilidad y carácter artificioso del mundo sensible, frente a la verdad inmutable y eterna del mensaje evangélico revelado por Cristo, Salvador del Mundo, el Cristo resucitado. Una reflexión sobre el concepto tan barroco de la vanidad humana, que es capaz de hacernos creer que podemos distinguir lo real de lo fingido simplemente por la confianza que depositamos en nuestros sentidos.

Este tipo de pinturas comenzó a tener una enorme difusión a partir del Concilio de Trento, donde se pretendió estimular un arte religioso más cercano que sirviera de catequesis visual. Por eso, una de las novedades más importantes en el arte barroco religioso fue el desarrollo de imágenes basadas en visiones descritas por los santos místicos contemporáneos. Respecto a este cuadro, parece evidente que estamos ante la traslación de una de estas visiones en las que el entendimiento del santo o de la santa



quiere señalarnos la presencia real, no imaginaria, de la Divinidad. De hecho, existen varias versiones de este mismo tema, todas del siglo XVII; en el Monasterio de la Encarnación de Madrid, una atribuida a Bartolomé Román³, y en iglesias de Ávila como San Vicente o San Pedro. Seguramente hay más, pero lo que no deja mucho margen a la duda es que ésta fue imagen bien conocida y difundida en el siglo XVII. *El Salvador* de Bartolomé Román se pensó que se basaba en la visión de la Venerable Marina de Escobar, fundadora de las Brígidas de Valladolid, pero, en este caso, Cristo se aparece vestido como sacerdote y se le representa con el signo de los Jesuitas en el pecho⁴; nos inclinamos a pensar que pudiera ser una iconografía vinculada a Santa Teresa de Jesús, representación hoy en desuso ya que no aparece entre los temas habituales de la Orden Carmelita. En el capítulo XXIX del *Libro de la Vida* la santa abulense dice lo siguiente:

"Un día de San Pablo, estando en misa, se me representó toda esta Humanidad sacratísima como se pinta resucitado, con tanta hermosura y majestad como particularmente escribí a vuestra merced cuando mucho



La belleza del rostro de Jesucristo y el efecto de la presencia inmediata de la imagen resulta imponente.



me lo mandó. Y hacíaseme harto de mal, porque no se puede decir que no sea deshacerse; mas lo mejor que supe, ya lo dije, y así no hay para qué tornarlo a decir aquí. Sólo digo que, cuando otra cosa no hubiese para deleitar la vista en el cielo, sino la gran hermosura de los cuerpos glorificados, es grandísima gloria, en especial ver la Humanidad de Jesucristo Señor nuestro, aun acá que se muestra Su Majestad conforme a lo que puede sufrir nuestra miseria; ¿qué será adonde del todo se goza tal bien?"⁵

José María Quesada Valera

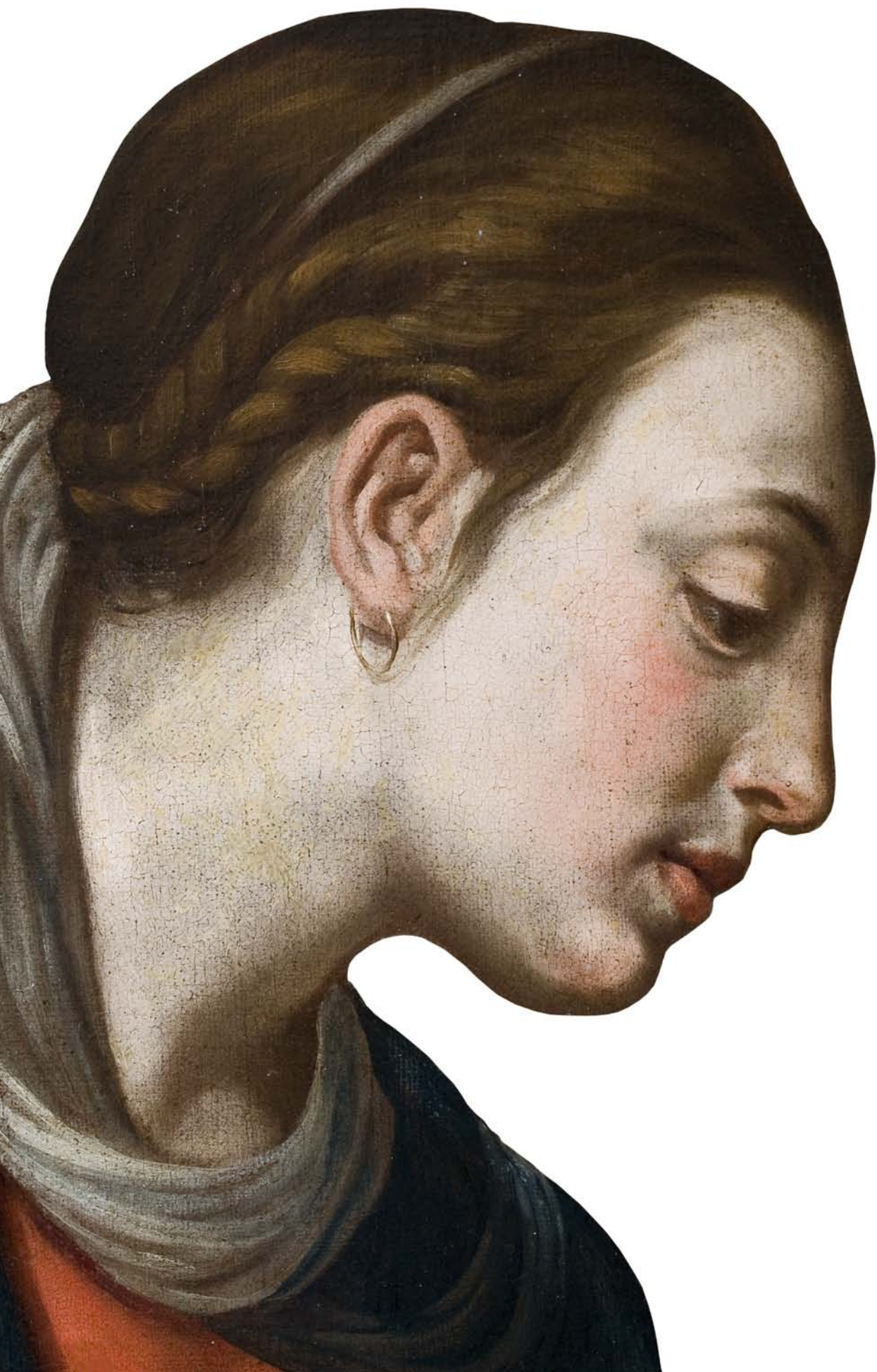
¹ PALOMINO, ANTONIO: *Museo pictórico y escala óptica: III. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724. Edición moderna a cargo de Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza, 1986, p. 219.

² El viejo convento del siglo XVII fue derribado y sustituido por un bloque de apartamentos. Estaba situado junto a la Plaza del Conde de Toreno, en la manzana delimitada por las calles de San Bernardino, Dos Amigos, de los Reyes y Maestro Guerrero, detrás de Plaza de España.

³ D. ANGULO IÑIGUEZ - ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983, p. 325. Hay un segundo que se encuentra en el Bowes Museum, Barnard Castle, Durham (Reino Unido).

⁴ Agradezco en este punto la colaboración de Javier Burrieza quien me ha facilitado información de enorme interés sobre las Brígidas y sobre la Venerable Marina de Escobar..

⁵ SANTA TERESA DE JESÚS: *El libro de la Vida*. Edición moderna en Madrid: Cátedra, 1979, cap. XXVIII, 3, p. 336.



Natividad

LUIS TRISTÁN
Óleo sobre lienzo
99 x 130 cms.

*Monasterio de la Inmaculada
y San Pascual. HH Clarisas
Madrid*

El perfil clásico de belleza renacentista, ciertamente idealizada, de la Virgen.

Obra característica de Luis Tristán (h. 1585-1624), pintor de la escuela toledana, que inició su aprendizaje con el Greco, con quien mantuvo una relación artística de la que nunca se desprendió. También viajó a Italia, en compañía de Jusepe Ribera, según testimonio de Jusepe Martínez, momento en el que incorporó algunos componentes naturalistas a su estilo, siguiendo el camino emprendido en la escuela de Caravaggio unos años antes. De esta síntesis de estilos surge la personalidad artística de enorme interés de Tristán. En sus cuadros es capaz de combinar elementos manieristas con otros que sólo se pueden entender a través de su experiencia italiana.

Este cuadro nos presenta una composición propia de su maestro El Greco. Los personajes principales se agolpan en primer plano, de medio cuerpo, en contraposición a un segundo plano en el que vislumbramos una arquitectura poco definida. Una Virgen a la izquierda de perfil clásico, belleza renacentista, ciertamente idealizada, se contrapone a un San José de rostro auténtico, retrato real de algún modelo que posó en varias ocasiones para Tristán, tal y como podemos ver que se venía realizando en las obras del círculo de Caravaggio. Pérez Sánchez y Navarrete han visto una cierta evocación de modelos del propio Ribera¹ en este personaje. Entre los dos progenitores, el Niño Jesús, recién nacido, duerme plácidamente en el centro de la obra. De nuevo, resurge la influencia del Greco en este otro actor de la escena, ya que el modelo de niño presenta algunas deformaciones y desproporciones en piernas y brazos con el fin de aumentar la expresividad. Así lo representó en varias ocasiones el cretense, como se puede comprobar en la *Adoración de los Pastores* (Museo del Prado) o en algunas versiones de su *Sagrada Familia* (como por ejemplo la de la Fundación Tavera de Toledo). Esta mezcla de estilos define a la perfección a Luis Tristán.



El rostro auténtico, retrato real de algún modelo, de San José se contrapone al de la Virgen mucho más clásico.



Por último, podemos subrayar algo que compartieron de algún modo naturalistas y El Greco: el uso del claroscuro. Tristán se mantiene fiel a las dos escuelas mediante el uso de un claroscuro intenso, que contrasta claramente las zonas en penumbra y las zonas expuestas a la iluminación. De esta manera, la luz que procede de un punto exterior al propio cuadro modela las figuras, les da una presencia más definida y dirige nuestra atención al asunto central del cuadro: las relaciones a través de los gestos y las miradas de los tres protagonistas.

José María Quesada Valera

¹ ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ - BENITO NAVARRETE PRIETO: *Luis Tristán*. Madrid: Real Fundación de Toledo-Fundación BBVA, 2001, pp. 61-62.



Dios Padre

ALONSO DEL ARCO

Firmado: Alonso delarco f.

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo

95,8 x 130,5 cms.

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Alonso del Arco (1635-1704) representa como muy pocos el estilo del Barroco madrileño en la segunda mitad del siglo XVII. Su prolífica producción, atestiguada por Palomino, se extiende prácticamente por toda la península, apareciendo continuamente en numerosos artículos referencias a nuevas pinturas suyas descubiertas. Esa es la razón de que sea uno de los artistas mejor conocidos en aquel momento. Como decíamos, en él se plasman, como pocos, algunas de las características de ese periodo artístico. Capaz de brillantes composiciones de exquisito colorido, pincelada suelta y dibujo correcto, es el mismo que después firma burdas copias de torpe dibujo inspiradas en estampas generalmente de procedencia flamenca. Desconcierta la variedad de calidades y técnicas en su obra firmada, que alertan de la abundante colaboración del taller. Esto mismo sucede frecuentemente con otros artistas de la Corte como Francisco Solís, José Antolinez, Diego González de Vega, Francisco Rizi, etcétera. Son ejemplos de ese tono medio artesanal que adquirió la producción de muchos de estos maestros, favorecidos por las incesantes solicitudes de muchas regiones de la España interior de lienzos que redecorasen y renovasen altares y capillas.

Dios Padre, enmarcado en el triángulo que representa la Trinidad, sostiene en su mano el mundo con un rostro lleno de majestuosidad.



La biografía que Antonio Palomino dedicó a Alonso del Arco es una fuente de enorme interés, para confirmar que la prioridad de muchos artistas era el interés comercial por encima del artístico. Alonso del Arco nació sordomudo como Juan Fernández Navarrete el Mudo, el pintor escorialense. En fecha tardía, siendo ya hombre que superaba con creces la veintena de años, ingresó en el taller de Antonio de Pereda, de ahí el apodo con el que fue conocido: "El sordillo de Pereda". A los veintitrés años, aproximadamente, contrajo matrimonio con doña María Millet de la que tuvo dos hijas que le sobrevivieron. Sobre su relación con su esposa merece la pena transcribir las palabras del propio Palomino: "Pero llegó en la mayor edad a estragarse de suerte en el pintar, que era una mala vergüenza: porque además de lo decrépito de la edad, la miseria de los



Figuras y cabezas de ángeles infantiles enmarcan el "rompimiento del gloria" que rodea a Dios Padre.

tiempos, viendo lo poco, que lo pagaban, (como estaba enseñado a mejor fortuna) lo aligeraba mucho; en que especialmente su mujer tenía gran parte: porque llegando a ajuste de cualquier obra, viendo ella, que no se convenían en el precio, se convenía ella con el dueño de la obra; y a su marido (como era tan sordo) le decía que sí, que ya estaba convenido en el precio, que él quería, porque no se fuese el pecador sin absolución, a causa de las muchas obligaciones, y necesidad, que tenían; y así ella luego lo mandaba bosquejar a los discípulos por estampas, y él los acababa, o retocaba; y si en esto se detenía mucho, ella le decía, que bueno estaba, que despachase; y si él replicaba que no, porque le daban tanto por aquella pintura; entonces ella le decía la verdad, y con eso aligeraba; porque la mujer era la que recibía, y manejaba el dinero; y porque éste no faltase, para la manutención de sus obligaciones, se ajustaba con el tiempo; y así acudían todos al baratillo"².

Este *Dios Padre*, parcialmente inédito, brinda un testimonio muy elocuente de su estilo: figura de dibujo digno y colorido muy grato, que descansa entre las nubes de un rompimiento de gloria, rodeado de angelitos que emergen, mostrándose algunos de cuerpo entero, mientras que otros asoman simplemente sus cabezas. Hoy día cuelga de una de las salas del monasterio, pero, a juzgar por el tipo de composición, parece razonable creer que formase parte de un retablo, de tal modo que este lienzo fuese la decoración del ático o incluso la del intradós del supuesto arco de remate.

José María Quesada Valera

¹ Natividad Galindo cree que en torno a los veinticinco años. GALINDO, NATIVIDAD: "Alonso del Arco", *Archivo Español de Arte*, Madrid (1972), tomo 45, nº 180, p. 349.

² PALOMINO, ANTONIO: *Museo pictórico y escala óptica: III. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724. Edición moderna a cargo de Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza, 1986, pp. 333 y ss.



En casi todas las religiones el empleo de lapislázuli se asocia con los dioses y los poderes del cielo.



Expositor de la Santísima Trinidad

Anónimo romano
Siglo XVIII, h. 1740
Óleo sobre cobre, lapislázuli,
bronce dorado, plata en su color,
piedras de colores, madera dorada.
80 x 43 x 21 cms.

Monasterio madrileño

Pieza compleja debido a las transformaciones realizadas en la misma para adaptarla a su uso actual. La parte original podría ser una aguabeneditera a la que, por las mismas fechas de su llegada al monasterio, se le añadió un pie de madera tallada y dorada, siguiendo el mismo esquema decorativo de curvas y sinuosidad de líneas, dentro de la estética rococó y así convertirlo en una pieza de mesa de altar, en vez de cuadro para colgar. Los inventarios designan a este tipo de piezas con el nombre de *cuadri* y los describen como objetos realizados en bronce dorado, guarnecidos de plata y piedras, no necesariamente preciosas, donde se insertaban láminas con escenas de la vida de Cristo o similares.



Este expositor, ideado como una composición arquitectónica de compleja fantasía barroca, se ha enriquecido en su parte central con el empleo de placas recortadas de lapislázuli, engastadas en perfiles de plata, de elegantes líneas mixtilíneas. El empleo de piedras preciosas, además de añadir belleza a la obra, tiene un componente simbólico importante, porque en casi todas las religiones el empleo del lapislázuli se asocia con los dioses y los poderes del cielo. Para el cristiano, el azul es el color divino y desde antiguo se considera símbolo de pureza. Este color nos pone en contacto tanto con el cielo, como con el mar y el aire, y según las tonalidades simboliza un espacio dentro del microcosmos, siempre relacionado con la divinidad, la pureza, la belleza y el desarrollo de la naturaleza. No es casual que se elija este color para enmarcar una escena como la Santísima Trinidad, coronada por un copete de ráfagas y rayos,



donde se insertan piedras de colores. La zona ocupada por el medallón oval con el Sagrado Corazón es donde originariamente estaría colocado el pequeño receptáculo de la aguabenditera.

