



UNIVERSITAT JAUME I

Arte y Prácticas litúrgicas en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.
Segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII.

*Art and liturgical practices in the Descalzas Reales Monastery in Madrid. Second half of the sixteenth
century and seventeenth century.*

Memoria presentada por Victoria Bosch para optar al grado de doctora con mención
internacional

Codirigida por:

Víctor Mínguez Cornelles y Fernando Checa Cremades

Programa de doctorado en Historia del Arte / Escola de doctorat de la Universitat Jaume I.

Victoria Bosch Moreno
Enero de 2021.

Agradecimientos.

La realización de esta tesis doctoral no habría sido posible sin la atenta colaboración de diferentes instituciones y profesionales que han prestado su ayuda y atención cada vez que me he dirigido a los mismos en busca de información. En primer lugar, me gustaría agradecer a los técnicos y archiveros del Archivo General de Simancas, donde comencé mi andadura entre legajos, y para la que fue imprescindible contar con su amable y detallada guía. Sin su ayuda, mis búsquedas no habrían podido resultar fructíferas. También la acertada ayuda de los profesionales que trabajan en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid me permitió nutrir de nuevos datos el corpus documental que portamos entre los anexos del presente trabajo. Asimismo, han sido un gran soporte las indicaciones y apreciaciones de las profesoras Michelle O'Malley y Joanne Anderson del Warburg Insititue de Londres durante mi estancia en esta institución gracias a la ayuda financiada por el programa de formación predoctoral FPU del que he sido beneficiaria. Del mismo modo, mi agradecimiento a la conservadora de las Descalzas Reales, Ana García Sanz, quien desde el inicio ha prestado su amable y atenta ayuda a todas mis dudas y peticiones.

Tampoco puedo olvidar de mencionar a distintos investigadores a quienes he podido conocer mediante la participación en diferentes seminarios y encuentros académicos como Sergi Sancho Fibla, Mercedes Pérez Vidal, Pablo García-Acosta o el profesor Jesús Félix Pascual Molina. Tanto sus trabajos, como sus recomendaciones bibliográficas han contribuido a nutrir de ideas el presente estudio. A todos ellos, muchísimas gracias por compartir sus intereses e inquietudes académicas conmigo.

De otro lado, el sustento proporcionado desde el inicio de mi andadura en el campo de la investigación ha sido fruto de mi integración en el grupo IHA y en el departamento de Geografía, Historia y Arte de la Universitat Jaume I, dirigido por el profesor Víctor Mínguez. Tanto a este último, como al profesor Fernando Checa Cremades, codirectores del presente trabajo, debo la posibilidad de embarcarme en este viaje de conocimiento durante los últimos años, así como de poder materializarlo mediante un proyecto financiado por el Ministerio de Educación gracias a su decidido apoyo a mi candidatura. Su ayuda para afrontar las diferentes vicisitudes que se presentan a lo largo de toda investigación y a solventar sus problemas ha permitido alcanzar el resultado final.

Por último, no puedo dejar de mencionar el valor de haber encontrado a compañeros y amigos de profesión como la profesora Cristina Igual y el profesor Oskar J. Rojewski, cuya ayuda ha sido constante. Igualmente, he tenido la suerte de contar con una familia que me ha arropado en todo momento y me ha recogido cada vez que he caído o tropezado en el camino. A mi madre M^a José Moreno, mi padre Rafael Bosch, mi hermana María Bosch y mi compañero de vida Sergi Colecha, no tengo palabras para expresar todo mi agradecimiento.

ÍNDICE

I. RESUMEN/ABSTRACT.....	1-2.
II. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO. ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	3-11
III. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA. LAS DESCALZAS REALES ENTRE LA DIÁSPORA COLETINA Y EL PATRONAZGO REGIO. DATOS Y FUENTES EN TORNO A LOS ORÍGENES FUNDACIONALES.....	11-27
IV. FUENTES EN TORNO A LA CODIFICACIÓN LITÚRGICA EN LAS DESCALZAS REALES. LAS CONSTITUCIONES, LOS INVENTARIOS Y LOS LIBROS DE CEREMONIAS	28-61

PRIMER CAPÍTULO

1. EL EQUIPAMIENTO DE LAS DESCALZAS REALES Y EL LEGADO DE LA FUNDADORA: IMÁGENES Y OBJETOS AL SERVICIO DE LA LITURGIA. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.....	65-184
1.1 El primer inventario de la colección monacal.....	66-68
1.2 La colección actual frente a los inventarios, uso y función de imágenes y objetos litúrgicos.....	68-184
1.2.1 Reflexión y empatía, el contexto teológico en torno a los orígenes de la colección	75- 83
1.2.2 Las escenas de la Adoración entre los primeros retablos de la colección	83-95
1.2.3 Las efigies del <i>Ecce Homo</i> entre las primeras imágenes de la colección.....	95-103
1.2.4 La dimensión preciosista y material de la colección: orfebrería y relicarios.....	103-114
1.2.5 Plata de capilla y su papel dentro de la ritualidad pública	114-133
1.2.6 Figurillas religiosas e imágenes “de las comunes” entre los orígenes y desarrollo de la colección.....	134-154
1.2.7 Las “cosas del Nacimiento”. Imagen y cultura popular.....	154-173
1.2.8 La dimensión textil de la colección.....	173-184

SEGUNDO CAPÍTULO

2. EL DESARROLLO DE LA COLECCIÓN: LA EMPERATRIZ MARÍA Y SU HIJA SOR MARGARITA DE LA CRUZ ENTRE EL INTERCAMBIO DIPLOMÁTICO Y EL CULTO A LA DINASTÍA HABSBURGO. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.....	187- 248
2.1 La Emperatriz y la consolidación de la piedad dinástica en el cenobio.....	187-214
2.2 Sor Margarita, fray Juan de Palma y las imágenes oprobadas.....	214-231
2.3 Otros mecenas alrededor de la colección: los contactos familiares, nobiliarios y diplomáticos en torno al desarrollo de la colección.....	231-248

TERCER CAPÍTULO

3.	DEVOCIONES Y PRÁCTICAS LITÚRGICAS VINCULADAS A LA CASA MADRE.....	251-291
3.1	Nuestra Señora del Pópolo: la difusión de sus réplicas entre Gandía y Madrid.....	251-257
3.2	Nuestra Señora de Gracia, las primeras imágenes documentadas por la tradición en Santa Clara de Gandía.....	257-264
3.3	Intercambios y transferencias devocionales entre la Casa Madre y las Descalzas Reales: regalos, reliquias y “Nuestra Señora de Nazaret”.....	264 – 271
3.4	Imágenes y prácticas litúrgicas vinculadas a la muerte de Cristo y la Virgen María.....	271-284
3.5	El ángel custodio y el desarrollo iconográfico de la devoción angélica.....	285-291

CUARTO CAPÍTULO

4.	LA ORGANIZACIÓN DE LA LITURGIA ENTRE LAS FUENTES MANUSCRITAS POR LA COMUNIDAD Y SU DESARROLLO EN LOS ESPACIOS DE LA CLAUSURA.....	295-389
4.1	El coro, la configuración inicial y su evolución a través de las fuentes.....	304- 354
4.1.1	Los altares-relicario del coro. Estructura y características durante la segunda mitad del siglo XVI.....	304-314
4.1.2	Tras la cortina, la exhibición de imágenes y reliquias en el coro.....	314-326
4.1.3	La realización de los altares, aspectos en torno a su producción y recepción.....	326-334
4.1.4	Fray Juan de Palma, su catálogo de reliquias y la descripción del coro...	330-335
4.1.5	La evolución del coro durante la segunda mitad del siglo XVII.....	334 -337
4.1.6	El coro a partir del siglo XVIII.....	337-354
4.2	El antecoro.....	354-364
4.3	El capítulo	364-368
4.4	La sacristía y los espacios para la preparación de la liturgia.....	368-389
4.4.1	Bases para regular su funcionamiento y acceso.....	369-370
4.4.2	Los inventarios de sacristía y su relación con el espacio del templo y estancias colindantes.....	371-377
4.4.3	Las sacristías o el desarrollo de los espacios para la conservación del ajuar litúrgico y estructuras efímeras.....	377-381
4.4.4	Los ornamentos textiles, plata de capilla e imágenes conservadas por el sacristán.....	381- 389

QUINTO CAPÍTULO

5.	EL MOVIMIENTO DE LA COMUNIDAD ENTRE LOS ESPACIOS DE LA CLAUSURA.....	393-544
5.1	Las procesiones mensuales.....	394-396
5.2	Fuentes y cronología en torno a las imágenes y espacios que protagonizaron las procesiones mensuales.....	396-434

5.2.1. La Casita de Nazaret.....	403-411
5.2.2. Relicario.....	411-427
5.2.3. El Salón de Reyes, una extensión del relicario	427-434
5.3 El movimiento procesional alrededor del claustro y el calendario litúrgico. Hacia una topografía litúrgica.....	434-474
5.3.1 Claustro Bajo, entre los altares-estación y el antiguo cementerio.....	437-444
5.3.1.1 El llamado “altar de santa Ana” y, el “claustro de las sepulturas”.....	438-444
5.3.2 El claustro alto.	444-474
5.4 La escenificación de las principales festividades establecidas en el calendario litúrgico.....	474-548
5.4.1. Ceremonias cristológicas. Tiempo de Cuaresma y Pasión.....	474-512
5.4.1.1 Sábado <i>in Pasione</i>	476-481
5.4.1.2 Domingo <i>in Pasione</i>	481
5.4.1.3 Viernes de Dolores y “sábado de Ramos”	481-483
5.4.1.4 El Domingo de Ramos.	483-484
5.4.1.5 La Semana Santa.....	484-509
5.4.1.5.1 Los monumentos de Semana Santa	493-506
5.4.1.5.2 La representación y procesión de Domingo de Resurrección.....	506-512
5.4.2 Ceremonias marianas y hagiográficas, el culto a la Virgen y a los santos entre las festividades señaladas por el calendario litúrgico.....	512-548
5.4.2.1. Culto mariano. En torno al nacimiento y tránsito de la Virgen María.....	512-523
5.4.2.2. Las celebraciones hagiográficas. El culto a santos y santas en clausura.....	523-547
CONCLUSIONES	/
CONCLUSIONS.....	548-577
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	578-602
ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS.....	603
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	604-674

ANEXOS DOCUMENTALES I, II Y III

- Anexo I. Edición parcial del libro de ceremonias
- Anexos II y III. Edición de los inventarios de sacristía

I. RESUMEN.

Arte y prácticas litúrgicas en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII, analiza la escenificación de las diferentes ceremonias llevadas a cabo por la comunidad de religiosas en relación al calendario litúrgico seguido. La significativa colección de imágenes, objetos litúrgicos y vestigios sagrados que llegó a atesorar esta fundación de coletinas sirvió para dotar de significación tanto a los diferentes espacios habitados por las religiosas, como a la variedad de prácticas litúrgicas llevadas a cabo de forma cotidiana. Desde que la fundadora de este patronato real, Juana de Austria (1535-1573), depositase la mayor parte de sus bienes en el cenobio, diferentes mujeres Habsburgo, como su hermana la emperatriz María o su sobrina sor Margarita de la Cruz, contribuyeron a ampliar y modificar el legado de la princesa de Portugal. Esta colección de objetos e imágenes fue utilizada por una comunidad de clarisas procedente de la diáspora coletina, cuyo germen encontramos en el Monasterio de Santa Clara de Gandía. La comunidad, mostrará una fuerte adhesión a sus orígenes, así como hacia las prácticas devocionales y costumbres establecidas por las primeras moradoras de las Descalzas Reales en función de la ritualidad practicada en la Casa Madre. Ambos factores convergen en el espacio de este monasterio madrileño, por lo que las diferentes prácticas litúrgicas llevadas a cabo en él y los procesos de adoración y acomodo de imagen y reliquia, adquieren diferentes matices o significaciones que tratamos de analizar en el transcurso de nuestro estudio.

El archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, conserva en la actualidad un interesante fondo documental nutrido por diferentes tipologías de fuentes que nos permiten acercarnos, mediante distintos puntos de vista, al desarrollo de su historia a través de distintas realidades. El análisis comparado de una selección de fuentes como las constituciones o normas de fundación, junto con los manuscritos elaborados por las propias religiosas respecto a su día a día y otros documentos de distinto origen como los inventarios, permite complementar y delimitar nuestra mirada hacia el interior de la clausura. Aunque sus orígenes y finalidad sean diferentes, estas tres tipologías documentales se muestran partícipes de un mismo proyecto que atañe directamente el objeto de nuestro estudio: la creación de un marco ceremonial para la vida en clausura, su desarrollo y materialización a través de la colección visual y prácticas litúrgicas llevadas a cabo en el interior del monasterio. En ellos converge, por tanto, la escenificación ceremonial que dotaba de sentido y significación todas las imágenes, reliquias, objetos, lecturas y espacios utilizados por la comunidad de religiosas en su día a día.

Palabras clave: Arte, inventarios, prácticas litúrgicas, reliquias, Descalzas Reales, ceremonias, monjas coletinas.

ABSTRACT

Art and liturgical practices in the monastery of Descalzas Reales in Madrid, second half of the 16th century and 17th century, addresses the analysis of the different ceremonies carried out by the religious community in relation to their liturgical calendar. The significant collection of images, liturgical objects and sacred vestiges that this foundation of Colettines came to treasure gave meaning to the different spaces inhabited by the nuns, and to the variety of daily liturgical practices. Since the founder of this royal patronage, Joanna of Austria (1535-1573), entrusted most of her assets to the monastery, various Habsburg women, such as her sister, the Empress Mary, and her niece, Sister Margarita de la Cruz, contributed to extending and altering the legacy of the Princess of Portugal. This collection of objects and images was used by a community of Poor Clares arriving from the Colettine diaspora, whose seed we find in the Monastery of Santa Clara de Gandía. In turn, these nuns will show a strong commitment to their origins, as well as to the devotional practices and customs established by the first inhabitants of the Descalzas Reales according to the rituality practiced at the motherhouse. Both factors converge in this Madrid monastic space, so that the different liturgical practices conducted there and the processes of veneration and accommodation of images and relics acquire different meanings that we try to analyse in the course of our study.

The archive of the Monastery of Las Descalzas Reales in Madrid currently preserves an interesting collection of documents from different types of sources that allow us to approach its history from different points of view and through different realities. The comparative analysis of a selection of sources such as their *Constituciones* or rules of foundation, together with the manuscripts produced by the nuns themselves with regard to their daily life and other sources such as inventories, allows us to complement and delimit our look into the cloister. Even though their origins and purpose are different, these three documentary typologies are part of the same project that directly concerns the subject of our study: the creation of a ceremonial framework for cloistered life, as well as its development through the visual collection and liturgical practices of the monastery. Liturgical practices gave meaning and significance to the combination of all the images, relics, objects, readings, and spaces used by the religious community in its daily life.

Key words: art, inventories, liturgical practices, relics, Descalzas Reales, ceremonies, colettine nuns.

II. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO. ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

Estado de la cuestión.

El campo de estudio que este monasterio nos ofrece dibuja un mapa muy extenso y en constante desarrollo cuyo precedente se encuentra en los estudios realizados por el catedrático valenciano Elías Tormo durante la primera mitad del siglo XX.¹ Pese a las dificultades para emprender un estudio pormenorizado en torno a la colección artística del monasterio durante las primeras décadas del siglo XX, la mirada de este primer historiador que accede a la clausura es muy valiosa puesto que nos ofrece el primer recorrido previo a la modificación del espacio con motivo de su organización museográfica. Afortunadamente, esta mirada fue acompañada de una primera campaña fotográfica enmarcada en el proyecto de la Junta de Iconografía Nacional que, a diferencia de lo que sucede en otros trabajos realizados por la misma, incluyó también diferentes vistas de los espacios donde se integraban las obras de arte.² Como veremos, algunas de estas fotografías adquieren en la actualidad un gran valor para advertir la evolución de las decoraciones que integraron originalmente los diferentes espacios de las Descalzas Reales.