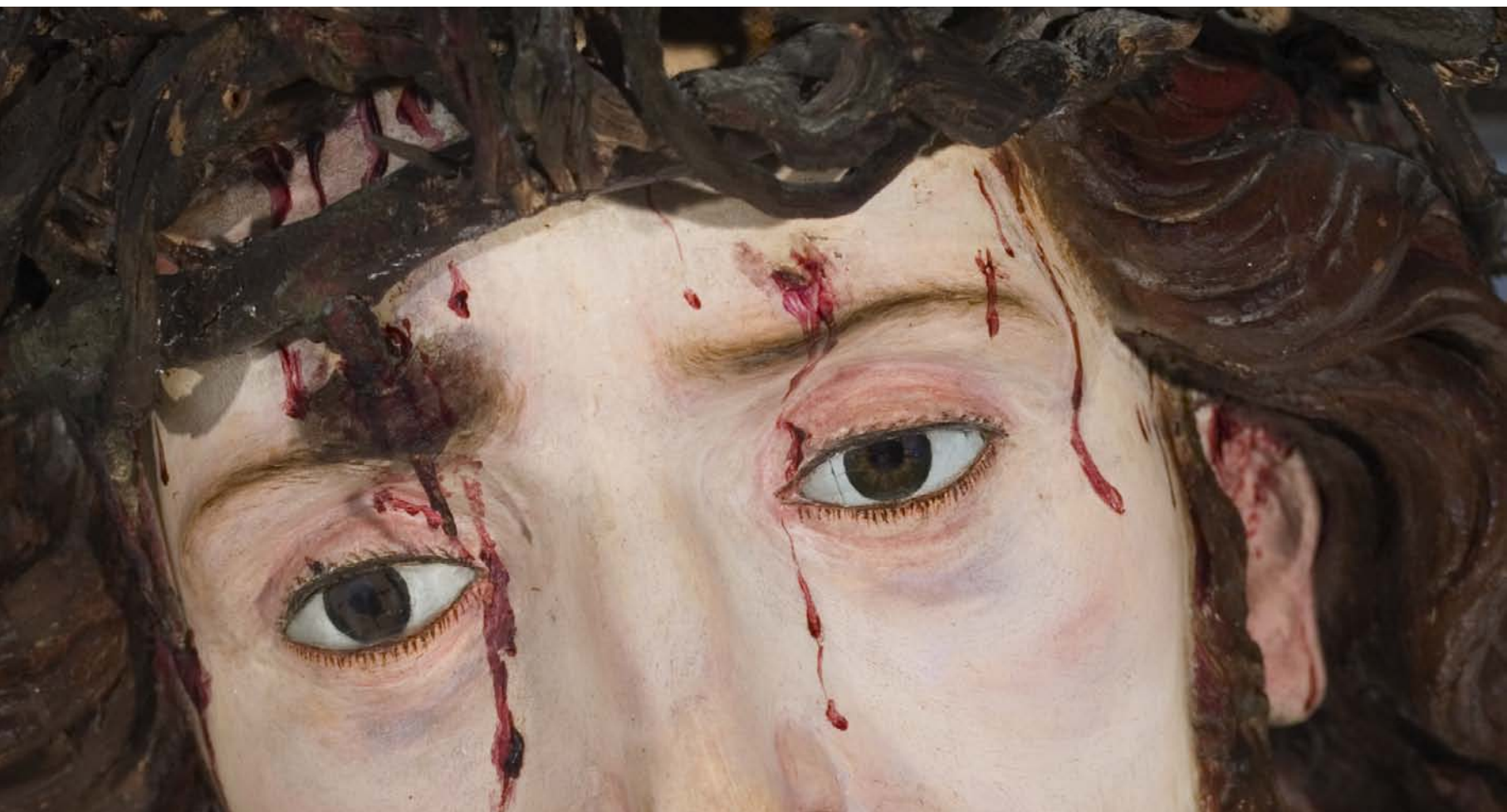
La composición sinuosa de volutas enrolladas, la fina y menuda decoración bajo la especie de frontón partido y la introducción del lapislázuli en este tipo de obras, nos lleva a relacionarla con talleres de artistas romanos de la segunda mitad del siglo XVIII.

El centro del expositor alberga un cobre recortado y adaptado a las placas de lapislázuli pintado al óleo con la representación de la *Santísima Trinidad*. El tema recuerda las composiciones italianas del XVIII, que rematan escenas del ciclo de Navidad o de la Vida de la Virgen, en los que Padre, Hijo y Espíritu Santo contemplan el acontecimiento desarrollado en el plano inferior. Asimismo, el *Sagrado Corazón* pintado al óleo sobre cobre que adorna el medallón inferior, no pertenece al marco original. Está firmado por Nicolasa de Manzanos, y se inspira en el cuadro del mismo tema realizado por Pompeo Batoni a mediados del siglo XVIII para la iglesia del Gesú de Roma. Los delicados trazos de la pintura nos sitúan ante una buena miniaturista que, posiblemente, también pudo realizar la escena trinitaria. En cualquier caso, ambos motivos son copiados de estampas devocionales.

M^a Jesús Herrero Sanz
M^a Leticia Sánchez Hernández
 Patrimonio Nacional

El copete de ráfagas y rayos, adornados con piedras de colores, corona el expositor.





La expresión en el rostro de dolor contenido es parte de este "Varón de Dolores", cuyo modelo fue muy utilizado para acercar a los fieles al sufrimiento físico de Cristo.

Cristo Varón de Dolores

Anónimo español
Siglo XVII
Madera policromada
73 x 68 x 40 cms. (talla)
121 x 89 x 60,5 cms. (vitrina)

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio Histórico para la exposición.
Ángela Flores Delgado, restauradora de Bienes Culturales

Esta talla de madera policromada, que representa al también conocido como Cristo de la Espina, se encuentra alojada en una vitrina con puerta delantera y un remate ondulado en la parte superior. Se conserva en el coro del monasterio de Trinitarias Descalzas.

La imagen, que corresponde al tipo de las de busto largo o prolongado hasta más abajo de la cintura, de manera que deja ver el inicio del paño de pureza, está colocada sobre una peana con motivos vegetales en dorado. Con la expresión en el rostro del dolor contenido, la figura muestra la soga –natural y no tallada– al cuello, corona de espinas, llagas en manos y costado –que se trabajaban incluso con virutas o cueros para sugerir las heridas como en relieve– con abundante sangre, que también aparece salpicada por todo el cuerpo. Los cabellos son largos y la barba, espesa y con remate bifido. El comienzo del paño de pureza, policromado en verde y sujeto con gruesa soga, confiere vitalidad y colorismo a la imagen.

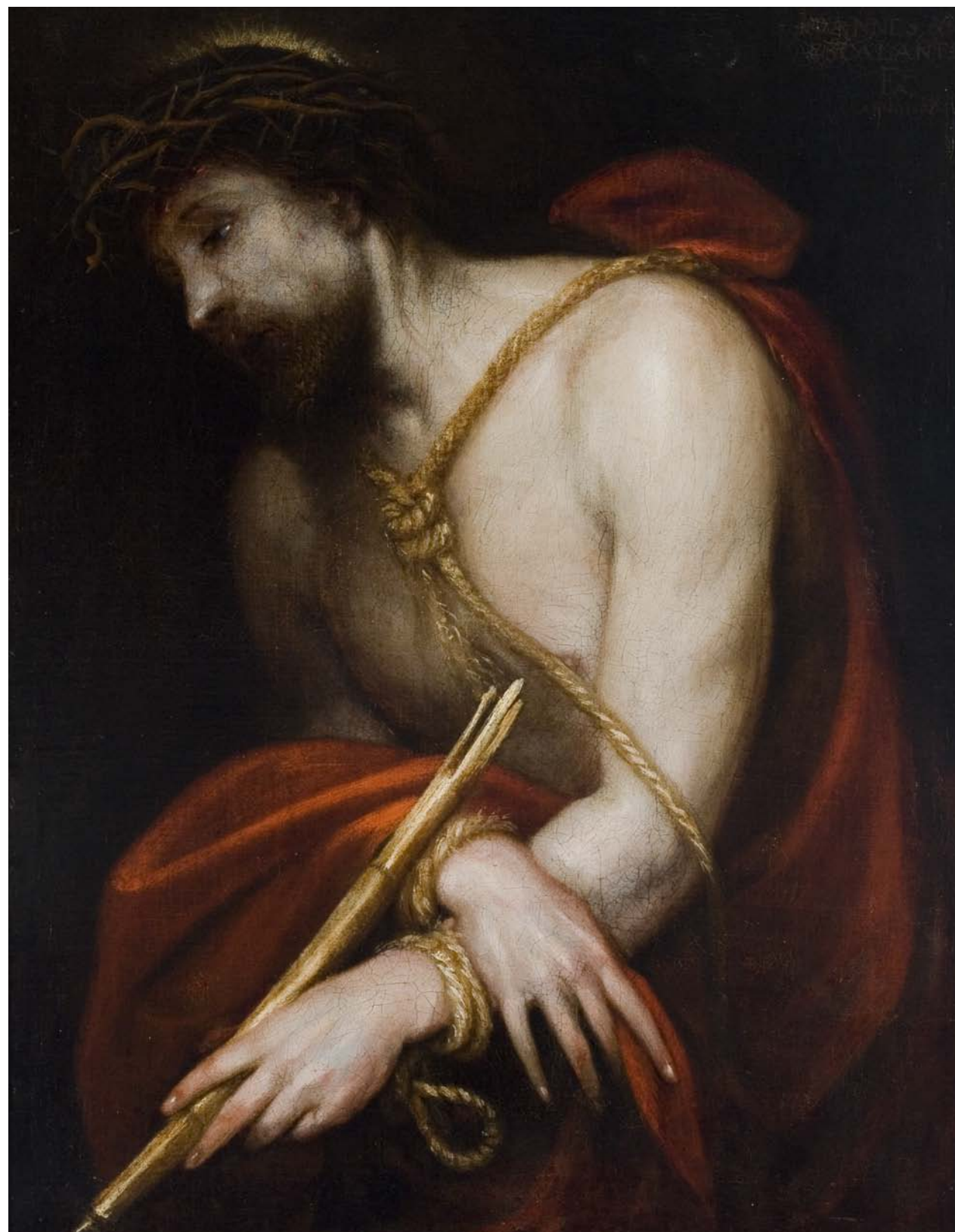


Se trata de un modelo iconográfico de procedencia italiana, que, ya reflejado en España desde mediados del siglo XVI, fue ampliamente difundido por Gregorio Fernández y sus seguidores por tierras castellanas, así como por Pedro de Mena y sus continuadores en Andalucía, si bien este ejemplar se muestra un tanto alejado de los tipos del artista granadino. Fue muy utilizado como modelo destinado a acercar al fiel el sufrimiento físico de Cristo y provocando en aquél el consiguiente dolor para excitar su piedad y dar lugar a la meditación. No son pocas las tallas semejantes que, realizadas entre la segunda mitad del siglo XVII –momento al que corresponderá ésta– y los años medios de la centuria siguiente, se conservan en distintas iglesias de Madrid y su comunidad.

Francisco Portela Sandoval



El Cristo muestra de manera explícita las llagas y la sangre de sus heridas para incitar a la piedad de los fieles y dar lugar a la meditación.



Ecce Homo

JUAN ANTONIO ESCALANTE

Firmado y fechado: IOANNES ANTº/ESCALANTE/FAT,/ANNO, 1663

Óleo sobre lienzo

96,3 x 74,8 cms.

*Tercer monasterio de la Visitación de Santa María
Madrid*

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio Histórico para la exposición.
Ángela Flores Delgado, restauradora de Bienes Culturales

Hasta la fecha no teníamos noticias de este lienzo, que ha permanecido inédito hasta nuestros días. Nos hallaríamos ante una libre interpretación de un *Ecce Homo* pintado por Tiziano, grabado en 1564 por Luca Bertelli y hoy desgraciadamente perdido. Asimismo, no deja de ser extraordinaria la similitud formal que guarda el lienzo de nuestra exposición con los que al mismo tiempo pintara Mateo Cerezo; en especial, con la versión firmada del Museo de Bellas Artes de Budapest.

Desde el punto de vista iconográfico se inspira en las versiones que realizara Tiziano para Carlos V (el *Ecce Homo* pintado sobre pizarra del Museo del Prado) y para Felipe II (que formaba pareja con una *Dolorosa* y que probablemente se perdieran en el incendio del Alcázar de Madrid de 1734). La figura del Cristo escarnecido se presenta en primer plano, recortada sobre fondo en penumbra, con más de medio cuerpo y con las manos atadas por delante. A diferencia de la versión del Museo del Prado, en su mano izquierda sostiene la caña, o "cetro", con la que tras la flagelación, los romanos se mofaron de la supuesta naturaleza regia de Jesús. Es así como aparece en el grabado de Bertelli y en alguna otra interpretación del asunto ejecutada por Tiziano o su taller¹. Quizá donde Escalante se distancia más del modelo tizianesco es



LUCA BERTELLI, *Ecce Homo*, inspirado en Tiziano. Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (Madrid)

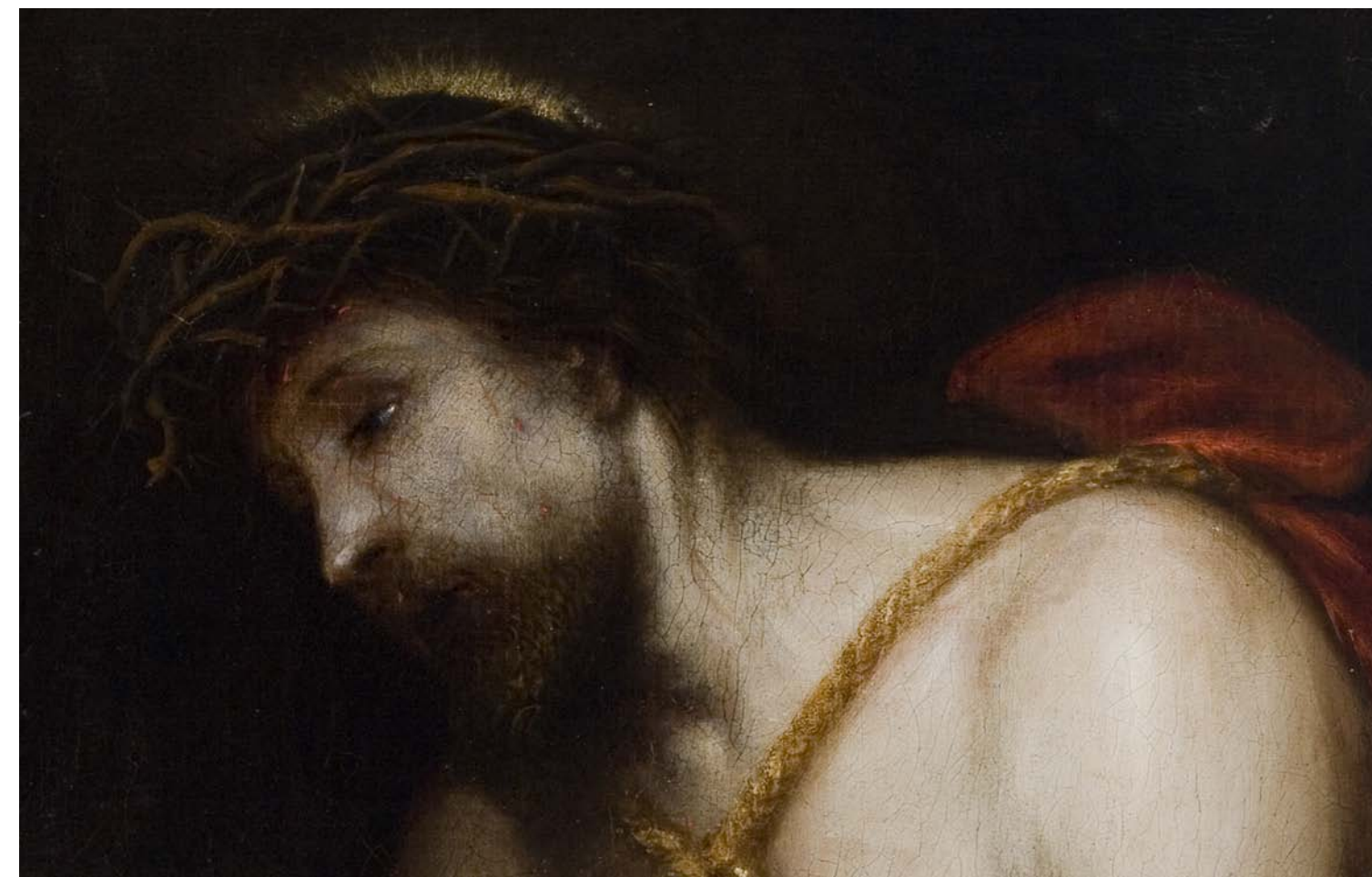


MATEO CEREZO: *Ecce Homo*. Museo de Bellas Artes, Budapest (Hungría)

en el énfasis y protagonismo que otorga a un elemento como la soga, que atraviesa el torso de Cristo para anudarse en el pecho. Existe en este aspecto un cierto contacto con la pintura de Mateo Cerezo del Museo de Budapest, aunque, en este caso, el fino cordel sin nudo que cruza el pecho no muestra la carga emotiva del Escalante. Desde luego, esa soga fue un hallazgo que revela el interés del comitente por dar a la imagen un cierto aire teatral, a pesar del intimismo espiritual, propio de estas pinturas religiosas destinadas al fervor y a la devoción particular.

Desde el punto de vista formal contrasta la reducida gama de colores con el agudo y refinado sentido del color de nuestro artista. Prácticamente la gama se reduce a dos colores: rojo intenso para la túnica y blanco marfil para las carnaciones pálidas, casi lívidas, con una piel clara que trasluce, a través de leves toques azules, las venas y arterias del brazo y de las manos. Estas mismas carnaciones se repiten invariablemente en la producción de Escalante, hasta el punto de convertirse en uno de sus signos de estilo más reconocibles. Es en este punto donde parece alejarse del estilo de su maestro en Madrid, Francisco Rizi, para mostarnos una sensibilidad cercana a la producción de Alonso Cano en nuestra Corte. Quizá sean Escalante y Matías de Torres, junto con algunos de los discípulos conocidos de Cano en Madrid, los maestros que más sobresalieron al recoger la delicadeza y belleza de la gama cromática del maestro de origen granadino. La lección de Alonso Cano legada durante su estancia madrileña, caso de sus pinturas para la iglesia de la Magdalena de Getafe o en obras aisladas como el *Cristo y la samaritana* (Real Academia de San Fernando, Madrid) queda plasmada en el

refinamiento y la gracia de las figuras de Escalante y, en menor medida, de Matías de Torres. Y si no, compárese con el *Ecce Homo* de Mateo Cerezo, obra iconográficamente semejante. Aquí vemos un estilo diferente basado en una pincelada más brava y enérgica, con una gama más cálida, dominada por los tonos sonrosados de la piel, visible sin duda en las manos entrecruzadas y, de nuevo, en la túnica roja de color más intenso que la que pintó Escalante. Desde luego aquí sí apreciamos la influencia de los flamencos, tanto de Rubens como Van Dyck, cuando se dedican a tratar los mismos asuntos religiosos.



Cierto aire de intimismo rodea la figura de Cristo cuya cabeza, abatida, parece fundirse con el fondo del cuadro.