En este sentido, el interés de los historiadores del arte por el modo en que el interior de las Descalzas Reales se ha configurado mediante diferentes programas visuales y una más que opulenta dotación material y visual se hace evidente a través de distintas publicaciones. La variedad de lenguajes artísticos conservada entre la colección de las Descalzas Reales ha sido objeto de análisis por diferentes miradas que han contribuido a crear un marco teórico muy sólido y abundante para su estudio. Entre las mismas, podemos destacar las relativas a Fernando Checa, quien ya nos da cuenta, entre otros aspectos, del modo en que los objetos ingresaban tanto en la colección de la fundación como en la de su fundadora o, las de M^a Ángeles Toajas respecto a la evolución arquitectónica del edificio que se adaptó a las funciones de Monasterio y retiro real.³ Con un carácter más preciso destacan también las aportaciones de Ana García y M^a Leticia Ruiz respecto a la evolución de la galería de retratos iniciada por Juana de Austria.⁴

De este modo, también han sido estudiadas individualmente aquellas manifestaciones artísticas clave para entender las prácticas devocionales más arraigadas al ceremonial litúrgico de este monasterio, tales como el culto a la Eucaristía a través de los conocidos tapices diseñados por Peter Paul Rubens.⁵ Eleonor Hope analizó en su tesis doctoral este encargo de Isabel Clara Eugenia, junto a una selección de obras especialmente veneradas en las Descalzas Reales con el objetivo de ofrecer una visión global acerca de las principales devociones celebradas por la comunidad de clarisas y su vinculación con quienes las respaldaban: la dinastía Habsburgo.⁶ Otros proyectos que han centrado su atención en la colección de las Descalzas Reales, lo han hecho dirigiendo su mirada hacia la abundante colección de estampas conservada en su interior. Así, el proyecto de catalogación realizado por M^a Leticia Sánchez Hernández, ofrece no solo un repertorio de todas las iconografías devocionales representadas entre las estampas junto con sus características, sino que también las integra entre la piedad promovida por el contexto devocional donde se enmarca el

¹ Tormo y Monzó, 1915-1947.

² Sobre el trabajo de la Junta de Iconografía Nacional en torno a las Descalzas Reales: Ortega Vida, 1998, pp. 40-54 y Mínguez Cornelles, 2016, pp. 207-218.

³ Checa Cremades, 1989, pp. 21-30. Sobre la evolución arquitectónica del cenobio, así como las huellas impresas en él por la colección artística de la fundadora: Toajas Roger, 1998-2019d.

⁴ García Sanz, y Jordan Gschwen, 1998, pp. 40-54; García Sanz, y Ruiz Gómez, 2000, pp. 134-155.

⁵ Las últimas aportaciones las encontramos en: García Sanz, 2014, pp. 29-45.

⁶ Hope Goodman, 2001.

proyecto religioso de las Descalzas Reales. La conservación de buena parte de las mismas también ha permitido identificar las fuentes iconográficas para la realización de algunas de las pinturas conservadas por este patronato, como la gran representación de *La Última Cena* que preside el refectorio.⁷ La colección pictórica atesorada por la fundación ha sido objeto de análisis desde fechas muy tempranas mediante el análisis estético de su colección de retablos devocionales, entre los que destaca el estudio de aquellos donados por la fundadora y de procedencia nórdica.⁸ Asimismo, las pinturas de gran formato han sido objeto de estudio por parte de los análisis realizados desde la conservación del monasterio, que se han ocupado, desde fechas muy tempranas, del estudio de obras como *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes* o la serie de los ermitaños.⁹ La colección pictórica, aunque incompleta debido al paso del tiempo, todavía se nos presenta como un verdadero ejemplo de los principales ejes estilísticos que caracterizan la producción europea de los siglos XVI y XVII. Su vinculación al coleccionismo de imágenes religiosas de la Casa Austria, su papel dentro de la construcción de una imagen dinástica particular o su función como vehículos diplomáticos han sido recientemente puestos de manifiesto.¹⁰

Más abundante todavía que la variedad de manifestaciones pictóricas es el elenco de reliquias conservado entre la opulenta colección de orfebrería, que nos ofrece una muestra del alcance geográfico (italiano, alemán e, incluso, oriental) de sus relicarios.¹¹ Esta variedad de soportes y materiales conservados por el relicario de las Descalzas Reales es consecuencia, en primera instancia, de su entidad como patronato de la monarquía y del destacado papel diplomático que muchas de sus mujeres ejercieron junto a, o desde la clausura. En este sentido, Esther Jiménez lleva a cabo un reciente análisis que no sólo se ocupa de cuantificar y clasificar el número y tipología de reliquias llegadas al cenobio, especialmente desde finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, sino también de destacar cómo se llevó a cabo el culto y manipulación de las reliquias.¹² Por otra parte, el valor político y diplomático del intercambio de reliquias en torno a la fundación coletina a través de sus mujeres más influyentes ha sido destacado entre los trabajos de Vanessa de Cruz Medina, con significativas aportaciones en torno a la evolución del espacio del relicario.¹³

Dentro de estas últimas aportaciones destaca el valor que los enfoques de género aportan al análisis de espacios como el de las Descalzas Reales, cuya historia se encuentra mediatizada por la huella que diferentes mujeres de la dinastía Habsburgo imprimieron sobre el mismo. Las bases para el desarrollo de este marco teórico las encontramos en el trabajo elaborado por Magdalena Sánchez acerca de la estancia de la emperatriz María y su hija sor Margarita

⁷ Ruiz Gómez, 1994, pp. 243-247; Ruiz Gómez y Sánchez Hernández, 1999, pp. 137-145.

⁸ Bermejo Martínez, 1972a, pp. 74-80; íd. 1980 y, más recientemente: Checa Cremades, 2019, pp. 2021 y Soler Moratón, 2020, pp. 173-197. Sobre las últimas atribuciones en torno a la colección de pintura flamenca: Diéguez-Rodríguez, 2014, pp. 76-80.

⁹ Ruiz Alcón, 1992, pp. 213-217 y García Sanz y Martínez Cuesta, 1991, pp. 291-304. Otros lienzos que se encuentran recientemente estudiados son las cuatro obras que presiden los cuatro altares del claustro, así como los lienzos realizados por Gaspar Becerra, desde los orígenes de la colección. Al respecto: Ruiz Gómez, 2019, pp. 228-245.

¹⁰ Sobre el valor diplomático o político de algunas de sus pinturas más destacadas como la famosa *Anunciación* de Fra Angelico: Falomir Faus, 2013, pp. 13-26. Y, en el mismo volumen, el capítulo de: Salort Pons, pp. 151-159.

¹¹ Sobre el carácter exótico de los relicarios Ruiz Alcón, 1975, 28-36. García Sanz, 2003b. pp. 129-141 y Jordan Gschwend, 1998, pp. 40-54. Ruiz Alcón, 1978, pp. 28-36. Sobre algunas de sus piezas más renombradas, como la arqueta alemana obra Jamnitzer, que la reina Ana de Austria regaló: Pérez de Tudela, 2009, pp. 1563- 1616 y Esteras Martín, 2019, pp. 316-321. Sobre los relicarios de factura italiana: Ajello, 2018, pp. 9-26.

¹² La utilización de las reliquias como vehículos materiales para la diplomacia por diferentes generaciones de mujeres Habsburgo desde las Descalzas en: Jiménez Pablo, 2015, pp. 405-420, e íd. 2017 pp. 613-130.