Y si continuamos la comparación entre ambas obras podemos comprobar cómo hasta la postura los dos Cristos varía lo suficiente como para apuntar sutiles diferencias en cuanto al significado. Escalante presenta un *Ecce Homo* encorvado, cerrado sobre sí mismo, más cercano a la tradición de los modelos tizianescos. Cerezo estira, por el contrario, la espalda de su Cristo, quien parece inclinarse hacia atrás, generando una composición oblicua en vertical, de modo que expresa una posición más activa provocada por el sufrimiento de la flagelación.

José María Quesada Valera

¹ Dublín, National Gallery of Ireland (c. 1558/60, NGI 75, adquirido en subasta en 1885); también a versión de la Galería de Arte del Palacio Brukenthal de Sibiu, Rumania.



EXALTACIÓN DE LA VIRGEN

DEVOCIONES MARIANAS



Santa Ana, madre de María
toma a su hija de la mano.



San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña

Anónimo español
Siglos XVII-XVIII
Madera policromada
95 x 100 x 57 cms.

*Monasterio de Concepcionistas Franciscanas (Santa Úrsula)
Alcalá de Henares
Madrid*

Este pequeño grupo escultórico de madera policromada, se conserva en la sala capitular del monasterio de Concepcionistas Franciscanas de Santa Úrsula en Alcalá de Henares.

La Virgen niña viste manto azul con bordura de pasamanería y túnica clara con motivos vegetales en oro dejando ver las mangas azuladas de la camisa. Ofrece las manos a sus padres, estableciendo la hilazón compositiva del grupo, que transmite perfectamente la sensación de marcha. Santa Ana viste túnica rosada y manto azulado, ambos con motivos vegetales, ciñendo aquella con una cuerda a la cintura. Por su parte, San Joaquín lleva túnica azul y manto amarillento -anudado éste al pecho de forma muy original-, igualmente con abundancia de rameados. Las tres figuras calzan sandalias y se asientan sobre un suelo pedregoso que, a su vez, apoya en un basamento poligonal de madera oscura. Muestran expresiones muy acentuadas y gestos de intenso dinamismo. Detrás aparece una palmera y al pie, una cartela con la leyenda "PAZ Y BIEN" entre decoración vegetal.



San Joaquín, padre de María, que anuda el manto sobre el pecho de forma muy original.



El esquema compositivo recuerda mucho al del grupo que, representando a la Sagrada Familia, realizara en 1775 el escultor murciano Francisco Salzillo y que se conserva en la iglesia de Santiago de la localidad alicantina de Orihuela, cambiando, como es obvio, la identidad de los personajes. Ya en ocasión anterior (F. Portela Sandoval, "Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)", *Cuadernos de Historia y Arte*, IV, Arzobispado de Madrid-Alcalá, Madrid 1986, pp. 90-91) hicimos mención de su atribución al escultor murciano, del que recordaba su estilo, pero también dejamos constancia entonces de que no nos parecía plenamente de su mano, por lo que no sería demasiado aventurado encaminar la atención hacia su discípulo Juan Porcel, artista todavía poco conocido.

Francisco Portela Sandoval



Virgen de Atocha

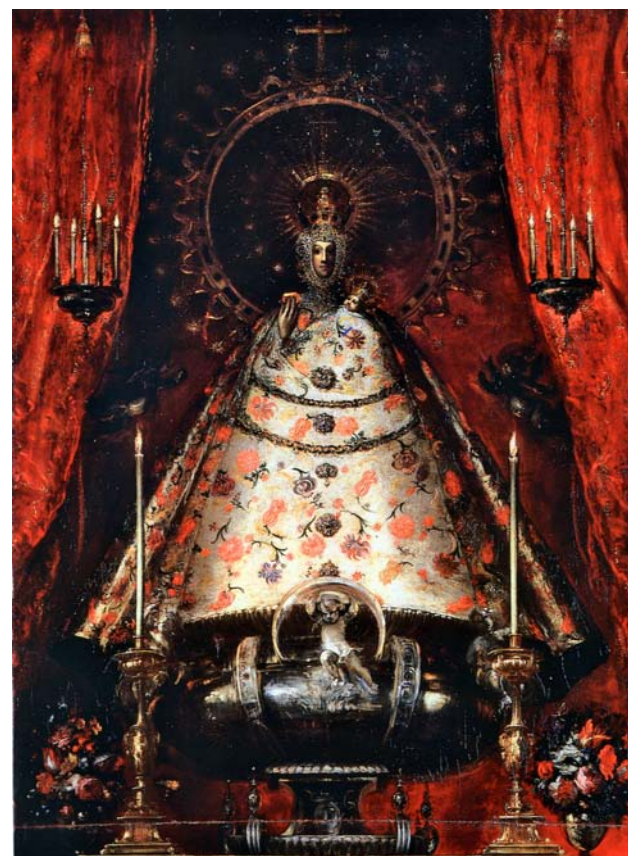
Anónimo español
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
250 x 195 cms.

*Monasterio de Comendadoras de Santiago
Madrid*

En el siglo XVII, Jerónimo de la Quintana escribió un tratado sobre la imagen de la Virgen de Atocha y la veneración del pueblo de Madrid por ésta¹. En dicha publicación menciona que el nuncio papal, Cardenal Cesare Monti “hizo hacer una copia de pincel muy al viuo de su Original, y tocarla a ella para llevarla consigo”². Es decir, antes de partir para Italia consiguió que la estatua tocara la pintura, posiblemente con la clara intención de que la talla otorgara parte de su poder milagroso a la copia en lienzo.

Este interés por realizar copias para ser trasladadas por fervientes devotos a diferentes lugares, se tradujo en una abundante colección de estampas y pinturas que acabaron popularizando aún más dichas imágenes. En concreto, sobre la Virgen de Atocha han llegado hasta nuestros días abundantes muestras de la exaltación piadosa de su culto en los siglos XVII y XVIII. A los numerosos grabados, tenemos que añadir algunos de los mejores “trampantojos a lo divino”, o lienzos que intentan recrear la verdadera ubicación de la Virgen en el santuario, en los retablos o en sus camarines.

La madrileña *Virgen de Atocha*, unida a la monarquía por la devoción que primero los Hausburgo y luego los Borbones han sentido por ella.



JUAN CARREÑO DE MIRANDA. *Virgen de Atocha*.
Museo del Prado, Madrid.



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ, *Virgen de Atocha*.
Convento de San Plácido, Madrid.



Anónimo siglo XIII, *Virgen de Atocha*.

Buenos ejemplos de ello, son la versión firmada por Juan Carreño de Miranda (Museo del Prado, Madrid) y la también firmada por Miguel Jacinto Meléndez (Convento de San Plácido, Madrid). A ellos podemos sumar esta otra imagen.

La *Virgen de Atocha* es, sin duda, la otra “patrona” de Madrid. Perdida la ubicación en nuestra ciudad de la Virgen de la Soledad, la Virgen de Atocha y la Virgen de la Almudena se erigen en las advocaciones marianas de mayor tradición y antigüedad. Bien es verdad que, a diferencia de la Virgen de la Almudena, la Virgen de Atocha siempre ha estado más unida a los avatares, así como a la devoción y veneración que sentía hacia ella la monarquía española, primero con los Habsburgos y después con los Borbones. La Basílica de Atocha desde tiempos de Felipe III (1602) fue designada Capilla Real, bajo el amparo y patronato, a partir de entonces, de la corona. Tradicionalmente los reyes han acudido a pedir su intercesión en la defensa de los intereses de España, confiados en su capacidad para obrar milagros contra



los diferentes enemigos de la monarquía y, por ende, del Estado. A la vez, los reyes le han solicitado que vele por la salud, la felicidad y prosperidad de los matrimonios reales y el nacimiento de los infantes e infantas, algo que todavía se mantiene y perpetúa en la actual familia reinante.

La pintura de la presente exposición, como ya hemos dicho, representa a la imagen en su altar, con el cortinaje descorrido, y un vestido que cubre casi totalmente la talla del siglo XIII, de modo que parece que no estamos ante una talla sentada. A los pies se coloca el pedestal de plata con el ángel que sostiene entre sus brazos alzados el cuarto creciente, tal y como podemos ver en otras interpretaciones pictóricas. La Virgen, finalmente, está flanqueada por dos jarrones con flores y encima de éstos dos angelitos que parecen también de plata y que, con su gesto, la muestran.

José María Quesada Valera

¹ "Del principio y origen de la Venerable imagen de Nuestra Señora de Atocha, patrona de esta dichosísima Villa", Madrid: Imprenta del Reino, 1637.

² Citado en **SCHRADER, JEFFREY**: *La Virgen de Atocha: los Austrias y las imágenes milagrosas*. Madrid: Ayuntamiento, 2006, p. 59, nota 374.



Virgen de la leche

Anónimo español
 Finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII
 Terracota policromada
 30 x 22 x 19 cms.

Monasterio madrileño

Esta pequeña figura de terracota policromada que normalmente se encuentra alojada en un escaparate de madera y cristal, parece ser obra de finales del siglo XVII o hasta ya de comienzos del XVIII.

La representación de María, que, sentada en unos simulados sillares de piedra y con los pies apoyados en un amplio cojín rojo, sostiene a su Hijo en el regazo y le da el pecho izquierdo, está realizada conforme a la iconografía tradicional. La Virgen se cubre la cabeza de manera parcial con un velo amarillento y viste manto azul y túnica violácea, advirtiéndose bajo esta última las mangas verdes de la camisa. Presenta los cabellos rubios y ciñe su cabeza con una corona de plata con diademas.

El grupo muestra delicadeza en el gesto, sobre todo en la figura del Niño, que, también con los cabellos rubios, viste un traje de encaje –la talla está trabajada por entero al desnudo–, reposando sobre un paño blanco en el regazo de su Madre. Ambas figuras muestran la tez sonrosada y un acusado aire canesco que relaciona el grupo con la escuela barroca granadina, tanto en el rostro, con los párpados caídos, como en las telas, que están talladas en amplias facetas.

Francisco Portela Sandoval



Virgen de Belén

Anónimo español
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
95 x 65 cms.

*Monasterio del Corpus Christi
Madrid*

Imagen devocional muy difundida en los conventos femeninos de siglo XVII. Sin embargo, su nacimiento se difumina y todavía hoy en día resulta algo oscuro. Desde luego, la representación de la Virgen y del Niño Jesús coronados nace en el Barroco, aunque el gesto del niño acariciando la mejilla de su Madre y aproximándose a ella en un cálido abrazo responde a modelos muy anteriores. De acuerdo con las categorías establecidas por Louis Réau para el estudio de las diferentes interpretaciones iconográficas de la Virgen con el Niño, su origen se remonta al arte bizantino. Concretamente arranca con la *Panagia Eleousa* o *Glykophilousa*, es decir, la "Virgen de las caricias", la que se deja acariciar por el Niño como Salvador¹. Esta representación pasó ya en la Edad Media a Italia, donde el arte del Renacimiento nos ha dejado obras maestras como la *Madonna del Popolo* de la iglesia del mismo nombre de Roma, y con la que guarda una gran semejanza nuestra Virgen de Belén.

El Niño Jesús acaricia la mejilla de su Madre y se aproxima a ella en un cálido abrazo.



Ésta se presenta de medio cuerpo, como asomándose. Su cara denota una cierta tristeza, ya que imagina o prefigura la Pasión y muerte de su Hijo. Viste túnica roja cubierta por un manto azul con orla dorada bordada y decorada con perlas que le cubre la cabeza. La mano muestra una serie de anillos y en las coronas aparece el Águila bicéfala como elemento decorativo.

Mención aparte merece el extraordinario marco rococó que también se muestra en la exposición, cornucopia de elegante diseño asimétrico muy característico en el siglo XVIII.

Respecto al autor, desconocemos su identidad pero no por ello podemos obviar la enorme calidad que presenta a esta imagen como pintura.

José María Quesada Valera

¹ RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 79.

Extraordinario marco rococó de diseño asimétrico muy característico en el siglo XVIII.



Detalle de esta sencilla talla de la Virgen de la Expectación con su característico manto verde alegórico de la esperanza.



Virgen de la Expectación (o de la Encarnación)

Anónimo español
Siglo XVIII
Madera policromada
72 x 33 x 24 cms. (talla)
106 x 71 x 41 cms. (escaparate)
58 x 83 x 56 cms. (bufete)

*Convento de las Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Esta talla de madera policromada que pertenece a la escuela barroca madrileña y puede datarse a mediados del siglo XVIII, se guarda en dependencias del monasterio de las Trinitarias Descalzas en una vitrina o escaparate de estilo barroco, seguramente de la centuria anterior, hecho en madera de nogal con aplicaciones de carey y adornos de bronce dorado. El mueble remata en una barandilla calada con balaustres, figuritas y adornos, destacando un águila en la zona central, y tiene pies de formas redondeadas. El interior muestra un fondo de pintura al óleo sobre lienzo con un paisaje y cabezas de querubines. Está colocado sobre un bufete o mesa rectangular con labores de taracea con placas de carey y fiadores de hierro forjado en las patas.



La figura mariana, que se alza sobre un pedestal adornado con querubines, apoya la mano derecha sobre el pecho con los dedos extendidos y deja caer la izquierda a su costado. Las mangas de la blanca túnica, que presenta abundancia de motivos ornamentales, bastante repintados, permiten ver algo de las de la camisa. El manto, de amplias formas y con movidos pliegues, muestra una postiza puntilla dorada en el borde, recordando las que anteriormente solían ser de encaje natural. Por su color verde, alegórico de la esperanza, cabe pensar en identificar la talla como una Virgen de la Expectación o de la O mejor que en una simple Inmaculada, siempre portadora de manto azul. Al cuello luce un collar de perlas de tres vueltas cerrado con aparatoso broche, todo ello moderno, lo que afea un tanto la ya no muy elevada calidad de la talla.

Ya en ocasión anterior (Leticia Arbeteta, *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Madrid 1996, pieza nº 12, pág. 96) la pieza fue expuesta con acierto como una Virgen de la Expectación, comentando Arbeteta que, hasta hace unas décadas, la imagen era bajada del coro alto por las monjas del convento trinitario, las cuales, en su presencia, cantaban las vísperas y la antífona de la O el día 18 de diciembre (op. cit., pág. 39).

Francisco Portela Sandoval



La Virgen de la Expectación dentro del escaparate tal y como se ve en el monasterio.



La Virgen, acompañada de ángeles sostiene en su mano la casulla que va a imponer a San Ildefonso.

Imposición de la casulla a San Ildefonso

JUAN ANTONIO CERONIO
Firmado: Juan Antonio Çerni
Óleo sobre lienzo
175 x 129,5 cms.

*Convento de las Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio Histórico para la exposición. *Sarga, Conservación y Restauración de Arte S.L.*

Una de las aportaciones más novedosas de esta exposición será seguramente la identificación del estilo de un artista: Juan Antonio Ceronio, Ceroni o Cerón. Desde 1926, a partir de la exposición sobre el *Antiguo Madrid*¹, se dio a conocer esta obra que se pensó estaba firmada por un desconocido Juan Antonio Cernio. En la ficha del catálogo se aventuraba que tuviera algo que ver con dos personajes: Juan Antonio Ceroni, escultor en la Corte durante el primer tercio del siglo XVII o un tal Antonio Cerón, "tapicero de nuevo" que dirigía el taller de tapices de Santa Isabel y que en 1656 vivía en una casa ubicada en la calle del mismo nombre². Posteriormente, Angulo y Pérez Sánchez³ identificaban al pintor con el que había firmado en 1657 una tasación de pinturas devocionales, que quedaron a la muerte de una desconocida María Rodríguez, documento publicado previamente por Mercedes Agulló⁴. En fechas recientes se han añadido nuevos datos referentes a nuestro pintor; en 1653 recurrió a la justicia para que embargaran unas pinturas a un pintor hoy desconocido, un tal Antonio Grojano, quien, a su vez, las había recibido de un oficial del taller de Ceronio, Ginés de Cáceres, que se había fugado y que tenía cuentas pendientes con su maestro; por otra parte, en 1634, aparece un tal Juan Antonio Cerón entre los firmantes del documento por el que una serie de artistas se comprometían a sacar en procesión la imagen de las Virgen de los Siete Dolores⁵.

La pista definitiva acerca de quién podía ser este maestro ignorado nos la dio la firma del segundo cuadro que presentamos en esta



San Ildefonso alarga su brazo para recibir la casulla de manos de la Virgen.

exposición, *San José con el niño*. Está firmado: "juanantonio Çeroni". Si estábamos ante un apellido de origen italiano, el parentesco con el escultor Juan Antonio Ceroni empezaba a ser razonable. Juan Antonio Ceroni trabajó a partir de 1610 en el bajorrelieve central de la fachada del convento de San Esteban de Salamanca, para más tarde aparecer como autor de los ángeles en bronce que sostienen los candelabros del Panteón Real del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, obra dirigida por Juan Bautista Crescenzi en la década de 1630. Nuestro pintor debió trabajar, a juzgar por los documentos, años después, entre 1653 y 1657, lo que llevaría a pensar en que había una relación filial de padre e hijo. Lázaro Díaz del Valle fue quien finalmente aportó la prueba determinante. En su manuscrito,

Epílogo y nomenclatura de algunos artífices...⁶, hace referencia a un Antonio Ceroni: "pintor vecino de Madrid hijo de Juan Antonio Ceron milanés escultor excelente q hizo los angeles del panteón nuevo del Convento Real del Escorial y la Portada de S. Estevan de Salamanca y otras estatuas de Stuchi que están en el Pardo. El dicho su hijo es mozo muy virtuoso y buen pintor y colorista. Es poco dichoso por no ser entrometido y ser de natural melancólico. Vive este año de 1657 en Madrid".

Sin embargo, la vinculación con el taller de tapices de Santa Isabel no está claramente establecida aunque, desde luego, no sería descartable y que explicaría un corta producción pictórica.

Desde un punto de vista formal, la composición recuerda a otras contemporáneas del mismo asunto, lo que probablemente sea debido a la inspiración en una fuente grabada común.

José María Quesada Valera

¹ Catálogo de exposición *El Antiguo Madrid*, Madrid, Museo Municipal (antes Edificio del Hospicio), 1926, p. 173.

² Aparece mencionado en VIDAURRE JOFRE, JULIO: II. *El plano de Texeira: Lugares, nombres y sociedad*. 2º volumen del Catálogo de la exposición *El Madrid de Velázquez y Calderón: Villa y Corte en el siglo XVII*, Madrid, Museo de San Isidro, 2000.

³ ANGULO, D.-PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII: Pereda, Leonardo, Rizi*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983, p. 35.

⁴ AGULLÓ Y COBO, MERCEDES: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Ayuntamiento, 1981, pp. 59-60.

⁵ VIZCAÍNO VILLANUEVA, MARÍA A.: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005, p. 171 y 401.

⁶ El manuscrito se encuentra perdido desde el siglo XIX. Afortunadamente copió el texto Gregorio Cruzada Villamil y finalmente publicado en el siglo XX. Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo II. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933, p. 343.



Virgen de la Soledad

Anónimo español
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
224 x 180 cms.

*Monasterio de Comendadoras de Santiago
Madrid*

Estamos ante una de las advocaciones más populares de Madrid hasta bien entrado el siglo XIX. Su culto fue introducido en la Corte por la reina Isabel de Valois (1546-1568), esposa de Felipe II, quien veneraba una pintura que había traído consigo desde Francia, en la que aparecía una Virgen dolorosa a los pies de un Cristo crucificado. Por ese motivo encargó al escultor y pintor Gaspar Becerra una imagen de vestir, en la que sólo estaban talladas las manos y la cabeza. Según nos refiere Palomino en la biografía del citado escultor, la reina le hizo repetir en tres ocasiones la talla. Gaspar Becerra estaba a punto de rendirse cuando en sueños tuvo una visión de una señora que le dijo: *“Despierta, levántate, y de este tronco grueso, que arde en ese fuego, esculpe tu idea, y conseguirás tu intento, sacando la imagen que deseas”*¹. Finalmente, esta tercera versión fue aplaudida por esposa de Felipe II. Inmediatamente, un fraile de los Padres Mínimos del Convento de la Victoria de Madrid, Fray

Diego de Valbuena, conocedor del interés real, ofreció una capilla para rendir culto a esta imagen. Desde entonces, y hasta la desamortización y exclaustación, acaecida en 1836, permaneció en dicha capilla, erigiéndose en una de las advocaciones más conocidas y con un culto más popular.

De alguna manera, compartió un lugar de honor con la *Virgen de Atocha* y la *Virgen de la Almudena* entre el fervor del pueblo madrileño. Fue tal su éxito que no es raro encontrar entre los inventarios de los siglos XVII y XVIII, pinturas que la representan tal y como estaba expuesta en el retablo de su capilla. Todavía en capillas, iglesias y conventos de Madrid se pueden ver un número significativo de estas imágenes, “trampantojos a lo divino” como acertadamente definió hace ya unos años Pérez Sánchez. Podemos destacar, entre otras muchas y aparte de la que se muestra en esta exposición, la magnífica que conservan los PP. Escolapios de Madrid, la de Alonso Cano de la catedral de Granada o la que se guarda en el Santuario del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres).

La devoción se fue mitigando a lo largo de siglo XIX por dos razones: la primera, por su traslado a la Colegiata de San Isidro tras la desamortización, lugar donde estuvo expuesta hasta su definitiva



Arriba

La Virgen de la Soledad cruza sus manos sobre el pecho en actitud de devoción.

Izquierda

Detalle del cortinaje que adorna el cuadro y que recalca su condición de trampantojo a imitación del retablo en el que se encontraba la talla original.



FRAY MATÍAS DE IRALA,
Retablo de la Virgen de la Soledad
en el Convento de Mínimos
de la Victoria. Madrid

destrucción en los trágicos sucesos de 1936; y la segunda, porque empezó a confundirse con una imagen que hasta la fecha de hoy se ha convertido en referencia obligada de la devoción mariana en nuestra ciudad: la Virgen de la Paloma; realmente ésta, en su origen, no es otra cosa que una versión más la Virgen de la Soledad encontrada entre escombros y desechos en la calle de la Paloma en el año de 1790, y que paulatinamente y gracias originalmente a los desvelos y beatitud de Isabel Tintero², ha sustituido a la original talla de Gaspar Becerra. Como dato interesante una de las réplicas encargadas por la reina es posible que sea la que hoy día es patrona de la localidad madrileña de Arganda del Rey.

En cuanto al tipo de representación, como ya dijimos, representa a la estatua en la hornacina del retablo, tal y como debía ser mostrada. El cortinaje y el pedestal de plata subrayan su condición de trampantojo. Un buen testimonio de su emplazamiento original en el Convento de Mínimos de la Victoria nos lo ofrece un grabado de Fray Matías de Irala de 1726.

José María Quesada Valera

¹ PALOMINO, ANTONIO: *Museo pictórico y escala óptica. III. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724. Edición moderna a cargo de Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza, 1986, p. 38.

² Es la persona que divulgó el culto a la Virgen de la Paloma.





Divina Pastora

DOMINGO MARTÍNEZ

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo

101,5 x 86,5 cms.

Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso

Madrid

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio Histórico para la exposición.
Sarga, Conservación y Restauración de Arte S.L.

Allá por el año de 1703, en la noche de San Juan, Fray Isidoro de Sevilla se hallaba en el coro bajo de la iglesia de su convento, el de los Padres Capuchinos de Sevilla, cuando ante sus ojos se desarrolló una aparición; delante del fraile estaba la Virgen María vestida de pastora, de *Divina Pastora*. Según cuenta la tradición, al día siguiente, Fray Isidoro acudió al taller del pintor Alonso Miguel de Tovar, a quien le describió con minuciosidad su reciente visión para que éste lo convirtiera en un lienzo: "Un rostro lo más bello que pudiera pintar, sentada en una piedra sobre un montecillo, rodeada de árboles y blancas ovejas que portaban en la boca una rosa cada una, que le ofrecían como tributo de veneración y cariño. Tendría la mano derecha sobre la cabeza de un cordero, que representa a su Divino Hijo, según lo vio San Juan en el Apocalipsis. La Virgen vestiría una túnica talar ceñida a la cintura y sobre la misma una zamarra como acostumbraban a llevar los pastores, el manto recogido en el brazo derecho, un sombrero caído hacia la espalda y cubriendo su cabeza un finísimo velo. Separada de la imagen, una oveja portaría en su boca un cartel que diría AVE MARIA y tras una roca un dragón acechándola, mientras un ángel, vendría volando raudo espada en mano".

Todavía a mediados de agosto regresó al taller de Tovar para proporcionarle los últimos detalles iconográficos sobre la imagen tal y como la quería. Posteriormente, esta pintura fue transformada por el fraile en un estandarte que empezó a exhibir desde el 8 de septiembre en la ciudad de Sevilla. La devoción se extendió con celeridad, no sólo por la capital andaluza sino por todo el territorio español, hasta tal punto que se institucionalizó como fiesta litúrgica en tiempos de Pío VI¹, el sábado de la tercera semana de Pascua y víspera del Domingo del Buen Pastor.

Fray Isidoro de Sevilla pidió al pintor que representara en un lienzo a la Virgen María vestida de pastora "con un rostro lo más bello que pudiera pintar"



La imagen de la *Divina Pastora* de la presente exposición es obra inédita del pintor sevillano Domingo Martínez (1688-1749), uno de los primeros artistas en representarla. Esta nueva Divina Pastora se suma a las tres que aparecen recogidas en el catálogo razonado de nuestro artista, elaborado con motivo de una reciente exposición celebrada en Sevilla: una que se guarda en el Convento de los Capuchinos de Sevilla, otra en colección particular de Cuenca y otra atribuida en colección particular sevillana²; en la misma publicación se mencionaban dos más que se encontraban en el taller a su muerte y que aparecen mencionadas en el inventario de bienes de Domingo Martínez, una de las cuales estaba sin acabar³.

Esta nueva versión de la *Divina Pastora* sigue al pie de la letra las disposiciones iconográficas de Fray Isidoro con la salvedad de los querubines que orlan la composición. Una pareja de ellos sobrevuela la imagen principal de la Virgen a la vez que levantan un cortinaje que cuelga entre las ramas de un árbol de la esquina superior derecha; otra pareja están sobre el cordero que descansa en el borde inferior izquierdo, decorados con cintas y lazos de flores; incluso encontramos un último, también a la izquierda, con sombrero de pastorcillo graciosamente inclinado y que monta una borriquilla. Desde luego, no dejan de ser licencias que confieren a la representación un valor anecdótico y pintoresco, lleno de encanto rococó, muy del gusto de la época. Sabemos que Domingo Martínez ejecutó algunas obras para la reina Isabel de Farnesio, que trajo consigo cuando regresó a Madrid. Es difícil precisar el momento en que llega esta pintura al actual convento, pero no es descartable que lo hiciera ya en la década de 1730-40 y que fuera regalo de la propia reina, a pesar de que el convento no estaba directamente bajo la protección real.

No se encuentra firmada, sin embargo, la atribución a nuestro artista no deja lugar a dudas puesto que la calidad de las figuras, del colorido y los modelos usados en los niños se repiten en otras del mismo artista casi miméticamente.

José María Quesada Valera

¹ Fue proclamada el 1 de agosto de 1795.

² Catálogo de la exposición *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Centro Cultural El Monte, 2004, pp. 196-197, 271 y 275. Todas ellas presentan unas medidas mayores, 165 x 109 cms., 166,5 x 118 cms., 166 x 125 cms. Respectivamente.

³ También recogido en el catálogo. Ésta precisamente medía más de una vara, sin más especificación. O sea más de 0.8356 m. La del convento de MM Trinitarias mide 0,945m. *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, p. 135.



Adoración de San Isidro y Santa María de la Cabeza de la Virgen de Atocha

Anónimo madrileño
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo
53,5 x 66,5 cms.

*Convento de la Anunciación (U. Constantinopla)
Madrid*

Restaurado por la Dirección General de Patrimonio
Histórico para la exposición.
Sarga, Conservación y Restauración de Arte S.L.

La escena muestra a San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza arrodillados mientras que acompañan, el uno rezando y la otra con el brazo derecho extendido para presentarsela al espectador, a la Virgen de la Almudena.

San Isidro debió nacer en torno a 1082 en la ciudad, aún musulmana, de Mayrit, futura Madrid!. En un primer momento se convirtió en pocero debido a su destreza para hallar agua, pero cuando Alí Ben Yusuf, rey almorávide, sitió la ciudad de Madrid en 1109, San Isidro se refugió en Torrelaguna, localidad al norte de la provincia, donde conoció a Santa María de la Cabeza, que acabaría convirtiéndose en su esposa. Posteriormente el matrimonio se trasladó a trabajar como labradores al servicio de Iván de Vargas a varias localidades cercanas a Torrelaguna como Caraquiz, donde Santa María de la Cabeza se dedicó a cuidar la ermita de Nuestra Señora de la Piedad, y la próxima Talamanca. Años después Iván de Vargas, señor para el que trabajaba el santo labrador le pidió a éste que se trasladara de nuevo a Madrid, esto sería en torno a 1109. Aquí vivió San Isidro hasta su muerte en la casa que Iván de Vargas tenía en el solar que hoy ocupa el Museo de San Isidro. El santo falleció alrededor de 1172, un 30 de noviembre. Unos años antes, Santa María de la Cabeza y San Isidro habían acordado separarse para vivir castamente y dedicarse al servicio de Dios; por esta razón, Santa María de la Cabeza regresó a Caraquiz para dedicarse el resto de su vida a servir la ermita de nuestra Señora de la Piedad.





Allí falleció el 8 de septiembre de 1180, y desde entonces sus restos reposaron durante varios siglos en la mencionada ermita.

San Isidro fue beatificado en 1619 y elevado a los altares en 1622, acontecimiento que fue muy celebrado en nuestra Villa y Corte. Santa María de la Cabeza, después de haber sido prohibido el culto popular que había existido en Madrid y su provincia durante varios siglos, fue canonizada en 1752.

La Virgen de la Almudena es la patrona de Madrid en exclusiva desde el 1 de julio de 1977. Como muchos conocen, la imagen fue descubierta tras la toma de la ciudad de Madrid por Alfonso VI en noviembre de 1085. Según cuenta la tradición, fue escondida en 711 en la muralla que protegía la ciudad por unos cristianos, para protegerla de ser profanada o destruida por los invasores musulmanes. Allí permaneció oculta hasta que se cayó milagrosamente el cubo de dicha fortificación, días después de la captura de la ciudad por el rey castellano. Desde entonces, la imagen fue venerada primero en la Iglesia de Santa María; cuando ésta fue derribada en el siglo XIX, pasó a la cercana Iglesia del Convento de Santísimo Sacramento de Madres Cistercienses (hoy Iglesia-Catedral de las Fuerzas Armadas); actualmente se encuentra en la Catedral de la Almudena, a donde fue trasladada en primer lugar a su cripta en 1911 y a la actual ubicación, en uno de los brazos de la iglesia, el día de la consagración del templo, el 10 de junio de 1993.

La pintura de nuestra exposición es de autor anónimo de principios del siglo XVIII. Un pintor que muestra un exquisito y elegante sentido del color, así como buen oficio en el dibujo y caracterización de los personajes. Existe una pintura del mismo tema, probablemente anterior, en la Iglesia de los Jerónimos de Madrid.

José María Quesada Valera

¹ Un buen resumen de la vida y milagros de San Isidro, Santa María de la Cabeza y la Virgen de la Almudena en GEA ORTIGAS, M^a ISABEL: *La Almudena y San Isidro, patronos de Madrid*. Madrid: La Librería, 2003.

ORA ET LABORA

LITURGIA, CULTO y ORACIÓN
VIDA DOMÉSTICA





Relicario de la Epifanía

Anónimo italiano

Primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre cobre, madera ebonizada,
bronce dorado

37,50 x 27 x 9 cms. (total)

13 x 10 cms. (cobre)

Monasterio de las Trinitarias

Madrid

Forma de retablo arquitectónico, formado por una pequeña predella con óvalos enmarcados por molduras de bronce dorado con reliquias de San Alejo, Sixto y Celso, y en el centro una pequeña máscara. El cuerpo central, con pintura en cobre de la *Adoración de los Reyes Magos*, está enmarcado por dos columnas estriadas de madera ebonizada con basas y capiteles de bronce dorado y aletones en forma de voluta con cabeza de querubines en bronce dorado. El ático partido con óvalo central con la reliquia de San Cándido y otras no legibles muestra en el frontón la paloma del Espíritu Santo en bronce dorado. Faltan varias aplicaciones en torno a la pintura, y en los remates del ático se observan varios orificios donde irían colocados pequeños floreros de bronce dorado, como es lo

Ornamentación de bronce en el lateral del pequeño retablo que acoge la pintura de La Epifanía y los relicarios.





habitual en este tipo de composiciones. Estamos ante un trabajo italiano, muy característico de Florencia, y son muchos los conventos que poseen este clase de obras, muy apreciadas en el siglo XVII, donde confluye el trabajo de varios artistas: pintores, tallistas y bronceistas.

El óleo sobre cobre que representa *La Adoración de los Reyes* no pertenece al relicario original; lo más probable es que estuviera enmarcado de manera independiente e integrado en un oratorio privado.

Durante el siglo XVII fue práctica frecuente de las comunidades religiosas la reutilización de materiales, y fruto de ella, la mayor parte de los óleos sobre cobre, ágata o alabastro que figuran en los cuerpos centrales de estos retablos no formaban, en principio, parte de ellos. La pintura está realizada por un pintor italiano anónimo de comienzos del XVII y se inspira en composiciones italianas sobre el tema conocidas, generalmente, a través de repertorios de grabados. El trazo es un tanto

Coronación del pequeño retablo con un compartimento circular para alojar las reliquias de San Alejo, Sixto y Celso.



Óleo sobre cobre que representa la Adoración de los Reyes Magos en el portal de Belén.

ingenuo que lo que pretende es provocar la devoción de quien contempla la escena.

Nada sabemos de la procedencia exacta de la pieza. Frecuentemente, este tipo de pequeños retablos relicario eran regalos de familias nobles al convento con motivo de la profesión solemne de una hija. En otros casos también podía tratarse de donaciones de benefactores del monasterio en agradecimiento por algún favor recibido de la comunidad, ya sea oraciones fúnebres o protección ante alguna adversidad.

M^a Jesús Herrero Sanz
M^a Leticia Sánchez Hernández
Patrimonio Nacional



Relicario Ostensorio

Escuela castellana

Finales del siglo XVII–principios del XVIII
Madera dorada y policromada, cristal, textil
58'5 x 35 x 11 cms.

Inscripciones en las cédulas (manuscritas):
"S. Basilii. / S. Isidor Agr.", "S. Dominici C.",
"S. Stephani prot.", "S. Ritae Cas", "S. Jacobi
Maj. Ap. / S. Mariae Salome", "Ex tunica /
B. Veroni. Julian", "S. Antón Pat.", S. Ignatii
Loy / S. Marie Aegyp", "S. Jacobi Maj. Ap".

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Detalle del niño que, en forma de peana, sujeta el escaparate en el que se alojan las reliquias.

Esta pieza responde a la tipología de relicario ostensorio, caracterizado por tener un soporte que sostiene un cuerpo ovalado o cuadrangular. Se trata de un relicario de madera dorada, formado por un pie cuadrado donde se asienta la figura de un ángel niño tenante desnudo. Encima, la caja también cuadrada, presenta el escaparate con un enmarcamiento de perfil convexo decorado con temas vegetales, al que rodea otro, recercado por una profusión de hojas carnosas que remata en un pequeño copete.

En el escaparate se exponen nueve medallones relicario que contienen restos óseos y fragmentos textiles, que se dice son de Santiago el Mayor, María Salomé, Santa Rita de Casia, Santo Domingo de Guzmán, San Ignacio de Loyola, San Basilio, San Esteban Promártir, San Antonio, Santa María Egipcíaca y la beata Verónica Juliana. Están montados sobre una tela de seda rosa y plata, con bordados a base de ramilletes florales y aplicaciones de papel metálico de colores.