¹³ Cruz Medina, (en prensa).

en el cenobio madrileño y la trama política orquestada a su alrededor.¹⁴ Uno de las mejores evidencias para aproximarnos a la influencia que ejercieron estas mujeres entre sus descendientes la encontramos entre la correspondencia que mantuvieron con el exterior, tal y como han continuado analizando los estudios de Vanessa de Cruz sobre las damas que se integraron en el entorno de estas mujeres o, sobre personalidades como sor Ana Dorotea de Austria, seguidoras todas ellas del mismo código de actuación que sus antecesoras.¹⁵ De este modo, podemos comprender también cómo el espacio de las Descalzas Reales fue adaptándose a las necesidades que, desde su fundadora Juana de Austria, fueron modelando su estructura y decoraciones. Todas ellas trasladaron sus posesiones materiales y entorno regio a las Descalzas Reales, a la vez que siguieron manteniendo una intensa actividad política y cultural pese a establecer su residencia dentro o junto a la clausura. Ello, por tanto, puede apreciarse dentro de espacios como el Cuarto Real donde muchas de estas mujeres, desde Juana de Austria, pasaron diferentes estancias.¹⁶

Como es conocido, la presencia de estas mujeres de la Casa Austria junto a la clausura, llegó a trasladar junto a la misma diferentes actividades que formaron parte del ocio cortesano como la organización de mascaradas o representaciones que formaban parte del entretenimiento de las damas en palacio. Así lo puso de manifiesto Teresa Ferrer Valls mediante el estudio de la *Fábula de Dafne* promovida por la emperatriz María hacia finales del siglo XVI en las Descalzas Reales.¹⁷ El caldo de cultivo que suponen estas aproximaciones ha continuado nutriéndose y ampliándose hacia el análisis de otras manifestaciones mucho más arraigadas a la cultura femenina conventual como la composición y escenificación de villancicos. En este sentido, es interesante traer a colación el proyecto de investigación recientemente dirigido por la profesora Esther Borrego Gutiérrez bajo el título *Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid*.¹⁸ Las diferentes aportaciones llevadas a cabo dentro del mismo ponen de manifiesto cómo no sólo la extensión de ciertas costumbres asociadas al ocio cortesano dieron lugar a la recreación de diferentes prácticas parateatrales, sino también, la organización de representaciones asociadas al propio calendario litúrgico como los Villancicos. De los mismos, todavía se conservan diferentes pliegos fechados entre los siglos XVII y XVIII, en la biblioteca de las Descalzas Reales.¹⁹ Por supuesto, la música era otro de los elementos más significativos dentro de la escenificación de las ceremonias organizadas junto a la clausura o desde la misma, por lo que la evolución de la capilla musical dotada por la fundadora desde los orígenes también ha sido objeto de estudio por parte del campo de la musicología mediante las aportaciones de autores como Janet Hathaway o Paulino Capdepon Verdú.²⁰

Asimismo, el ámbito festivo y el ceremonial lúgubre han sido objeto de reflexión entre las aportaciones de los historiadores del arte. Javier Portús ya destacaba la utilización de los alrededores del convento, que se concretaban en la plaza donde las religiosas podían sumarse

¹⁴ Sánchez Hernández, 1998a.; 1998b, pp. 777-794 y 2015, pp. 53-82.

¹⁵ Cruz Medina, 2013, pp. 96-117; 2014, pp. 99-119 y 2020, pp. 146-168. Otros trabajos que también han centrado su atención en torno a las relaciones epistolares mantenidas entre las religiosas de las Descalzas Reales y la corte en: Álvarez, 1971, pp. 187-234; Martínez López, 2013, 165-180; García Prieto, 2014, pp. 327-349; 2016, pp. 375-392 y 2018, pp. 23-42; Así como los trabajos de: Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2005, pp. 597-610; Vilacoba Ramos, 2005a, p. 643-661 e id. 2005b, 199-212 o, Marek, 2011, pp. 47-80.

¹⁶ Jordan Gschwend, 2020, pp. 127-145.

¹⁷ Ferrer Valls, 1991, pp. 111-112 y 144-166, 1993 y 1998, pp. 133-147.

¹⁸ Al respecto vid. Borrego Gutiérrez, 2016-2017, p. 321, nota 1.

¹⁹ Llergo Ojalvo, 2012, 132-161 e id, 2018, pp. 138-167.

²⁰ Hathaway, 2005 y 2011, pp. 202-226. Capdepon Verdú, 1997, pp. 215-226; 2007, pp. 293-319; 2009, pp. 309-329 y 2011, pp. 563-568.

a una celebración o conmemoración concreta mediante la exhibición de su colección de tapices o, el templo monacal donde la intervención de las religiosas podía apreciarse en las composiciones florales elaboradas por las mismas para cada ocasión.²¹ En una misma línea la utilización de la iglesia para escenificar las exequias de la familia real ha sido igualmente destacada junto a la colección de paños y ternos funerarios que llegó a atesorar la colección textil del cenobio.²² Este último, es otro de los aspectos que nos permite apreciar el proyecto expositivo comisariado recientemente por el profesor Fernando Checa Cremades *La otra Corte. Mujeres de la Casa Austria en los monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación*.²³ El mismo, muestra una detallada aproximación hacia la gran variedad de lenguajes artísticos que integraron la visualidad de estas dos fundaciones madrileñas y con las que interactuaron día a día sus religiosas.

Todo ello, nos remite también al ámbito cotidianeidad. En este sentido, y para comprender el marco legal y religioso que reguló la vida de la comunidad de clarisas, hemos de acudir a los estudios de M^a Leticia Sánchez y Karen María Vilacoba.²⁴ Ambas autoras, partiendo de sendas tesis doctorales, nos ofrecen en la actualidad un detallado y exhaustivo análisis documental en relación a la vida interna y constitucional de las Descalzas Reales.²⁵ En esta línea destacan los trabajos llevados a cabo en torno a los orígenes de la comunidad, donde no únicamente encontramos relatado el proceso de institución llevado a cabo por la fundadora Juana de Austria, sino también la implantación de las prácticas cotidianas seguidas por la comunidad de religiosas.²⁶ Al respecto, sor Almudena Pintos (O.S.C.) ya pone el foco de atención en torno al valor que tienen las fuentes que trabajamos en nuestro estudio, como el *Libro de Ceremonias* o el manuscrito titulado *Lo que se observa...*, para analizar aspectos tales como la evolución del horario seguido.²⁷ Uno de los ámbitos donde han comenzado a tener su aplicación las informaciones proporcionadas por esta tipología de fuentes, como veremos, se encuentra vinculado al estudio de las prácticas devocionales desarrolladas en clausura con motivo del ciclo navideño y, más concretamente, en torno a las imágenes del Niño Jesús, tal y como el exhaustivo análisis de la conservadora Ana García Sanz nos permite comprobar.²⁸ Asimismo, los estudios de esta investigadora asientan un significativo precedente para el análisis de las prácticas devocionales desarrolladas entre la comunidad madrileña mediante capítulos como “El Monasterio de las Descalzas Reales: arte y espiritualidad en el Madrid de los Austrias”, donde encontramos un interesante recorrido entre los principales espacios devocionales integrados en la clausura.²⁹

En cuanto a las posibilidades que ofrece el estudio de las Descalzas Reales en la actualidad, cabe destacar cómo en paralelo a la construcción de este marco teórico hemos ido contando, además, con la aportación de instrumentos de búsqueda muy útiles como son la catalogación de los fondos, manuscritos e impresos, de la propia Biblioteca y archivo del Monasterio o la

²¹ Portús Pérez, 1998, pp. 2-12.

²² Checa Cremades, 2018a, pp. 99-134. Sobre algunas de las exequias regias celebradas en la iglesia de las Descalzas Reales: Sánchez Hernández, 2019a, pp. 637-668.

²³ El estudio que acompaña al proyecto expositivo en: Checa Cremades, 2019.

²⁴ Sánchez Hernández, 1997 y Vilacoba Ramos, 2013.

²⁵ Sánchez Hernández, 2014c, pp. 293-318 y una revisión más reciente sobre los mismos en: íd. 2019c, pp. 507-536. El listado de las religiosas que profesaron en las Descalzas Reales en: Sánchez Hernández, 1997, anexo documental nº1, pp. 363-372 y Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2010, pp. 115-156.

²⁶ García Sanz, 2010c.

²⁷ Pintos, 2010, 2010, pp. 53-106.

²⁸ García Sanz, 2010a y 2010b, pp. 289-314. También sobre las prácticas devocionales desarrolladas en clausura en torno al Niño Jesús y vinculadas a sor Margarita de la Cruz: Tiffany, 2015, pp. 35-48.

²⁹ García Sanz, 2010d, pp. 11-38.

edición de los inventarios de bienes de la fundadora.³⁰ Una labor que permite profundizar, sobre todo, en torno al sentido y función de los diferentes lenguajes artísticos que configuran la colección. Si bien se trata de un archivo donde apenas podamos encontrar la contratación de las obras que se realizan o se encargan para el cenobio, así como el origen o llegada de la gran variedad de objetos, sí nos permite indagar en torno a la función de los mismos dentro las devociones y prácticas litúrgicas que cultivó la comunidad en su día a día. Ello es posible gracias a la suma de datos ofrecida por la documentación de carácter administrativo o notarial (como los inventarios) junto con la información procedente de la producción escrita por la propia comunidad de clarisas (como los manuscritos donde se registra su actividad litúrgica y ceremonial), así como al abundante listado de títulos que configuran las lecturas de la biblioteca.

En definitiva, el análisis de los trabajos realizados en torno al archivo de las Descalzas Reales, así como sobre aspectos como las características de su comunidad de clarisas pone de manifiesto la gran cantidad de noticias que podemos obtener al preguntarnos por la recepción del espacio y entorno visual y material que configuraron este cenobio. En este sentido, algunos de estos trabajos nos inducen a plantearnos interrogantes acerca de cómo entendió la comunidad de clarisas el espacio que habitó y qué sentido le otorgó en función de cada una de las circunstancias marcadas por el calendario litúrgico. Asimismo, queda por establecer las características o procesos mediante los que la comunidad interactuó con la gran colección de imágenes y objetos atesorados en clausura desde los orígenes de la fundación. En este sentido, es interesante preguntarse acerca de cómo emplearon las religiosas de las Descalzas Reales todas aquellas imágenes que fueron depositadas en la fundación con un gran valor para la construcción alegórica y perfil católico de la dinastía Habsburgo, como los retratos “a lo divino”, o la abundante colección de reliquias y relicarios. El modo mediante el que llenaron de significación el espacio las religiosas gracias a los diferentes movimientos con los que rendían culto al entramado de imágenes y capillas que configura el espacio, es todavía una cuestión por delimitar. Tampoco sabemos hasta qué punto pudieron influir las tradiciones y costumbres desarrolladas en la comunidad madrileña más allá de las ya conocidas como las dedicadas al Santo Sepulcro o la Dormición de la Virgen. Incluso, aspectos tan significativos como el mantenimiento del culto de puertas a fuera de la clausura mediante estructuras efímeras como los monumentos de Semana Santa, quedan todavía por esclarecer en el caso de esta fundación madrileña. Cuestiones abiertas, por tanto, que merecen mayor indagación y justifican la propuesta de los siguientes objetivos.

Objetivos:

En primer lugar, pretendemos analizar cómo se utilizó el equipamiento visual y material depositado a lo largo de los siglos y, principalmente, gracias al mecenazgo ejercido por la monarquía hispana. Para ello, hemos realizado durante el primer capítulo una comparación entre el listado de objetos legado por la fundadora al monasterio, a partir del inventario que registra todas las imágenes, reliquias, relicarios, ajuar de plata y textiles, junto con las obras que integran la colección actual para aproximarnos a aquellos vestigios y composiciones donde todavía podemos apreciar algunas de sus características. El cotejo de este listado junto con las imágenes conservadas y su contextualización entre las prácticas litúrgicas desarrolladas por la comunidad, nos permite caracterizar la colección en función de sus principales rasgos materiales. En este sentido, pretendemos explicar cómo la cultura material y visual, que hemos integrado bajo la denominación de “equipamiento monástico”, se utilizó

³⁰ López-Vidriero, 2001; García López, 2003 y, Pérez de Tudela, 2017.

para la definición del espacio litúrgico, así como entre la escenificación de las principales devociones estipuladas por el calendario litúrgico.

Ubicar la llegada de las diferentes imágenes, o la configuración de los espacios articulados en el interior de la clausura, entre las diferentes etapas del desarrollo de la colección también constituye uno de los siguientes objetivos. Tras la importante huella que imprime la fundadora sobre la colección, serán sucesivas mujeres directamente emparentadas con la misma, como su hermana la emperatriz y la hija de esta última, sor Margarita de la Cruz, quienes contribuyan significativamente a modelar el carácter de la colección de imágenes y reliquias, que continuaron llegando a la fundación.

Reunir todas las noticias posibles en torno a los vínculos establecidos con la Casa Madre para perfilar su repercusión entre la actividad devocional de sus discípulas en la corte madrileña, ha sido otro de los principales objetivos planteados desde el inicio del proyecto. Al respecto, es preciso destacar cómo uno de los principales contratiempos experimentados ha sido la dificultad para acceder al archivo del convento de Santa Clara de Gandía, por lo que cabe señalar que los resultados obtenidos dentro de la consecución de este tercer objetivo se muestran parciales o basados en fuentes que, como indicaremos, es preciso documentar junto a otro tipo de documentos como los inventaros a los que no hemos tenido acceso. Sin embargo, el total de datos que hemos podido reunir, entre el análisis de las crónicas y de alguna otra fuente como el testamento de una de las mujeres de la familia Borja que se vinculó al mecenazgo de la fundación valenciana sí han permitido poner de manifiesto la existencia de un intercambio material y devocional entre ambas fundaciones. Ello abre la puerta a un interesante campo de estudio todavía por trabajar.

Reconsiderar el espacio de las Descalzas Reales en función de su evolución, así como del sentido que dieron al mismo las religiosas que lo habitaron es el cometido de los últimos capítulos de nuestro estudio. En este sentido, es crucial detenernos en analizar la evolución de las decoraciones que presidieron espacios tan significativos para la oración colectiva como el coro alto. Ello nos permitirá advertir cómo, parte de la colección depositada por la fundadora en el cenobio, cuyas características se encuentran descritas entre sus inventarios de bienes, tal y como analizamos en el primer capítulo, llegarán a integrarse entre la escenificación que vehiculó las oraciones de la comunidad en el coro. Además de los espacios en clausura, será necesario advertir la organización de la liturgia en función de aquellas estancias y personal que se vinculó al cenobio quedando al margen de la clausura como la sacristía y los sacristanes del cenobio, cuyo equipamiento se encuentra recogido entre dos inventarios datados, respectivamente, a inicios y finales del siglo XVII. Su transcripción se incluye en el anexo documental que acompaña nuestro estudio.³¹

Aproximarnos hacia cómo utilizaron e incluso vivieron o entendieron el espacio que habitaron las religiosas de las Descalzas Reales, nos lleva también a analizar el movimiento de las mismas, así como su codificación mediante las procesiones y las principales festividades marcadas por el calendario litúrgico. Su propia experiencia litúrgica, o la terminología empleada por las religiosas para referirse a determinados espacios ha quedado reflejada, en parte, entre los manuscritos litúrgicos y nos permite llevar a cabo una percepción más íntima de los mismos. Al mismo tiempo, la escenificación de las celebraciones más señaladas en el calendario litúrgico, divididas entre cristológicas, marianas o hagiográficas, permite observar la conjunción o puesta en funcionamiento de los diferentes códigos y

³¹ Vid. Anexos, II y III.

prácticas litúrgicas mediante los que se da sentido tanto al equipamiento visual y material con el que se dotó la fundación, como a los diferentes espacios que la integran.