La tipología de relicario de asiento con escaparate cuadrangular tallado en madera, concebido para permanecer expuesto, se emplea con frecuencia para mostrar textos escritos, como es el caso de los conventos carmelitanos donde se exponen cartas y firmas de Santa Teresa (Carmelitas de Toro, de Medina del Campo). Pero lo más novedoso de este ejemplar que aquí se puede ver es la modalidad de astil antropomorfo, porque si bien la utilización de estos elementos en piezas provistas de fuste aparece en Europa desde el siglo XVI y continúa hasta el XIX, es más habitual su empleo en piezas de orfebrería, siendo frecuentes en la orfebrería española del siglo XVIII.



Esta solución se aplica a custodias de mano o relicarios, donde se representan ángeles, alguna figura alegórica o santos, como en la custodia del convento de Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), en la que aparece la figura de un serafín a manera de atlante.

Otro aspecto destacable de este relicario, es el hecho de que en él no se exponen las reliquias directamente, sino mediante medallones-relicario. En esta modalidad de relicarios portátiles,



Recipientes ovalados de plata, bronce, oro o latón que contienen las reliquias con fragmentos casi microscópicos.

los fragmentos de reliquias son microscópicos y se adhieren a la base con cera, cola de conejo o en algunos casos atados con hilo.

Junto a cada reliquia se coloca un letrero identificativo con el nombre del santo, generalmente escrito a mano, según recomendaba la Iglesia.

Son recipientes de plata, bronce o latón sobredorado o con baño de plata, y rara vez de oro, por lo general ovalados y con una argolla para colgarse. Se componen de uno o dos armazones o cercos que puede ser labrados o lisos, vidrieras generalmente por ambos lados, y un arillo central que sujeta el soporte de la reliquia, que suele ser de papel, cartón o, más habitualmente, seda roja lo que implica un sentido simbólico. Algunos, como es el caso de los medallones que nos ocupan, son muy sencillos: unos están formados por cercos de molduras lisas para sujetar los cristales; otros, algo más decorados, presentan un sogueado perimetral o sencillos motivos vegetales.

Las características estilísticas del expositor, tanto por su abundante decoración vegetal como por la figura del ángel tenante, nos proporcionan una fecha hacia finales del siglo XVII o principios del XVIII, sin embargo, los medallones parecen corresponder a los siglos XVII o XVIII y XIX, al igual que la tela bordada sobre la que se encuentran, que presenta unos bordados propios de fines del siglo XVIII o XIX, lo que nos hace pensar que dichos medallones se expusieron con posterioridad a la ejecución del relicario.

Rosa Cardero Losada



Una mano cuidadosamente tallada forma parte del brazo que acoge la reliquia.



Brazo Relicario de Santa Cecilia

Escuela castellana

Siglo XVII o XVIII

Madera dorada y policromada, cristal, textil

51 x 14 x 12 cms.

Inscripción en la cédula (manuscrita):

"S. Cecilia V. & M."

Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso

Madrid

El origen del culto cristiano a las reliquias se remonta a los primeros siglos de la Iglesia, con el fin de honrar la memoria de los mártires. Pero será después del Concilio de Trento cuando las reliquias despierten un mayor fervor. En este clima de renovación católica y exaltación de los sentimientos religiosos, tuvo lugar un aumento del tráfico internacional de reliquias y un auge en la devoción hacia ellas, como manifestación de una presencia divina en un objeto material, y como afirmación de lo que los protestantes negaban: el poder de intercesión de los santos. En el decreto sobre imágenes y reliquias (sesión XXV de 3 de diciembre de 1563), se exhortaba a los obispos a instruir a sus fieles a la veneración de los cuerpos santos. Además, las reliquias debían estar documentadas e inventariadas en un registro, así como tener un certificado de autenticidad que probara su eficacia.

Para las comunidades religiosas, los restos y objetos de los santos constituían un gran tesoro, siendo venerados tanto como recuerdo de la persona, como por sus poderes espirituales y curativos, de tal forma que era una de las prácticas religiosas a la que se le otorgaba gran importancia. Es por ello que en todos los conventos de clausura existe un gran número de reliquias de todas las tipologías, en algunos incluso habitaciones o capillas dedicadas solo a la exposición de dichos restos (monasterio de la Encarnación, de Guadalupe).

Los relicarios son recipientes que contienen reliquias, es decir, restos corporales de los santos o bien objetos que estuvieron en contacto con ellos. Estos recipientes, que a



Detalles del interior del brazo tallado en madera, que contiene un largo hueso al que se adosa la cédula de identificación de la Santa.



partir del siglo XVI adquieren un gran protagonismo, pueden adoptar diversas formas, dando lugar a una amplia variedad tipológica: urnas, arquetas, templetas, vitrinas, tipo retablo, tipo ostensorio, en forma de pirámide, o de carácter antropomorfo, como brazos, manos o bustos.

El ejemplar que aquí se expone es de considerable tamaño y espléndida apariencia, una obra de cuidadas proporciones, cuya talla presenta un modelado de carácter naturalista. Se trata de un brazo izquierdo de madera tallada, dorada y policromada, en el que se han diferenciado sus distintas partes: el antebrazo, la muñeca y la mano extendida. Bajo la manga, que se ciñe con un pequeño lazo y hace la función de peana, asoma la camisa decorada en los laterales y ajustada en la muñeca formando plegados. A lo largo del antebrazo se abre un viril alargado, que deja ver un largo hueso al que se adosa una cédula con la identificación de la santa.

Es necesario precisar, que la Iglesia calificaba las reliquias en insignes y en ordinarias, según fuesen partes importantes de los cuerpos, como cabezas, brazos o tibias, para distinguirlas de otras de menor significación, de modo que, en ocasiones, los relicarios que se realizaban para contenerlas adoptaban la forma del miembro conservado, a fin de dar corporeidad a la reliquia.



Los brazos son, sin duda, los miembros más representados, quizá por la fuerza expresiva de la mano, lo que proporciona a la pieza un trascendencia espiritual y simbólica. Algunos autores ponen en relación la presencia de estos brazos con un valor como gesto testimonial de ser cristiano¹. Por otra parte, hay que resaltar el desarrollo de los estudios anatómicos que se produjo en el Renacimiento, lo cual influyó en las artes plásticas, proporcionando magníficos relicarios de forma anatómica.

Esta modalidad de brazo relicario se desarrolla desde la Edad Media, siendo más frecuentes los realizados en plata, algunas veces elaborados por destacados orfebres (brazo relicario de San Saturnino, en la parroquia de su nombre en Pamplona, de 1389; brazo relicario de San Lorenzo, en la iglesia de Santoyo, Palencia, de 1514). Ya con posterioridad, destaca la importante colección de brazos relicarios existente en el monasterio de El Escorial, sobre todo los correspondientes a la época de Felipe II², así como la que se encuentra en la lipsanoteca del monasterio de la Encarnación. No obstante, no es extraño encontrar ejemplares en otros muchos monasterios de menor importancia, éstos generalmente realizados en madera policromada, siendo especialmente frecuentes los ejecutados en el siglo XVII, un momento en el que se produce un renovado valor del culto a los santos y hacia sus reliquias.

Rosa Cardero Losada

¹ *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Catálogo de la Exposición, Santiago de Compostela, 2004, p. 232.

² F. MARTÍN, "Relicarios y piezas de altar en la Basílica del Monasterio de El Escorial", en *Reales Sitios*, nº 312 (1984), p. 34.



Relicario de San Isidro Labrador

Anónimo español
Siglo XVII
Madera policromada
35 x 62 x 6 cms.

*Monasterio Concepcionistas Franciscanas
Madrid*

Esta pequeña representación de bulto redondo en madera policromada sobre una sencilla peana del santo patrono de Madrid, que fue beatificado por Paulo V y canonizado por Gregorio XV en 1622, se encuentra en la sala capitular del monasterio de Concepcionistas Franciscanas, en la madrileña calle Toledo. Puede ser datada en la segunda mitad del siglo XVII.

La figura del que fuera criado de Iván de Vargas y esposo de Santa María de la Cabeza, parece repetir el modelo creado en torno a 1628-1629 por Gregorio Fernández en el ejemplar que se encuentra en la iglesia de Santa María, de Dueñas (Palencia). El santo, que adelanta la pierna izquierda en actitud de marcha, viste ricas telas de color marrón con adornos dorados como en el arquetipo del escultor gallego: camisa de cuello abierto, encañonado, jubón con hombreras y ceñido con suntuoso cinturón de cuentas o bolas de color rojizo, calzón a juego hasta las rodillas y calzas, polainas y zapatos. En la mano diestra empuña la aguijada o hijada, apero de labranza que remataba en una media luna de hierro o acero, en tanto que en la izquierda sujeta un rosario, lo que manifiesta su intensa devoción a la Virgen. La pequeña talla muestra un relicario en el pecho. En torno a la cabeza luce un nimbo de platería decorado con rayos.

Francisco Portela Sandoval



San José con el Niño

JUAN ANTONIO CERONIO

Firmado: Juantonio Çeroni

Mediados del siglo XVII

Óleo sobre lienzo

224 x 162 cms.

Monasterio Cisterciense del Santísimo Sacramento

Boadilla del Monte

Madrid

Se trata de un original firmado, completamente inédito y la segunda obra conocida de este artista descrito por Lázaro Díaz del Valle¹.

El tema era corriente en los cenobios de nuestro Siglo de Oro, en especial, en el entorno carmelita. Debido entre otras razones a la fuerte devoción que inspiró en Santa Teresa de Jesús, y que impregnó la espiritualidad de los Carmelitas Descalzos, San José se convirtió en uno de los temas religiosos más repetidos. Unas veces de pie, caminando, sujetando de la mano al Niño Jesús; otras junto a éste y la Virgen María, la Santísima Trinidad en la Tierra, imagen de enorme popularidad por entonces; otros artistas se dedicaron a representar el Sueño de José o la Huida a Egipto; y, finalmente, una última versión presenta a San José sentado, portando en sus rodillas o en el regazo a su divino Hijo.

La composición se divide en dos planos; un espacio arquitectónico a contraluz, abierto a un paisaje iluminado parcialmente por las últimas luces del crepúsculo o las primeras del amanecer. A la izquierda, en el vano abierto, podemos ver a un angelote que avanza hacia el primer plano abrazando un corderito, atributo propio de San Juan Bautista;



Detalle de la escena central del cuadro con la figura de San José con gesto grave, que sostiene al Niño sonriente.

éste se encuentra en el primer plano, representado como un niño vestido con pieles y manto encarnado que adora arrodillado al Niño Jesús, quien, a su vez, está sentado entre las piernas de San José que levanta la sábana que arropa a su Hijo para descubrirlo al genuflexo San Juan infantil. Parece evidente que se trata de una prefiguración del Bautismo de Cristo, cuando éste es plenamente identificado por San Juan Bautista como la encarnación del Mesías. Sobre los personajes principales dos angelotes sobrevuelan la escena portando la vara con las azucenas que han brotado, atributo de San José, y una corona de las mismas flores, para coronar al santo. El carácter simbólico de la representación nos permite suponer que fue un encargo muy concreto de algún religioso o religiosa, y, ¿por qué no?, para el Convento en el que se conserva.

Con respecto al estilo de Ceroni o Ceronio tiene un evidente parecido con obras de Francisco Camilo, pintor que también tenía un progenitor de origen italiano. Hasta la fecha desconocemos la relación que pudiera haber existido entre ellos. Existen contactos formales en el tipo de ángeles y niños que pintan ambos: cara redonda, y nariz y boca menudas. También, como ya se ha afirmado en otras ocasiones existen rasgos estilísticos semejantes con otro maestro coetáneo suyo, Antonio de Pereda².

José María Quesada Valera

¹ Véase en este mismo catálogo la ficha de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de este mismo pintor.

² D. ANGULO IÑIGUEZ- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983, p. 35.



Niño Jesús dormido, abrazado a la cruz

Anónimo
Siglo XVII
Madera policromada
20,5 x 52 x 25 cms.

*Convento de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*



Esta figura de madera policromada con alguna aplicación de tela encolada, que se encuentra en dependencias del Monasterio de Trinitarias, es de estilo barroco y puede datarse a finales del siglo XVII.

El Niño Jesús, de anatomía un tanto hercúlea, reposa sobre su lado derecho y dormita abrazado a la cruz encima de un suelo que imita rocas, velando la desnudez de su cuerpo con unas telas. Habitualmente, se guarda en una sencilla urna de madera y cristal, posiblemente posterior.

En la época barroca, el Niño Jesús fue representado de muy diversas formas, algunas veces sentado en un sillón y con una bola en una mano, meditando con la cabeza apoyada en la otra, en una variante iconográfica de uso bastante escaso; en otras ocasiones, se le mostraba recostado dormitando solo o, como aquí, en compañía de algunos símbolos de la Pasión.

Francisco Portela Sandoval



El Niño Jesús dormido
cuyo semblante parece
transmitir serenidad.

Niño Jesús dormido

Escuela española
Finales del siglo XVI
Madera tallada y policromada
42 x 23 x 31 cms.

Patrimonio Nacional
Monasterio de las Descalzas Reales
Madrid

En muchos monasterios femeninos era habitual la presencia de imágenes del Niño Jesús en las dotes de las religiosas; reflejo de ello son el largo centenar de esculturas que se conservan en las Descalzas Reales. En esta extensa colección se reúnen obras desde el siglo XVI hasta el XX, que muestran muy variadas iconografías según los gustos artísticos y las corrientes devocionales de cada época.

La representación del Niño dormido responde al modelo de los Niños de Pasión que vincula la imagen infantil de Cristo con su futura muerte en la cruz, hecho al que alude la corona de espinas que esta imagen lleva a modo de collar. A pesar de centrarse en el pasaje más dramático de su vida, el semblante del Niño trasmite serenidad, fruto del convencimiento de alcanzar la redención de todos los hombres a través de su Pasión de la que, finalmente, saldría victorioso.

Esta imagen sigue la estética de los retratos infantiles de la Corte de Felipe II en los que los infantes vestían el vaquero, prenda ajustada que cubría todo el cuerpo, con mangas tubulares y abrochado con alamares en su parte delantera. Esta indumentaria era común a niños y niñas hasta que cumplían los siete años.



El Niño aparece sentado en un sillón frailer, mueble muy presente en la pintura española que resaltaba la dignidad del retratado. En esta ocasión se puede interpretar también como el trono divino, junto al que dos almohadones sirven de escabel al Niño. A estos elementos, propios del Dios Creador, se suma la esfera que sujeta en su mano derecha, símbolo de la universalidad de la redención.

Existen imágenes similares, como la conservada en el Convento de San Juan de Jerusalén de Zamora, sin duda la más cercana a esta, en Santo Domingo el Real de Segovia y en las colecciones Batlló y Vega Inclán. Todas ellas consideradas obras de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Se desconoce el autor de esta imagen pero la calidad de la talla y de la policromía remiten a un artista de gran habilidad y maestría. La forma de trabajar los pliegues y la factura de los cabellos recuerdan el estilo de la escuela granadina.

Ana García Sanz

Bibliografía

El siglo de Fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento. (cat. exposición) 1991, pp.399-400.

Niños Jesús. Sculture policrome dalle Collezioni Reali di Madrid. 1989. *El Niño.* FMR, 1989, nº 77, pp. 37-52.

MARQUÉS DE LOZOYA. Los "Niños de las monjas". *Imágenes de Jesús Niño en Descalzas Reales.* *Arte-Hogar*, 1966, nº 259-260, pp. 12-15.

Exposiciones

Imágenes del Niño Jesús. Monasterio de las Descalzas Reales. 1987-1988.

Niños Jesús. Sculture policrome dalle Collezioni Reali di Madrid. 1989. Milán, 1989. Cat. 1.

El siglo de Fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento. Salamanca. 1991. Cat. 2. La Iglesia.





Niño Jesús dormido

Anónimo
Siglo XVIII
Madera policromada
17,5 x 50 x 17 cms.

*Monasterio de Santa Teresa de Jesús. Carmelitas Descalzas
Madrid*

Esta talla de bulto redondo en madera policromada se conserva en el vestíbulo del monasterio de las Carmelitas Descalzas, en la calle Ponzano.

Datable en el siglo XVIII, la figura muestra el cuerpo girado hacia el lado derecho, pero no así la cabeza. La anatomía está trabajada por entero al desnudo, aunque con un tratamiento muy sucinto, a pesar de lo cual está vestido con traje de encaje, así como calzado con sandalias blancas decoradas con lentejuelas de colores. Apoya el lado derecho de la cara en la mano diestra y los ensortijados cabellos manifiestan un acertado uso del trépano. La pequeña figura reposa en una colchoneta de raso con almohada redonda, apareciendo sobre el mismo lecho una cruz de madera decorada con labores de taracea, que parece moderna.

Francisco Portela Sandoval



Vitrina con medallones devocionales

Escuela española y mejicana
Siglos XVII, XVIII y XIX
49 x 62 x 6 cms.

*Monasterio del Corpus Christi
Madrid*

El conjunto procede de una donación realizada por doña Rosalía la Madrid de López de Gutiérrez al monasterio de MM Jerónimas del Corpus Christi. Está formado por treinta y tres medallones devocionales y una pequeña pintura en miniatura, que pueden fecharse desde el siglo XVII al XIX o principios del XX. Se exponen en una vitrina de pared sobre un soporte de terciopelo rojo y marco de madera. Este tipo de medallones, tanto miniaturas como relicarios, constituyen la expresión de formas devocionales de carácter íntimo, en una búsqueda de la protección y compañía de la divinidad a través de las imágenes religiosas. Por este motivo, se encuentran con frecuencia en los conventos de clausura, algunas veces formando parte del ajuar de imágenes de vestir, pero siempre debido a su valor espiritual. Se puede comprobar en el lienzo titulado "Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas" que llevan sobre su pecho un medallón con la imagen de la Inmaculada, que se puede ver en esta exposición, o en la representación de Santa Clara, realizada por Gregorio Fernández, en el monasterio de las Descalzas. Se conservan ejemplares en casi todos los monasterios de la Comunidad pero, sin duda, una de las mejores colecciones es la que se encuentra en el Primer Monasterio de la Visitación (Salesas) de Madrid.