En última instancia, y de manera transversal, también entre nuestros objetivos se encuentra la revisión metodológica o aproximación del estudio de las Descalzas Reales a aquellas propuestas que se enmarcan dentro del análisis de la liturgia, el espacio y la materialidad de las devociones. Analizar en qué medida el espacio, la colección y las fuentes conservadas en torno a la fundación madrileña puede adaptarse a este tipo de perspectivas es otro de nuestros cometidos al abordar el análisis de la colección y el espacio con la selección de fuentes que hemos llevado a cabo.

Metodología:

Basados en la decodificación de las imágenes y su percepción por parte del individuo al que se encontraban destinadas, buena parte de los trabajos más recientes en torno a la producción artística religiosa, especialmente aquella realizada en Época Medieval, ha centrado su atención en analizar las características de la experiencia visual y devocional. Así lo explica recientemente Caroline Walker Bynum dentro de su propuesta metodológica para analizar el fenómeno religioso y visual durante la Edad Media, quien advierte las raíces o bases disciplinares y teóricas de estas nuevas propuestas entre los trabajos elaborados por historiadores como Johan Huizinga, historiadores del arte como Aby Warburg o Erwyn Panofsky y antropólogos como Alfred Gell.³² La integración en el debate teórico e intelectual de aspectos relativos al folklore y las tradiciones populares, motivó la aparición de un interés por lo cotidiano entre los investigadores de las humanidades y las ciencias sociales que abre significativamente su objeto de estudio tradicional y aquellas perspectivas tradicionalmente empleadas como la formal, simbólica y contextual. Además, la terminología y el marco de interpretación utilizados por la historiografía contemporánea para analizar la multitud de matices que intervienen a la hora de analizar la experiencia religiosa en el pasado, bebe, inevitablemente, del giro experimentado por los estudios visuales desde la década de los años noventa y el contexto de las universidades anglosajonas, fundamentalmente.³³ Ello, contribuyó significativamente a ampliar el objeto de estudio al que la Historia del Arte había acotado tradicionalmente su principal cometido, introduciendo así otros factores que atañen a la experiencia o al papel del espectador al observar e interactuar con la obra de arte.

Por lo que respecta a la producción visual vinculada al cristianismo occidental han sido cruciales las aportaciones de trabajos donde la mutabilidad de los espacios o la integración del factor material complementan la comprensión e interpretación del fenómeno devocional y lo aproximan a debates contemporáneos como la performatividad de las artes.³⁴ Desde esta perspectiva han sido también diferentes los trabajos que se han dedicado a estudiar la cultura femenina conventual, poniendo de relieve cómo fueron utilizados objetos e imágenes para alcanzar diferentes niveles de contemplación, o llevar a cabo las prácticas litúrgicas establecidas por el calendario cristiano y la regla monástica que cada comunidad profesó. Al respecto, las aportaciones de investigadores como Éric Palazzo, Jeffrey Hamburger o

³² Bynum, 2020, pp. 40-43.

³³ Walker y Chaplin, 2002, pp. 15-75.

³⁴ Desde modelos de interpretación que asientan las bases, como el llevado a cabo en Barasch, 1997, hasta aportaciones más recientes que continúan y amplían esta misma línea: Bynum, 2011; Laugerud, Salvador y Skinnebach, 2016 y Jurkowlanec, Matyjaszkiewicz y Sarnecka, 2018. La integración de una parte del patrimonio visual hispánico entre este tipo de perspectivas puede apreciarse en los trabajos del profesor Felipe Pereda, como, por ejemplo: Pereda, 2007 y 2017. También este marco teórico ha tenido una gran repercusión entre las propuestas llevadas a cabo para analizar la espiritualidad conventual femenina en el ámbito de la Península Hispánica como reflejan las aportaciones de: Cirlot y Garí, 2019, pp. 237-262.

Barbara Baert y Lieve Watteuw son especialmente significativos y útiles para advertir la trascendencia de aspectos como el movimiento o la manipulación de los objetos e imágenes en un determinado contexto y como parte de una experiencia devocional específica.³⁵ El trabajo de estos autores, especialmente el llevado a cabo por Palazzo, pondera el estudio del fenómeno litúrgico como el principal medio para vehicular la comprensión de todos los aspectos que intervienen en la práctica devocional: desde el espacio arquitectónico, imágenes y objetos, hasta otros matices dependientes del movimiento o las sensaciones de carácter efímero e intangible.³⁶ Todo ello, permite en la actualidad documentar y cimentar las bases teóricas y metodológicas de llamado “giro litúrgico”.³⁷

De hecho, la liturgia, así como las fuentes que permiten fundamentar su estudio, se encuentran en el centro de interés que ocupa a los estudios en torno a la expresión devocional y artística de la cultura femenina conventual. Pese a que, a simple vista, los manuscritos y códices medievales que nos informan acerca de la liturgia practicada cotidianamente en las instituciones religiosas puedan parecer superfluos o, incluso, aburridos, lo cierto es que sus indicaciones permiten descifrar y reconstruir todo un universo de experiencias relativas a la interacción de un grupo de individuos con el espacio, las imágenes y los objetos. En este sentido, son considerados por Hamburguer y Schloutheuber como verdaderas “minas de oro” para aquellos investigadores interesados en reconstruir las características de un espacio y proceso litúrgico concretos.³⁸ Así lo demuestran los estudios y la edición del *Liber Ordinarius* o códice donde se encuentra plasmada la liturgia practicada por las abadesas y abades que integraron la comunidad de Nivelles fundada en el antiguo imperio Carolingio. En función del grado de especificidad de estas fuentes (consuetas catedralicias, costumbreros monacales, procesionarios...) las informaciones contenidas en las mismas adquieren una gran riqueza cuando son puestas en común o complementadas con los datos presentes entre otra tipología de documentos como los inventarios, las crónicas o leyendas en torno a la comunidad y demás recursos como la documentación epistolar o los protocolos notariales.

Desde el ámbito de la universidad española contamos también con interesantes iniciativas que continúan contribuyendo a la definición de un campo de estudios en torno a la liturgia religiosa, ya sea ésta de carácter conventual o público. De un lado, contamos con el estudio de las consuetas catedralicias conservadas en diferentes sedes de al Corona de Aragón, coordinado por el profesor Eduardo Carrero Santamaría, mientras que, de otro, también el proyecto “paisajes espirituales” dirigido por las profesoras Blanca Garí y Núra Jornet ofrece una perspectiva transversal en torno al fenómeno del monacato femenino medieval que incluye el estudio de aspectos como la vida interna de las comunidades y las prácticas litúrgicas desarrolladas en su día a día.³⁹

Las posibilidades que ofrecen estas propuestas basadas en el estudio de la liturgia, así como en los diferentes factores que intervienen en su desarrollo, ya fuesen estos de carácter visual,

³⁵ Palazzo, 2010, pp. 25–56; Hamburguer, 1997; Baert, 2016; Watteuw e Iterbeke, 2018.

³⁶ Un estado de la cuestión y balance en torno a las aportaciones que cimientan este tipo de enfoques en: Acosta-García, Pablo, 2019, pp. 1-17.

³⁷ Un estado de la cuestión con abundantes referencias y valoraciones en torno al mismo en: Pérez Vidal, 2019, pp. 76-82.

³⁸ Hamburguer y Schloutheuber, 2020, p. 1.