Temas de carácter religioso, como la Virgen con el Niño, el Niño dormido o San Antón, en los medallones de la vitrina.



Hay que recordar que también era muy habitual la existencia de estos medallones entre los fieles seculares, tanto por su sentido devocional como por sus virtudes curativas, que en ocasiones, como en esta, eran donadas a los monasterios.

Los medallones generalmente son ovalados, aunque también los hay cuadrados, rectangulares, ochavados, triangulares, e incluso pueden adoptar otras formas curiosas, como de corazón.

Generalmente se componen de dos armazones y dos vidrieras.

El cerco o marco suele ser de cobre, bronce, latón sobredorado o con baño de plata, y también de plata y de oro, y pueden estar labrados en el borde del cerco, con más o menos adornos, o ser lisos. Las vidrieras que protegen las imágenes pueden ser de doble viril o sencillas y los vidrios generalmente biselados.

La mayor parte de las piezas que componen este conjunto son pinturas en miniatura, aunque también hay relieves y grabados. En esta modalidad de pintura de formato pequeño, el soporte empleado es la vitela, el pergamino y el papel; en el siglo XVIII se introduce la lámina de hueso o marfil, aunque también se pueden emplear láminas de cobre –frecuente en el siglo XVII– o de hojalata –en el siglo XIX–. Sin embargo, en la miniatura religiosa la variedad es grande, recurriéndose también al lienzo, vidrio, porcelana, nácar, etc. La técnica más empleada es la aguada (gouache), aunque también se utiliza el óleo y, con cierta frecuencia se pueden encontrar grabados coloreados. En este tipo de pintura, la manera de aplicar el color es fundamental, así, Palomino¹ dice: “no ha de ser plumeada ni unida por continuada expresión de la tinta, sino por la repetida imposición de sutiles puntos”. Consiste, por tanto, en un punteado regular realizado con colores espesos y con una gama amplia de color; estos puntos pueden ser redondos o un poco largos.



Los temas representados en los medallones de esta vitrina, son todos de carácter religioso: el Buen Pastor, la Sagrada Familia, el Niño Jesús dormido, diversas advocaciones de la Virgen –vírgenes con niño, Virgen del Pilar, Virgen de Belén, Dolorosas– y santos –San José con el Niño, San Antonio, San Andrés, San Antón–. Entre ellos se encuentran dos especialmente interesantes: la *Adoración de los pastores*, magnífica miniatura realizada en gouache sobre vitela, fechada a finales del siglo XVIII, con espléndido marco de plata en su color y sobredorada, de caracteres arquitectónicos, con marca de localidad de Jaén. También destaca un medallón rectangular en el que se representa al *Niño Jesús dormido*, sosteniendo la bola del mundo y con un paisaje de fondo, enmarcado por una moldura de plata cincelada, fechable en el siglo XVII.

Cabe resaltar, por su curiosidad más que por su calidad, otros tres medallones tallados en marfil policromado, representando uno de ellos a San Andrés y la Virgen de Belén, con marco de plata ochavado, y los otros dos con la representación de una monja coronada con ramo y Niño Jesús en sus manos, y un fraile con los mismos atributos, elementos característicos de las ceremonias de profesión en Méjico, ambos con marcos de plata rectangulares y cincelados. Todos ellos pueden fecharse en los siglos XVII o XVIII.

Rosa Cardero Losada

¹ A. A. PALOMINO, *El Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), Madrid, 1988.

Bibliografía

L. ARBETETA MIRA, *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Madrid, 1996, pp.132-135, nº cat. 42 y 43.



El centro del relicario lo ocupa una cruz que contiene el *Lignum Crucis* (restos de madera de la cruz de Cristo)

Relicario del *Lignum Crucis*

Castilla. Hacia 1500 y 1550.

Papel, madera, tela, pergamino, perlas, espejuelos
68 x 68 cms.

Patrimonio Nacional

Monasterio de las Descalzas Reales

Madrid

Se trata de un relicario que podríamos llamar de cuadro o marco. Dentro de un cerco cuadrado, elaborado probablemente, como su respaldo, en pasta de papel y forrado de pergamino y luego seda roja, se disponen un total de treinta y dos recuadros en torno a otro central doble de largo y ancho. En éste, se inscribe una circunferencia que, a su vez, delimita una cruz patada en la que se inserta un *Lignum Crucis*. Cuadrado, circunferencia y patas de la cruz se marcan con una doble hilera de perlititas y otra sencilla contornea el hueco. En los entrepaños y los huecos de los brazos, hileras de piedras semipreciosas resaltan ocho espacios cuadrados y triangulares en los que se insertan reliquias de apóstoles y mártires. Las restantes cajas se conforman en sistema parecido, cuadrado contorneado de perlititas en que se inscribe una circunferencia de lo mismo que contiene espacio más o menos cuadrado señalado con troquelados de pan metálico y piedrecillas preciosas o semipreciosas en sus laterales. En los de los cuatro ángulos se disponen reliquias al centro y en las esquinas, mientras las veintiocho restantes contienen miniaturas sobre pergamino con diversa imaginería: De izquierda a derecha y de arriba abajo se figuran la Santa Generación, Coronación de la Virgen, Virgen con el Niño vestida de Sol, Santa Ana, arriba, Estigmatización de San Francisco con



En los diferentes cuadros del relicario están representadas escenas de la vida de Cristo



el hermano León, Coronación de Espinas, Cristo de Piedad ante la cruz, Compasión del Padre entre Santa Clara y San Francisco, Estigmatización de San Francisco, en la segunda, Santo Domingo de Guzmán, la Verónica, otra Verónica, Santo Obispo fundador, en la tercera, Santa Clara, Cristo Varón de Dolores, otro Varón de Dolores, Santa Isabel de Hungría o Portugal, en la cuarta, Misa de San Gregorio, Niño Jesús al pie de la Cruz, Oración en el Huerto, Cristo con la cruz auestas, Quinta Angustia, Cristo entre los doctores, en la quinta y, en el pie, Santa Virgen (¿Dorotea?), Virgen con el Niño, San Juan en Patmos y Santa Virgen (¿Inés?). Todas ellas se enriquecen con lentejuelas sobrepuestas. La cara interna de los lados está revestida de espejos y fragmentos de lo mismo señalan los filetes de la compartimentación. Todos los compartimentos llevan sus cartelas indicando el nombre del santo en capitales humanísticas, mientras las correspondientes a los centrales de los ángulos van en cursiva gótica. Por cierto que los dos compartimentos inferiores de los treinta y dos

recuadros chicos se destinan a las Once mil Vírgenes, a las que profesaba especial devoción la princesa doña Juana.

El estilo de las miniaturas, en que parece haber más de una mano, indica pintor de no excesivo oficio formado en el ambiente de la segunda mitad del siglo XV que bebe en estampas germánicas y tiene resabios de lo internacional, aunque en lo poco apreciable de la indumentaria habría de situarse su actividad hacia 1490-1500, casi seguramente en Castilla. Ello casa bien con el tipo de iconografía que busca el encargante, en relación con esa *devotio moderna* que evidencia los sufrimientos de Cristo, tan repetidos en este conjunto, como el florecimiento franciscano y el prestigio que alcanza desde mediados del siglo XV. Probablemente sirvió de retabllillo portátil de algún cortesano de Castilla a mediados del siglo XVI, aprovechando materiales más antiguos, de quien pasaría a la princesa Juana, o se elaboró para ella misma.

José G. Moya Valgañón





Cáliz

Escuela madrileña o alcalaína
Siglo XVII, segundo cuarto
Plata sobredorada, torneada, fundida,
grabada, cincelada; esmaltes de color azul
24'5 cms. alto, 9 cms. diámetro
de copa y 16 cms. diámetro de pie

*Monasterio de Santa Catalina de Siena
Alcalá de Henares
Madrid*

Este magnífico cáliz puede incluirse entre los diversos modelos que conforman el "estilo cortesano", que se desarrolla durante la primera mitad del siglo XVII (reinados de Felipe III y Felipe IV), y se caracteriza por tener un vástago de inicio troncocónico, nudo de jarrón con toro encima, gollete cilíndrico entre molduras y pie circular con anillo cilíndrico, zona convexa de mayor diámetro y base sobresaliente de poca altura. La decoración que adorna la pieza en la subcopa, nudo, gollete y pie, consiste en espejos ovales esmaltados en azul ultramarino engastados en forma de cabujón, decorados con tornapuntas de ce y motivos vegetales, y cabecitas de querubines sobrepuestas de tamaño reducido bastante esquemáticas, todo enmarcado por tornapuntas de ce y motivos vegetales no



Detalles de las decoraciones que adornan el cáliz con motivos vegetales y espacios ovales esmaltados en azul ultramarino.

naturalistas realizados según la técnica del picado de lustre. La subcopa se divide mediante costillas pareadas y el toro sobre el nudo se adorna en la parte superior con una moldura decorada con contario.

Este estilo, denominado "cortesano" por unos, "Felipe II" por otros e incluso "primer estilo madrileño", surge a principios del siglo XVII, fruto de una evolución que arranca de los últimos años del siglo XVI. A finales del primer cuarto de la decimoséptima centuria el nuevo estilo se emplea en Madrid de una forma generalizada, y a lo largo del segundo cuarto se va extendiendo a otras zonas de la Península manteniéndose hasta finales del siglo XVII. Es un estilo formado en la Corte a lo largo del reinado de Felipe III y creado por destacados plateros que desarrollaron su actividad fundamentalmente en Madrid pero también en Toledo y Valladolid, dando lugar a uno de los periodos más originales de la platería española. Según el profesor Cruz Valdovinos, este estilo se desarrolla en un determinado contexto histórico y social, caracterizado por la austeridad general que domina el arte español y por una decadencia económica que se deja notar en



el abaratamiento de la mano de obra ; “un estilo español, en palabras de Margarita Pérez Grande, que se distinguía con personalidad propia dentro del contexto europeo” .

Sus características son las propias del barroco clasicista, donde las piezas resultan equilibradas, bien proporcionadas y estructuradas mediante un juego de cuerpos y molduras, en las que los motivos decorativos, cuando los hay, se someten a la estructura de la pieza de manera que no rompen su perfil. Una decoración a base de tornapuntas, en ce y en ese, abstractas y geometrizadas, cartelas y tarjas, todas trabajadas de forma incisa o picada; también son frecuentes los espejos y las placas de esmaltes, en forma de cabujón oval o rectangulares, generalmente de tipo champlevé, las costillas, los gallones y los contarios. A medida que avanza el siglo, van apareciendo elementos en relieve fundidos, como asitas y motivos figurados, el más común cabecitas de querubines. También se juega con el empleo de distintas técnicas y el efecto producido por el dorado y el cromatismo de los esmaltes.

Con todos estos elementos se trataba de dar un efecto de riqueza a la pieza de una manera mucho más barata que con los costosos trabajos relevados, figurados, vegetales o geométricos, característicos de etapas anteriores. La belleza de las piezas ahora está en la proporción, en la solidez y en la sobriedad decorativa, produciendo obras de manifiesta elegancia.

Rosa Cardero Losada

Bibliografía

J.M. CRUZ VALDOVINOS, “De las platerías castellanas a las platerías cortesanas”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XI-XII, 1983, pp. 5-20. F. MARTÍN, “El estilo Felipe II”, en *Antiquaria*, nº 9 (1984), pp. 10-15.

J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”, en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, 2ª ed., Madrid, 1987, pp. 110-112.

M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros de Toledo en 1626*, Toledo, 2002, pp. 89-90

Exposiciones

Arte Religioso, Alcalá de Henares, 1926.
Clausuras de Alcalá, Capilla del Oidor, mayo-junio 1986, Alcalá de Henares, cat. nº 74





Las navetas, llamadas así por su forma de nave, son recipientes destinados a guardar el incienso.



Naveta

Sicilia
1645 - 1647
Bronce dorado, fundido y calado
Coral tallado y embutido
20 x 17 x 7,5 cms.

*Patrimonio Nacional
Monasterio de Santa Isabel
Madrid*

De forma ovalada con doble tapa simétrica, separadas por un florón elevado, calado y con sobrepuestos de rosetas de coral. En su eje mayor lleva dos figuras de ángeles zoomórficos, a modo de tirador de las tapas en bronce dorado. La copa se decora en sus cuatro ejes con cabezas de ángeles aladas y decoración de coral embutida con forma de comas y lágrimas. Nudo acorazonado y pie circular, elevado al centro, con peana rematada por moldura de perlas doradas; decoración de coral embutida de variado diseño.

Se acompaña de cuchara de plata con decoración vegetal incisa en la pala y tramos de coral tallado en el mango.

Esta pieza forma juego con el incensario, y al igual que él, presenta los característicos temas decorativos en este tipo de piezas de coral, cabezas de querubes aladas, comas, lágrimas, todo ello embutido en la chapa de cobre dorada, que nos la sitúan dentro de los años centrales del siglo XVII, más novedoso es el nudo periforme que será más común en este tipo de piezas posteriores a 1650.

Fernando A. Martín García

Bibliografía

MARTÍN, F.A.: *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid. 1990. pg.157.



Incensario

Sicilia
1645 - 1647
Bronce dorado, fundido y calado
Coral tallado y embutido
Alto: 24 cms.
Diámetro Casca: 10,7 24 cms.
Diámetro Pie: 8 cms.
Sin marcas visibles

*Patrimonio Nacional
Monasterio de Santa Isabel
Madrid*



Casca convexa con decoración de comas, rosetas y cabezas de querubines en coral tallado y embutido, se remata por una moldura saliente donde descansa el cuerpo de humos. Este, presenta cinco caras, decoradas con coral tallado en forma de comas y puntos y delimitadas por ángeles zoomórficos de cuerpo dorado y cabeza de coral; se remata por un cuerpo bulboso de arandela saliente dorada y perilla de coral. Pie troncocónico con perlas doradas en su borde y su superficie con gallones de coral embutidos.

Dentro del catálogo de piezas panormitanas, decoradas con el coral de Trápani, esta fue la primera que se dio a conocer dentro de su tipología en España. Su estructura y diseño siguen modelos típicos del primer barroco y su decoración coralina, abstracta y geométrica, nos permiten fecharla dentro del primer tercio del siglo XVII.

Forma parte de un conjunto de piezas de coral que podíamos denominar como pontifical, pues se compone de varias piezas de altar: cáliz, custodia, incensario, naveta y en su día hubo vinajeras, de las que nos ha llegado la campanilla. Todas ellas debieron ser una donación al convento muy especial, posiblemente real, pero aún no lo hemos podido constatar. De todas estas piezas solo el cáliz está marcado y sus marcas nos lo sitúan en Palermo entre los años 1645 y 1647, según la marca del cónsul Pietro Gaudiuso. Por ello, no dudamos en catalogar esta pieza de la misma forma que el cáliz.

Fernando A. Martín García

Bibliografía

MARTÍN, F.A.: *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid. 1990. pg.156.

Los incensarios son recipientes en los que se quema el incienso con pequeñas cadenas que permiten la apertura de la parte superior.



Cáliz

Nápoles

Anterior a 1708

Plata sobredorada, fundida, cincelada y ámbar

Alto: 28 cms.

Diámetro pie: 15 cms.

Diámetro copa: 10,3 cms.

Sin marcas visibles.

Inscripción: "CALICE CONSUA PATENA
PESA 5.3.9.21". / "DONAVIT EMUS
PORTOCARRERO 1747"

Patrimonio Nacional

Monasterio de Santa Isabel

Madrid

Copa ligeramente acampanada y lisa, subcopa decorada con cabezas de querubes que enmarcan espejos ovales en cuyo interior se aprecia una pasta vítrea que puede ser ámbar. Astil y nudo de perfil quebrado, tronco-piramidal invertido, de tres caras con espejos de borde mixtilíneo y en su interior ámbar. Pie polilobulado con zócalo liso, superficie decorada con cabezas de querubes en las que se apoya espejos con el mismo perfil que en el nudo pero dispuestos de forma simétrica, estos alternan con guirnaldas vegetales, enmarcadas de tornapuntas.

Como ya dijimos en su momento, estamos ante una pieza que tanto por su estructura como por su decoración no corresponde a la platería hispana.



Detalles de las decoraciones del cáliz que llevan a situarlo dentro de la platería barroca italiana.

La estructura general de la misma, así como la inclusión de otros materiales como el ámbar en su decoración, nos llevaron a situarla dentro de la platería barroca italiana, que resuelve de forma magistral el juego de volúmenes tanto estructurales como decorativos en una pieza tan fundamental del ajuar eclesiástico.

Hoy podemos aportar algún dato más de la misma, ya que la inscripción de la donación hace referencia sin lugar a dudas a Don Pedro Portocarrero y Guzmán, Patriarca de la Indias y Limosnero Mayor de S.M., nombramiento que obtuvo en el año 1691 y como tal fue Prelado de las Fundaciones Reales. Murió en el año 1708 año en el que Don Pedro Fernández Soria, cura de la parroquia de Sta. María de la Almudena como su testamento, reclama los gajes que se le deben de su cargo para la testamentaría y, sería él, quien donó el cáliz al convento en el año 1748 una vez acabada la misma.

El cáliz sería de los que él utilizó en vida, por lo que podemos fecharlo entre 1675 fecha en que se le nombra Sumiller de Cortina, que a su vez ejercía como canónigo de Toledo y 1708, así pues podemos avanzar su cronología al último tercio del siglo XVII que se ajusta mejor a su estilo.

Fernando A. Martín García

Bibliografía

MARTÍN, F.A.: *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid. 1990. pg.159.