³⁹ Carrero Santamaría, 2014a y, sobre los principales ejes de reflexión establecidos en torno al proyecto Paisajes Espirituales: Garí, 2014, 3-17. Asimismo, las publicaciones y características del proyecto pueden consultarse en su web: <http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php> [acceso: 01/12/2020]. Por su parte las diferentes publicaciones llevadas a cabo por Mercedes Pérez Vidal también aportan interesantes conclusiones e ideas a partir de la aplicación de estas perspectivas al caso de las comunidades de dominicas en Castilla: Pérez Vidal, 2010, pp. 196-212; 2014, pp. 215-242 y 2019, pp. 75-16.

material o, incluso sensorial, motivan la elección de este marco teórico para sustentar muchas de las interpretaciones e hipótesis que proponemos en el transcurso de los capítulos. Asimismo, las posibilidades que ofrecen la tipología de fuentes conservadas en el archivo de las Descalzas Reales, como hemos destacado a partir de las catalogaciones de sus impresos y manuscritos recogidas en sendas publicaciones de Patrimonio Nacional, permite aproximar el análisis de esta fundación al interés que el estudio de la liturgia como fenómeno global o total ha despertado entre las recientes investigaciones. En este sentido, es crucial la conservación de diferentes manuscritos destinados a conservar las prácticas devocionales asociadas a todas y cada una de las festividades marcadas por el calendario litúrgico seguido en las Descalzas Reales. Al mismo tiempo, entendemos que la transcripción e interpretación de uno de ellos, el más extenso y completo, al que nos referiremos como *Libro de Ceremonias*, puede contribuir a trazar una visión más clara y directa en torno a todo aquello que supuso el mantenimiento de la vida litúrgica en este monasterio. Los motivos por los que hemos decidido denominar esta fuente de este modo, así como sus principales características se explicarán ampliamente en el apartado destinado a analizar la selección de fuentes para nuestro estudio. Sin embargo, nos interesa destacar cómo la misma, no se ha entendido en el presente estudio de forma aislada, sino tratando de cotejarla y complementarla con el mayor número de noticias posibles. Ello comprende un trabajo de análisis junto con otros manuscritos de características muy similares como el manuscrito titulado *Lo que se observa*, al que también nos referiremos en el análisis de las fuentes, o con otra tipología de fuentes muy distinta como los inventarios conservados en la clausura, fechados en distintas épocas y realizados por distintas manos. Por último, hemos tratado de combinar el análisis de las referencias escritas a partir de la documentación conservada en el archivo del monasterio (principalmente, sus inventarios) con las huellas materiales de la propia colección artística conservada.

III. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA. LAS DESCALZAS REALES ENTRE LA DIÁSPORA COLETINA Y EL PATRONAZGO REGIO. DATOS Y FUENTES EN TORNO A LOS ORÍGENES FUNDACIONALES.

Para entender y contextualizar las prácticas devocionales llevadas a cabo por la comunidad de religiosas que habitaron las Descalzas Reales, así como sus propios escritos, es preciso llevar a cabo una recopilación de datos en torno a sus orígenes. Como es conocido, estos últimos se encuentran enmarcados en el conjunto de reformas y movimientos espirituales que vertebraron el clero regular desde finales de la Edad Media dando pie a la creación de órdenes reformadas como la impulsada por sor Coleta de Corbie en 1406, doctrina que inspira e identifica el modo de vida seguido por las clarisas de las Descalzas Reales de Madrid.⁴⁰ La historiografía acerca de la orden franciscana comienza a narrar el desarrollo de dichos movimientos, recopilando la información de las crónicas y archivos franciscanos a inicios del siglo XX. En el caso de las reformas acaecidas dentro de la rama femenina de la Orden de San Francisco fueron los religiosos franciscanos Andrés Ivars y León Amorós quienes se encargaron de reunir y sistematizar, a inicios y mediados del siglo XX, respectivamente, las diferentes etapas que caracterizaron los movimientos de reforma entre las clarisas, así como su difusión en los reinos peninsulares.⁴¹ Guiados por la corriente positivista que caracterizó la historiografía decimonónica, estos autores pusieron por escrito la relación de fuentes y datos que permiten conocer cómo se produjo la mencionada difusión. Sobre los mismos, se asienta el trabajo que, posteriormente, ha continuado indagando en torno a los orígenes y difusión de las reformas franciscanas y femeninas en la península,

⁴⁰ Sobre los orígenes de la comunidad: García Sanz, 2010c.

⁴¹ Ivars, 1924, pp. 390-410; 1925a, pp. 84-108 y 1925b, pp. 99-110. Amorós, 1960, pp. 441-486; 1961a, pp. 227-282 y, 1961b, pp. 399-458

dando lugar a la realización de diferentes esquemas o cuadros donde trata de sintetizarse esta expansión. Autores como Carmen Soriano Triguero o José Carlos-Vizuete Mendoza han tratado de esquematizar el complejo proceso de difusión e implantación de las reformas franciscanas en sus respectivos estudios.⁴² Como señala el segundo, la variedad de corrientes en las que se bifurcaron las clarisas fue significativa y dibujó un frondoso paisaje donde se mueven comunidades que, pese a pertenecer a la misma orden, se identifican con las modificaciones o matizaciones de diferentes reglas, dando pie a la escisión de las clarisas en urbanistas, coletinas, anunciadas, capuchinas, reformadas, descalzas alcantarinas o nazarenas.⁴³ Dentro de este conjunto de bifurcaciones acaecidas desde territorio hispano en diferentes épocas nos interesan las dos primeras, urbanistas y coletinas, puesto que ambas se relacionan con el contexto fundacional del monasterio de santa Clara de Gandía, el lugar donde hunde sus raíces la comunidad de las Descalzas Reales de Madrid. En este sentido, se distinguen dos etapas en cuanto a la fundación del convento sito en la ciudad de Gandía: la primera, se rige mediante la segunda regla de santa Clara con las declaraciones de Urbano IV, mientras que, la segunda, se adapta a la llegada de la comunidad coletina procedente de la diáspora francesa, mediante la adopción u observancia de la primera regla de santa Clara, promovida por Coleta de Boylet de Corbie (1381-1447).⁴⁴ En ambas etapas, por tanto, reina el ambiente de reforma cultivado por distintas órdenes mendicantes durante el siglo XV, aunque se aplicarán diferentes matices tras la llegada de las coletinas francesas, que imprimirán la identidad definitiva de la comunidad.

Según informa el padre León Amorós dentro de su recopilación de datos en torno a los orígenes y progreso del monasterio ducal, la primera fundación fue iniciativa de sor Violante de Aragón (1405-1445), emparentada con la monarquía aragonesa y la familia ducal de los Borja, y se regía mediante las directrices de la reforma observante establecida en Tordesillas por fray Fernando de Illescas (muerto en 1419). Sus primeras moradoras habitaron un edificio de nueva planta sufragado por la propia fundadora utilizando los fondos que había recibido de su familia, los duques de Gandía. La bula fundacional se concede en 1423, mientras que su ejecución no se lleva a cabo hasta 1428, por lo que se deduce el lapso de seis años en los que habría tardado a levantarse el edificio conventual. Sin embargo, la temprana muerte de los duques de Gandía, padre y hermano de sor Violante, respectivamente, hizo menguar la estabilidad económica de aquella fundación, por lo que a penas duró 15 años. En vistas de la escasez de medios, las monjas de la primera fundación solicitaron auspicio a la reina de Aragón, María, quien resolvió paliar su situación trasladándolas desde Gandía al monasterio de la Trinidad en Valencia. En él se encontraba asentada una comunidad de trinitarios que, tras varios litigios y disposiciones papales, fue desalojada para dar paso a la llegada de clarisas observantes o urbanistas seguidoras de la reforma introducida en Tordesillas, quienes se establecieron en el monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia en 1445.⁴⁵

Fue Luis de Vich (1425-1477), noble valenciano, quien emprendió la tarea de rehabilitar el monasterio clariano de Gandía que había quedado desolado tras las vicisitudes económicas vividas por sus primeras moradoras. Su objetivo era traer de nuevo una comunidad que lo habitase, por lo que se dirigió a buscar las religiosas entre los reinos de Aragón. Al no haber podido encontrar ninguna, solicitó permiso para buscarla fuera de las fronteras aragonesas,

⁴² Véase: Soriano Triguero, 1995, p. 191 y Vizuete Mendoza, 2010, p. 59.

⁴³ Vizuete Mendoza, 2010, p. 45. Una visión más global en torno al proceso de reforma vivido por la orden de clarisas es la realizada en: Roest, 2013.

⁴⁴ Un estudio razonado sobre ambas etapas en: La Parra, 2002, pp. 81-128 y, 2020, pp. 773-784.