Jarra y salero

Manufactura de Talavera de la Reina
Segunda mitad del siglo XVII
Cerámica. Vidriado policromado
21 x 15,5 cm (jarra)
6,3 x 8,5 x 9 cm (salero)

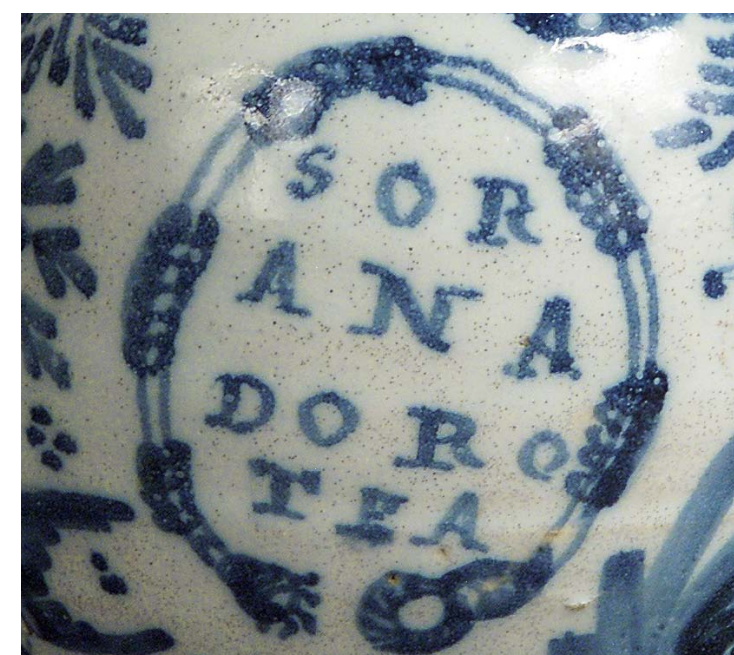
Patrimonio Nacional
Monasterio de las Descalzas Reales
Madrid

La jarra de dos asas, llamada también jarro frailerero, era un elemento cotidiano en las mesas de los refectorios conventuales y se utilizaba para servir el agua, en los femeninos, y también el vino en los masculinos.

Este ejemplo pertenece a una tipología que se empezó a fabricar en los alfares de Talavera de la Reina a finales del siglo XVI y cuya producción perduró hasta el siglo XVIII. Se trata de piezas que eran encargadas por órdenes religiosas por lo que su decoración incluía el escudo de la comunidad o algún otro símbolo o inscripción alusivo a la orden.

Esta jarra pertenece a la serie denominada de influencia china, cuya decoración estaba realizada a base de motivos en azul sobre fondo blanco. Esta ornamentación se inspiraba en la porcelana oriental que en el siglo XVI llegaba a España a través de Lisboa. Esta pieza sigue el modelo de "helechos" y más específicamente el llamado de "golondrinas" en el que se muestra este ave en actitud de vuelo en picado. En este grupo decorativo

Detalles de las decoraciones
florales y de la inscripción
aludiendo a Sor Ana Dorotea.



son frecuentes los elementos florales que proceden del mundo oriental, como la flor, inspirada en el crisantemo que aparece en el cuello de la jarra. Sin embargo, la creación de los helechos, a partir de motivos orientales, se debe a la imaginación de los artesanos españoles.

Esta jarra es un buen ejemplo de decoración personalizada. En ambas panzas, rodeado por el cordón franciscano, se lee: *SOR ANA DOROTEA*. Aunque no existe documento que lo respalde es evidente que fue esta religiosa quien encargó estas piezas para el refectorio de las Descalzas, ubicación a la que hace referencia la "R, con una pequeña "o" sobrepuesta, dibujada en la parte alta de las asas.

El salero es de planta cuadrada y con un único pocillo para depositar la sal. Esta pieza de vajilla estaba siempre presente en las mesas conventuales en donde primaba la sencillez. Las religiosas no utilizaban mantel, sólo una sencilla servilleta, y sobre la mesa se encontraban los platos, vasos, cubiertos y varias jarras y saleros que eran compartidos por al menos dos religiosas. De acuerdo a la regla de Santa Coleta, que sigue la comunidad de las Descalzas Reales, se rechazaba en la mesa cualquier tipo de vajilla u otros lujos, utilizando sólo los objetos imprescindibles para comer.



La decoración del salero también pertenece a la serie de helechos; en este caso, entre los elementos vegetales aparecen dos conejos, animal propio de la cerámica de Talavera, que procede de la estética mudéjar.

Ambas piezas fueron muy frecuentes en los conventos y se encargaban en grandes cantidades. En las Descalzas Reales se conservan actualmente seis jarras y doce saleros pertenecientes a este conjunto.

Ana García Sanz

Bibliografía

GONZÁLEZ ZAMORA, C, Talaveras, Antiquaria, 2004.
En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales.
 (cat. exposición), Madrid, 2000.

Exposiciones:

En torno a la mesa. Tres siglos de forma y objetos en los palacios y monasterios reales, Madrid, Zaragoza, Málaga, Valencia, 2000-2001. Cat. 24-25.





Jarro de beber

Talavera de la Reina
Segunda mitad del siglo XVIII
Loza
12 x 10 x 12 cms.

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

El jarro conventual es de forma globular, sin asiento destacado. La decoración se reduce a la palabra Refectorio en el borde superior, y en esta pieza la insignia trinitaria, tan simple en las otras piezas, aparece rodeada de un escudo barroco. Tiene una sola asa de cordón o salomónica que sale del mismo borde y termina al principio de la panza.

Natacha Seseña Díez





Detalle de la decoración con un custodia "con el Santísimo expuesto".

Jarra vinatera

Talavera de la Reina
Siglo XVII, finales
Loza azul
27,5 x 20 x 14 cms.
21686

*Monasterio del Corpus Christi
Madrid*

Jarra conventual globular, asiento resaltado y cuello tronco cónico del que parten dos asas de cordón o salomónicas. Todo decorado con azul, habiendo una diferencia entre la intensidad de los azules como queda remarcado muy claramente en las asas. En el cuello delimitado por líneas circulares de distinto grosor, una decoración floral estilizada. En el cuerpo globular una cruz con adornos barrocos resguarda a una custodia "con el Santísimo expuesto", es decir con una hostia consagrada. A ambos lados del templete con la custodia dos ángeles de rodillas sobre nubes en actitud de orar. La misma decoración se repite al otro lado de la vasija.

Natacha Seseña Díez





Lebrillo conventual

Talavera de la Reina
Siglo XVII, finales
Loza
33 x 20 cms.

*Monasterio de San Bernardo
Diócesis de Alcalá de Henares
Madrid*

En la parte exterior presenta una característica decoración en azul cuyo tema principal hemos llamado los ceramólogos "árboles de tres pisos", que se van estilizando cada vez más según pasa el tiempo. A los lados del árbol y entre plantas, un erizo a la derecha y un ave zancuda a la izquierda. En el lado opuesto sólo aparece el árbol entre dos zancudas enfrentadas. En el interior del lebrillo el escudo del Cardenal Sandoval y Rojas. Y debajo la inscripción "Soi de el Religioso, Convento de Bernardas, de Alcalá de Henares" con la grafía de la época.

El cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, pariente cercano del valido del rey Felipe III, fundó este monasterio en el año 1617 para 24 monjas cistercienses. Se encargó la construcción a Juan Gómez de Mora, que nos dejó una bella y original iglesia, considerada como una de las más



bellas del primer barroco madrileño. En el interior se experimenta una luz y un sonido especiales producido por las dimensiones de la cúpula, la teatralidad de los espacios, y sobre todo las pinturas de Angelo Nardi y el rico Museo de Arte Religioso.

El celo por la más estricta observancia de la Regla de San Benito, que rechaza todo lo superfluo, hizo nacer en el siglo XI un movimiento de renovación monástica que se posicionaba contra la riqueza y contra cierta vida refinada que habían adquirido algunos monasterios.



La necesidad de recuperar la figura del monje como persona dedicada a la oración, el trabajo y la acogida de peregrinos desembocó en el nacimiento de la orden del Císter. La reforma llevada a cabo por San Bernardo de Claravall, cuyo lema se hizo significativo –el *ora et labora*– la orden monástica se extendió por toda Europa. Los monarcas catalano-aragoneses confiaron a los monjes la fundación de grandes centros, dotados de abundantes terrenos agrícolas, que dieron vida a la economía y la demografía de los nuevos territorios.

Natacha Seseña Díez



Contador de ropa

Taller conventual
Segunda mitad del siglo XIX
Madera, tinta
41 x 56 x 2 cms.

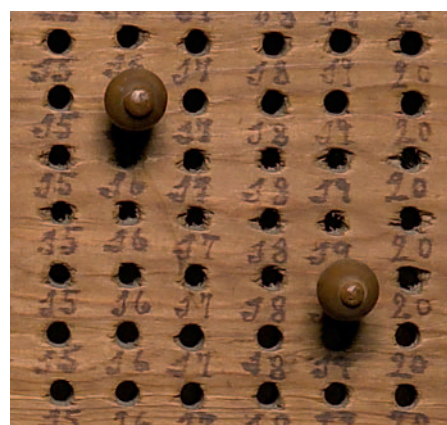
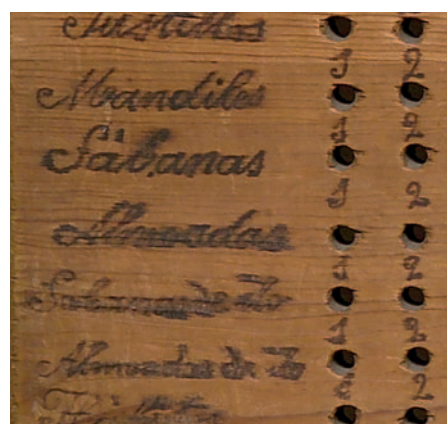
Patrimonio Nacional
Monasterio de la Encarnación (Ropería)
Madrid

Se trata de un panel rectangular cuya estructura y leyendas organizan el sistema de lavado de prendas de la comunidad de monjas. A la izquierda del panel se consignan en una columna con tinta negra los distintos nombres de las ropas, y de cada una de estas denominaciones parte una hilera de veinticinco orificios numerados, también con tinta negra, en la parte superior. Cada monja tiene asignado un número –del uno al veinticinco– con el que marca su ropa, de forma que mediante clavijas que se insertan en los orificios, las roperas o monjas encargadas de la oficina de la ropería conventual saben el tipo de prendas destinadas al lavadero que corresponden a cada monja. Los nombres de las ropas se clasifican en cinco grupos facilitando, de esta forma, el conocimiento tanto de

la indumentaria personal de las monjas, como de las piezas utilizadas en otras actividades de la vida cotidiana.

Indumentaria monjil: túnicas (camisón para dormir), camisas (pieza que se coloca encima del justillo), tocas (pieza blanca que cubre el pelo de las monjas y se recorta en el pecho), pañuelos, pañuelos de cuello, calzas (medias de hilo), talegos (sobre mangas que cubren la parte del brazo comprendida entre el codo y la muñeca), manguitos (rollo de tela en el que se introducen ambas manos), justillos (pieza similar a un corpiño, de lienzo o lana, que se coloca debajo de la camisa y se ajusta mediante unos cordones que serpentean a través de asillas), mandiles (delantales), hábitos (túnica negra de lana que se coloca encima de la camisa y las enaguas

Mediante un clavijero las monjas encargadas de la ropería conventual controlan las prendas de cada monja destinadas a la lavandería, ya que cada una de ellas tiene asignado un número.



y se ciñe con un cinturón de cuero), escapularios (pieza rectangular de la misma tela negra que el hábito con un orificio para meter la cabeza, que cubre pecho y espalda y cae casi hasta los tobillos), manteos (manto de lana negra atado el cuello), zamarra (jersey de lana negra sin mangas que se coloca encima del hábito), pañuelos de puntas, polainas (medias de lana negras), enaguas.

Ropa de cama: sábanas de hilo, almohadas de hilo, sábanas de lana, almohadas de lana.

Ropa de aseo: pañitos, toallas, paños, paños de las manos.

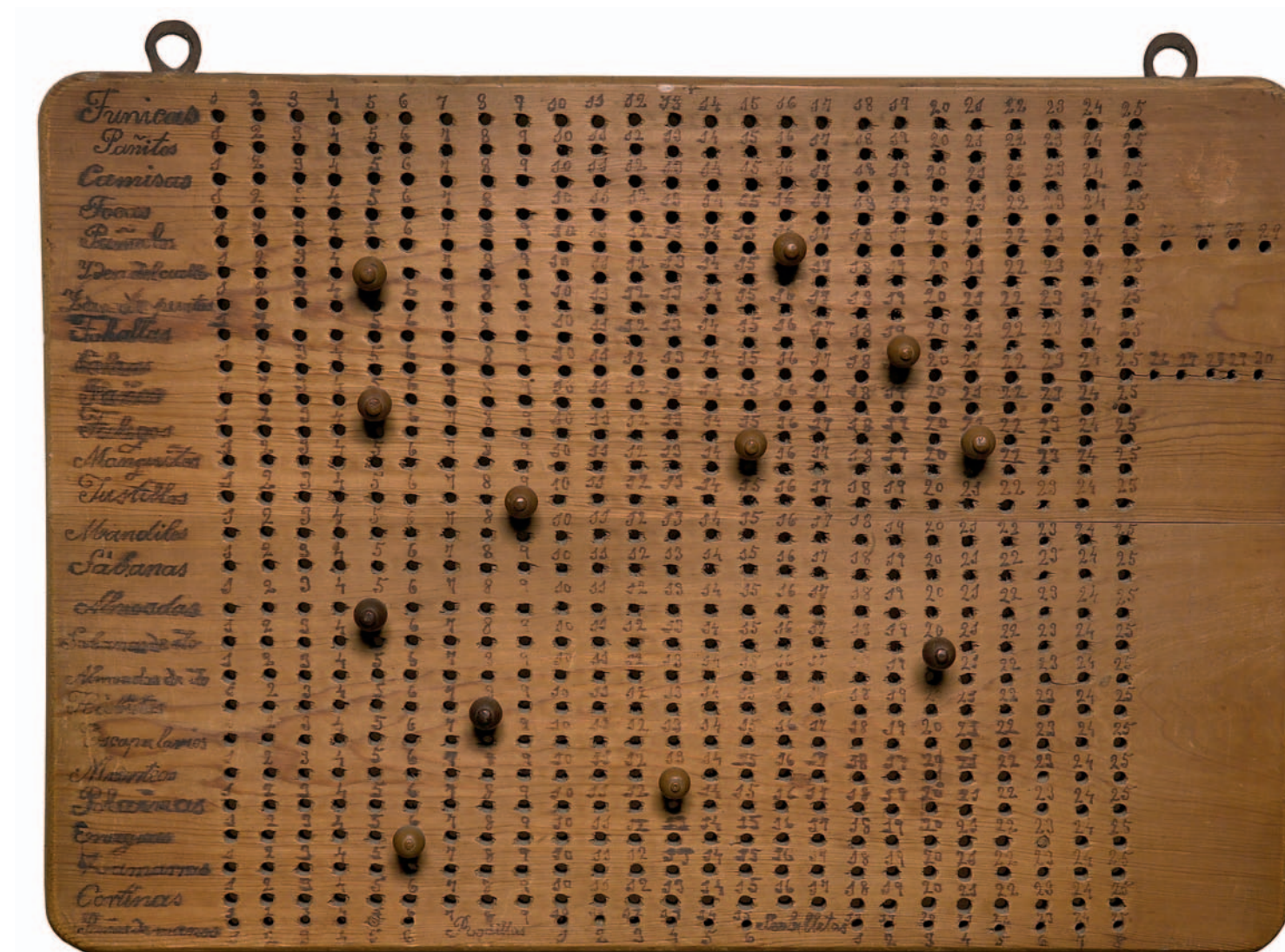
Ropa de refectorio: servilletas (en la vida monacal no se usan los manteles). Ropa de celda: cortinas.

Ropa de limpieza: rodillas (rollo de sarga para arrodillarse y fregar el suelo).

La ropa de sacristía y enfermería se lava, respectivamente, en las oficinas correspondientes por sacristanas y enfermeras.

Este panel es un diseño de la comunidad de monjas realizado, con toda probabilidad, en la carpintería de Palacio; el trazado de los nombres de las prendas está hecho por la ropera mayor. Se ha utilizado hasta la instalación de las máquinas automáticas de lavado y secado en la década de los ochenta del siglo XX

M^a Leticia Sánchez Hernández
Patrimonio Nacional





Prensa para ropa

Taller conventual
Segunda mitad del siglo XIX
Madera
110 x 97,5 x 44 cms.

Patrimonio Nacional
Monasterio de la Encarnación (Ropería)
Madrid



Se trata de una pieza destinada al planchado de ropa de gran tamaño tanto de indumentaria personal –hábitos, escapularios, tocas, camisas, enaguas–, como de cama y aseo –sábanas, toallas y paños grandes de manos–. Se compone de un doble tablero rectangular que reposa sobre dos borriquetas con faldón en aspado; la plancha inferior tiene 15cm y la plancha superior 5cm. A cada lado del tablero superior se disponen sendos listones en sentido transversal en los que se insertan dos vástagos a rosca.

El sistema de planchado se realiza de la siguiente manera. Se desenroscan los vástagos para levantar la plancha superior, de forma que se puedan colocar las prendas húmedas y dobladas sobre la plancha inferior. Una vez que estén las prendas perfectamente alineadas una sobre otra, se ajusta la plancha superior y se enroscan con fuerza los dos vástagos para que la ropa quede suficientemente prensada. En algunas ocasiones se coloca además sobre la plancha superior una piedra de granito inserta en un cajón rectangular con el fin de ejercer más peso. Las prendas permanecen prensadas en torno a doce horas. Una vez finalizado el tiempo, la ropa queda perfectamente planchada. Para las piezas pequeñas –pañuelos, servilletas, cortinillas, polainas– se utiliza únicamente la piedra de granito como sistema de presión.

Este sistema de planchado fue muy común en los conventos femeninos y, sin duda, más utilizado que las planchas de carbón o las de hierro –aunque también se conserva una interesante colección–, pero cae definitivamente en desuso con la llegada de la plancha eléctrica. El diseño de la prensa es de la comunidad de monjas y la realización se llevó a cabo, con toda probabilidad, en la carpintería de Palacio.

M^a Leticia Sánchez Hernández
Patrimonio Nacional



Habitación de religiosa

Atribuido a TORIBIO ALVÁREZ

Óleo sobre lienzo

112 x 100 cms.

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

Restaurado para la exposición

El arte religioso de la Edad Moderna solía fusionar diferentes técnicas artísticas o sea, diferentes artes plásticas y visuales en un conjunto. Por ejemplo, en un retablo colaboraban arquitectos, pintores, escultores, doradores, estuquistas. Tampoco era extraño que algunos ilustres artistas combinaran en su quehacer profesional la escultura con la pintura, o la pintura con la arquitectura. Tenemos numerosos ejemplos desde los comienzos del Renacimiento y en el Barroco se perpetuó esa visión global de la profesión. La unión de la pintura y la escultura fue una de las más prolíficas. Desde la colaboración de un pintor a la hora de policromar o encarnar una talla, hasta para pintar una escenografía de fondo para ilustrar un grupo escultórico o una imagen aislada. Un buen ejemplo de esto último lo constituyen los fondos o decorados donde se representaba Jerusalén en los Calvarios que coronan los retablos. Otro ejemplo, es el que tenemos en esta pintura, en la que una imagen iba acompañada de un lienzo insertado en el fondo de la vitrina de exposición.

El óleo representa la habitación de una religiosa con la puerta parcialmente abierta, a través de la cual penetra la luz que ilumina la estancia y permite entrever un fragmento del paisaje del exterior. El interior resulta sencillo: una mesa en la que hay unos papeles, un tintero y su pluma y un libro abierto, todo ello presidido por el crucifijo; una librería repleta de volúmenes con las encuadernaciones características de los siglos XVII y XVIII; un serijo o posón, delante de la mesa; y, en primer plano, una escoba apoyada contra la pared de la derecha; en la pared que cierra la habitación, un ventanuco.



Detalle de cabezas de angelitos que rodean el haz de luz que se abre en "los cielos" denominado "rompimiento de gloria".

Lo más sorprendente de la composición se sitúa en la esquina superior izquierda. Allí se abre un rompimiento de gloria, rodeado por cabezas de querubines. Este elemento explica la utilidad del lienzo: la de acompañamiento de una imagen de talla que ocuparía el espacio entre la mesa y la mencionada gloria. Seguramente una representación de Santa Teresa de Jesús, escribiendo en su celda.

La propia Santa Teresa de Jesús nos dejó en las constituciones de la orden Carmelita reformada una lista de libros que debía de servir de base para la oración: *"tenga cuenta la priora con que haya buenos libros, en especial Cartujanos, Flos Sactorum, Contentus Mundi, oratorio de religiosos, los de Fray Pedro de Alcántara, porque es en parte tan necesario este mantenimiento para el alma como el comer para el cuerpo"*². Sería ésta la razón por la que el artista ha imaginado la celda con la estantería llena de libros para edificación de la propia santa.

Con respecto al autor de la pintura podría aventurarse la atribución a Toribio Álvarez (h. 1668-1730), pintor de la escuela de Madrid de principios del siglo XVIII, y que firma una Inmaculada en 1726 que estuvo en el comercio madrileño en 1998³. Tanto en una obra como en la otra, las cabezas de los angelotes guardan una estrecha semejanza que puede inducir a pensar en este mismo autor.

José María Quesada Valera

¹ Puede hacer referencia al capítulo 6 del Libro de las Constituciones, donde Santa Teresa trata sobre la vida común. En el apartado 1 se dice que *"la tabla del barrer se comience de la madre priora para que en todo dé buen ejemplo"* (Edición moderna en *SANTA TERESA DE JESÚS: Obras completas*. Madrid, Editorial B.A.C.: 2002, p. 828).

² Citado de *SANTA TERESA DE JESÚS: Obras completas*. Madrid: BAC, 2002, cap. I, 13, p. 821. Agradezco a Áurea de la Morena que me haya facilitado esta cita y la anterior y en general, su valiosísima ayuda.

³ Catálogo de la subasta de Fernando Durán, 24-XI-1998, lote 25, p. 19. *La Inmaculada* está firmada y fechada en 1726.



Cristo crucificado

Anónimo español
Siglo XVII
Óleo sobre tabla
47,5 x 28 cms.

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

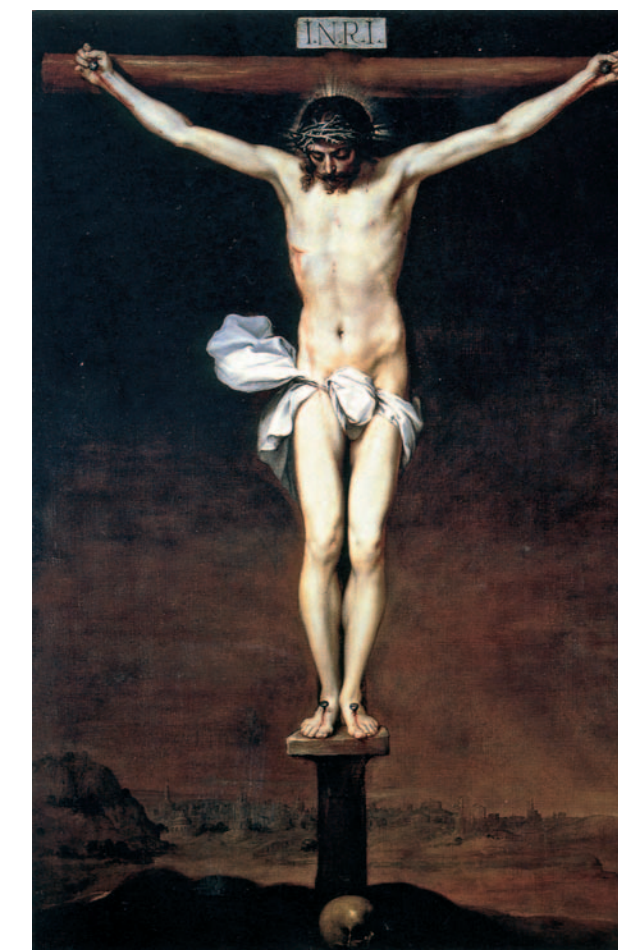
Entre los inventarios publicados, realizados a la muerte de alguien en las notarías del siglo XVII y del siglo XVIII, aparecen frecuentemente registrados los crucifijos pintados. Estos son tablas pintadas con un formato cruciforme, es decir, un simple crucifijo plano en el que la talla de Cristo es sustituida por su representación pictórica. Efectivamente, hoy en día podemos ver cómo en subastas, museos y, ¡cómo no!, edificios religiosos (monasterios y conventos) abundan este tipo de objetos de culto. Tienen un claro valor plástico y escultórico: se intenta imitar una talla, suplirla y, por tanto, estamos ante un trampantojo. Estos crucifijos, al igual que los de talla, presidían las celdas conventuales o las habitaciones de clérigos, obispos y gente de toda condición social; en numerosas ocasiones, ocuparon un lugar central en las devociones y cultos privados.

Lo más probable es que todos los pintores de nuestro Barroco se dedicaran a ejecutar estas tablas de rápida y barata realización, de modo que se convirtió, como otros asuntos religiosos, en una de las fuentes de ingresos más fiables. Se venderían en las tiendas abiertas en las principales calles de nuestras ciudades: En Madrid, alrededor de la calle Mayor o en las gradas de San Felipe, en la Puerta del Sol. Alguna que ha llegado a nuestros días se encuentra firmada¹, pero lo normal es que permanezcan anónimas. En cuanto a la calidad, varía notablemente de unas o otras, por lo que se deduce que todos los pintores, grandes y pequeños, mejores y peores, artesanos o artistas aprovecharon la demanda existente para aumentar su repertorio de imágenes destinadas al mercado.

El *Cristo crucificado* que presentamos es anónimo pero es uno de los mejores. Parece obra de mediados de siglo XVII, y en él observamos que el pintor ha hecho una interpretación de los Cristos crucificados de origen andaluz, concretamente sevillanos. De hecho, se inspira en el *Cristo Crucificado* de Alonso Cano (Academia de San Fernando, Madrid): con la cabeza agachada, gesto abrumado y los pies clavados por separado. Existe una fuente común entre ambas pinturas, de ahí que podamos pensar en un discípulo o seguidor del maestro granadino. En la figura destaca, sin duda, la expresión de sufrimiento y de aceptación del rostro, es un Cristo que acepta con sumisión su destino, la voluntad de Dios. Esa expresión se conjuga con la belleza del cuerpo de Cristo, sin duda, de origen clásico, ciertamente apolíneo, y que es frecuente en toda la tradición iconográfica del Catolicismo seicentista.

José María Quesada Valera

¹ Existe un *Cristo crucificado* de Pedro Núñez del Valle, firmado y fechado en 1627. DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ - ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia de la pintura española: Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969, p. 332.



ALONSO CANO, *Cristo crucificado*.
Real Academia de San Fernando, Madrid



Pililla de agua bendita

Talavera de la Reina o Puente del Arzobispo

Segunda mitad del siglo XVIII

Loza

19 x10,5 x 9 cms.

Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso

Madrid

Pililla para contener agua bendita de perfil simple con agujero para ser colgada en la pared. En la parte recta hay una cruz azul más adornada y barroca que la de la Orden Trinitaria. La cruz reposa sobre un montículo del que salen tres arbustos inclinados a cada lado. El pie es circular, adornado con un trazo azul, lo mismo que le borde de la propia pililla. La cruz de la Orden aparece en azul y amarillo, y es una cruz de iguales brazos o cruz griega, es decir, la primera representación de la cruz en los primeros siglos del cristianismo.

El convento de las Trinitarias en la plaza del Conde de Miranda de Madrid es la rama femenina de los Trinitarios. En su origen la orden nació con la intención de liberar a los cristianos que, habiendo sido capturados por los piratas, permanecían esclavos a lo largo de muchas ciudades costeras del Mediterráneo africano.

La Orden fue fundada en el contexto general de las cruzadas por dos religiosos, Félix de Valois y San Juan de Mata, ambos de origen provenzal. La idea de fundar la Orden fue salvar a los cautivos cristianos y también por una extraña aparición, juzgada como milagrosa, que consistía en un ciervo blanco que entre los cuernos tenía una cruz rojiza y azul que se convirtió en el emblema de la nueva Orden. Se redactó un reglamento especial basado en las enseñanzas de San Agustín que fue aprobado en 1198 por Inocencio III. Es curioso recordar aquí que fue este Papa el que mandó la primera cruzada contra los cátaros (cristianos dualistas) hasta su terrible y cruel desaparición en Montségur, en la región de Ariège, en el mediodía francés¹.

Las pilillas de agua bendita se destinaban a las celdas de las monjas y frailes que mojaban sus dedos en ellas antes de sus oraciones o ante cualquier mal pensamiento que tuvieran.

Natacha Seseña Díez

¹ René Nelli: *Dictionnaire du Catharisme*, Toulouse. 1994. p.198



Baúl

Escuela castellana
Siglos XVII-XVIII
Madera, cuero, seda y latón
Inscripción: "D. YSABEL DE ANDA"
57 x 134 x 66 cms.

*Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso
Madrid*

En todas las clausuras conventuales se encuentran arcas, arcones, baúles y cofres de diversos tamaños que, como muebles de guardar, están destinados a contener objetos domésticos y diversas pertenencias de la comunidad. Hay que destacar la costumbre que existía en los citados conventos, por la cual cuando una profesas ingresaba llevaba consigo su baúl para guardar sus pertenencias personales, en muchos casos con su nombre indicado en el mueble.



La pieza que se conserva en el monasterio de Trinitarias es un baúl de cuero claveteado, con la inscripción "D. YSABEL DE ANDA" inscrita con tachuelas, indudable referencia al nombre de su dueña.

Se trata de un arca de planta rectangular con tapa curva, es decir un baúl, constituido por una estructura de madera, forrada por dentro con tela de seda y por fuera guarnecida con cuero teñido de rojo. Se decora con filas de tachuelas de latón con cabeza lisa, dibujando formas rectas de manera que articulan la superficie del arca en sus cuatro caras formando grandes recuadros; en la tapa la decoración adquiere mayor complicación al combinar formas rectas y curvas. Las cantoneras del arca se refuerzan con placas de latón recortadas terminadas en forma flordelisada, y en los lados menores se aplican dos asas de hierro con forma de perfiles curvos.

Este tipo de mueble de guardar fue ampliamente utilizado desde la edad media, siendo muy frecuente en el ámbito doméstico, tanto en viviendas como en conventos. A lo largo de estos siglos va adquiriendo diversas formas y en él se emplean materiales diferentes, de manera que se configuran distintos modelos según épocas y áreas geográficas. Así, el baúl objeto de estudio, presenta las características propias de las arcas castellanas durante los siglos XVII y XVIII, en las cuales se continúa forrando de cuero el exterior pero se sustituye la rica decoración de hierros renacentista por otra más sencilla, consistente en filas de tachuelas de latón que dibujan contornos rectos y ondulados. Las hay de diversos tamaños y son mucho más abundantes las de tapa curva en forma de baúl¹.

Rosa Cardero Losada

¹ M^a P. AGUILÓ, *El mueble clásico español*, Madrid, 1987, p. 196; idem, "Mobiliario del siglo XVII", en *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Catálogo de la exposición, Madrid, 1990, pp. 121-123.



Escaparate de Santa Teresa

JOSÉ CALLEJA

1692

Cera, nogal, carey, bronce

Modelado, policromado, talla, fundido

43 x 37 x 16 cms.

Patrimonio Nacional

Monasterio de la Encarnación

Madrid

Escaparate de madera de nogal con adornos en bronce dorado. En su interior figuras en cera representado a Santa Teresa de Jesús escribiendo delante de una mesa con libros, donde no faltan detalles como la calavera o el crucifijo. Dirige la mirada hacia lo alto ante la aparición del Espíritu Santo entre nubes, quien inspira los escritos de la santa abulense. A la derecha detalles de la vida cotidiana como son un gato jugueteando con un ovillo de lana y el cestillo de costura. Sobre los pequeños muros de los que se supone es la celda de la santa, tres pequeños tondos con diminutos paisajes.

A comienzos del siglo XVII ya son muy frecuentes estas pequeñas escenas de tradición italiana, con personajes trabajados prolijamente en cera, dispuestos en una escena que se colocaba dentro de urnas o escaparates con cristalera frontal. Estas piezas se destinaban a oratorios de conventos, colecciones privadas o a integrar la decoración de un mueble, cajones o bargeños o para enmarcarse como escenas independientes. En otro tiempo fueron muy valorados, y sabemos que existieron teatrinos de cera en casas nobles y monasterios e incluso en el regio Alcázar, donde adornaron piezas como el despacho y el oratorio de la torre o la librería.

El sentido apologético de la Contrarreforma del siglo XVII hizo uso del arte para la propagación de las ideas religiosas, más fáciles a veces de interpretar



Santa Teresa dirige la mirada a lo alto ante la aparición del Espíritu Santo entre nubes, que inspira sus escritos.

en estas pequeñas obras como confirma su difusión y especialmente un tipo de obras con el tema de las llamadas Postrimerías del hombre.

La cera es un material que se ajusta y solicita lo menudo, la escultura en pequeño formato. Con ella se han creado escenas de vitrina o «escaparate», de un gran realismo y virtuosismo técnico. La minuciosa obra del escultor en cera recibe el auxilio del policromador y se establece una cercanía muy grande entre la escultura y la pintura en estas vitrinas con escenas de cera pintada.

Aunque este escaparate no aparece firmado, hace pareja con el de San Antonio de Padua del mismo monasterio donde el autor ha dejado constancia de su personalidad. Se trata de José Calleja y lo firma en 1692 en un pequeño papel de cera. Aunque no conocemos con exactitud quien fue este artista, se le

supone discípulo de fray Eugenio de Torices, aunque no hay prueba documental de ello. Las ceras de Torices son de una excelente calidad y ésta no es tan exquisita, pero es de una gran belleza. Este tipo de trabajos fueron muy apreciados como curiosidades, alcanzando gran desarrollo en el comercio del siglo XVIII como queda reflejado en los anuncios del *Diario de Madrid*, donde por ejemplo el 7 de febrero de 1758 se daba este comunicado: “se venden cuatro figuras pequeñas de cera que representan otros tantos Pastores y se dice son trabajo del primoroso Callejo, están colocadas en sus nichos, con adornos de cristal a la Romana”.

Es muy frecuente encontrar este tipo de obras adornando las casa nobles y acomodadas del siglo XVIII y así en la casa de la duquesa de Osuna, en 1722, se describe una de las estancias de este modo: “El oratorio se componía de un retablo dorado mate, y los adornos estofados de diferentes colores, con dos columnas, una imagen de la *Concepción* (italiana) sobre unos serafines, colocada en el nicho; a los lados dos imágenes de San Antonio Abad y de San Félix de Cantalicio, y dos urnas de concha y nogal con sus cristales, y en ella una santa Teresa, de cera, de mano de Calleja, en actitud de escribir, y un San Antonio de Padua”.

Esta descripción concuerda con los escaparates conservados en el monasterio de la Encarnación y aunque no sabemos cómo ingresaron estas piezas en el convento, es probable que sean las mismas descritas en la casa de Osuna que llegarían al monasterio a través de alguna donación, hecho muy frecuente en la época.

María Jesús Herrero Sanz

Patrimonio Nacional

Bibliografía

ESTELLA MARCOS, MARGARITA, “Obras maestras inéditas del arte de la cera en España”, *Goya*, nº 237, 1993, pp. 149-160.

MARQUÉS DE SALTILLO “Casas madrileñas del pasado”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1945 (1), pp. 25-102.

MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *Escultura barroca en España*. 1660-1770, Madrid, 1983.

URREA FERNÁNDEZ, JESÚS, “Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1979, pp. 488-496.

VEGA, JESUSA, “Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, Tomo LX, Madrid, 2005, pp. 191-226.



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Dirección General de Patrimonio Histórico