⁴⁵ Sobre la expulsión de los trinitarios para acoger la comunidad de clarisas en este monasterio valenciano, Mínguez Cornelles, en prensa.

en el sur de Francia. Aquí, en la ciudad de Lézignan-Corbières, diócesis de Narbona, se había instaurado un monasterio de coletinas que profesaban la I Regla de santa Clara difundida por santa Coleta, fundadora de numerosas casas a lo largo del territorio francés, incluida la situada en la mencionada ciudad.⁴⁶ El traslado de esta comunidad francesa a la ciudad de Gandía, se hizo con anterioridad a 1479 mediante el consentimiento del General de la Orden franciscana, Jaime Sanzuela, según consta entre los datos recogidos por Amorós, conservados en santa Clara de Gandía.⁴⁷ Por tanto, de acuerdo con las disposiciones eclesiásticas y datos citados por Amorós, el único motivo que incentiva el traslado de la comunidad coletina desde Lézignan-Corbières a Gandía sería la búsqueda e iniciativa promovida por Luis de Vich para refundar el monasterio clariano de esta ciudad valenciana.⁴⁸

Sin embargo, existe otra versión respecto a los motivos que propiciaron la salida de las coletinas francesas de su convento en Lézignan-Corbières. Esta otra versión fue difundida por el cronista Martín de Viciana en su *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, publicada en 1564. Entre los relatos de los que se hace eco menciona la huida de doce monjas procedentes de la fundación francesa debido a la negativa de una de ellas, llamada María Escarlata, a contraer matrimonio con un noble francés. Tras su llegada a la ciudad de Barcelona, pidieron auxilio al rey Juan II de Aragón, y, éste, las situó bajo el patronato de Luís de Vich, quien, a su vez, se encontraba sumido en pleno proceso de búsqueda de una comunidad franciscana para refundar el convento de Gandía. Esta segunda versión sería la que recogen los cronistas de la fundación gandiense a lo largo de los siglos XVII y XVIII, aunque Amorós ya destacó la falta de datos documentales en la que se basan estos cronistas para ratificar la veracidad de estos acontecimientos.⁴⁹ No obstante, aquello que sí ha quedado confirmado mediante la difusión de este tipo de narraciones que acostumbraron a mezclar un cúmulo de datos fantásticos y verídicos es la ya mencionada dispersión de la reforma coletina a lo largo de la península ibérica gracias al germen inicial que supuso su asentamiento en santa Clara de Gandía durante la segunda mitad del siglo XV.

Antes de pasar a analizar este panorama, resulta necesario acercarnos a la manera mediante la que hemos conocido estas historias y cómo han ido difundiéndose a través de los siglos. En este sentido, Amorós comienza la primera de sus tres publicaciones en torno a la historia y fundación de Santa Clara de Gandía enumerando todas y cada una de las fuentes que ha podido consultar, así como haciendo alusión a su conservación dentro del propio convento. De las mismas, destaca las disposiciones eclesiásticas emitidas desde Roma en torno a la fundación original del convento y la elección de sus abadesas desde el siglo XV. Asimismo, expone las características y fuentes en las que se basan las distintas historias de la fundación conservadas en su archivo.⁵⁰ Según lo dispuesto, serían tres los principales autores que se dedicaron a recopilar los datos sobre la historia del convento y vidas de sus moradoras. Los tres fueron confesores del convento y utilizaron documentación que pudieron consultar intramuros del mismo. Por orden cronológico, Amorós nos habla de Alonso Pastor, Sebastián Carrió y fray José Llopis. Afortunadamente, del primero encontramos su obra digitalizada: un impreso publicado en 1655, en el que, a su vez, se basarán los siguientes confesores para realizar sus respectivas crónicas.⁵¹ Este rasgo, lo pone de manifiesto

⁴⁶ La difusión de la reforma coletina desde el sur de Francia a partir de 1447 en: Campbell, 2015, pp. 32-47.

⁴⁷ Amorós, 1960, p. 470.

⁴⁸ Sobre los acontecimientos aquí detallados también se hacen eco Pellicer, 2014, pp. 5-8, La Parra, 2002, pp. 81-128 y Aliaga Morell, 2015, pp. 7-8.

⁴⁹ Amorós, 1960, p. 472.

⁵⁰ Su análisis en: La Parra, 2002, pp. 81-128. Tal y como destaca este autor actualmente se pueden consultar en microfilm dentro del Archivo Municipal de Gandía, La Parra, 2020, pp. 774-775, nota 5.

⁵¹ Pastor, Alonso. *Soledades del amor divino y dulces laberintos del encerramiento interior de las almas limpias con Dios, fundadas en la sagrada Escritura y Santos Padres. Aplicadas y explicadas con la ilustre fundación y progreso virtuoso del santuario*

Sebastián Carrió en la primera parte de su *Libro de fundación*, donde encontramos una recopilación de las vidas de las religiosas que profesaron en santa Clara de Gandía desde sus orígenes, así como de los principales acontecimientos acaecidos en torno a su historia.⁵² Tal y como su propio título nos permite observar, Carrió se ocupó de dar forma a la información redactada anteriormente por la comunidad de clarisas y autores como Pastor para unificar sus datos en una misma obra. Finalmente, fray José Llopis ampliará el ejercicio llevado a cabo por Carrió publicando la fuente más extensa conservada acerca de la fundación de coletinas valenciana.⁵³ Este último, se caracterizará por corregir o modificar algunas de las informaciones redactadas con anterioridad por sus predecesores y, al mismo tiempo, seguirá basándose en los escritos monacales que encontrará dentro del propio convento.

Por tanto, y de confesor en confesor, fue difundiéndose el relato milagroso en torno a la supuesta visión que un fraile tuvo ante la Virgen de Gracia, una de las imágenes más antiguas veneradas en el cenobio valenciano, consistente en la dispersión de siete estrellas bajo su manto que coincidirían con las siete fundaciones directas salidas desde Gandía para introducir la reforma clariana en otros lugares de la geografía peninsular. La imagen que podemos proyectar a partir de la relación de lugares y fechas quedó ya señalada en fuentes como la publicada por el padre Carrillo en 1616, confesor del monasterio de las Descalzas Reales, donde encontramos una de las primeras menciones a esta visión milagrosa para iniciar el relato en torno a los orígenes de la comunidad llegada a Madrid hacia mediados del siglo XVI (fig. 1). Alonso Pastor vuelve sobre la narración del confesor madrileño, aludiendo al mismo, para enumerar y explicar la dispersión de la reforma coletina a partir de la fundación establecida en Gandía:

“Sabido es aquel suceso de la visión que vio un santo fraile lego compañero del confesor, como le refiere el P. Carrillo en el libro de la fundación del Real Convento de las Descalzas de Madrid, y era, que debajo el manto de la imagen de la Virgen de Gracia, que entonces estaba por cabo de Altar en la Iglesia, salieron siete estrellas, y paseando todo el templo se volvieron al mismo lugar de donde habían salido. Fuele explicado al religioso que aquellas siete estrellas significaban las fundaciones que habían de salir de esta santa Casa.”⁵⁴

De este modo, se revestía con tintes hagiográficos y fantasiosos, el movimiento de difusión coletina que, desde la Casa Madre de Gandía, había propagado las directrices estipuladas por sor Coleta de Boylet en Francia a lo largo de la península ibérica. De hecho, Carrillo no fue el único confesor de una comunidad femenina que se dedicó a relatar las vidas e historia en torno a sus moradoras y fundación, sino que nos ofrece un ejemplo más en torno a la construcción hagiográfica que caracterizó este tipo de relatos. Los medios y fuentes utilizados

y convento real de Santa Clara de Gandía, con las vidas de muchas admirables religiosas... Valencia, 1655. Digitalizado en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.532512092x;view=1up;seq=234>

⁵² Carrió, Sebastián (O.F.M.) *Libro de Fundación en que se notan todas las religiosas que recibieron el santo hábito profesaron y murieron en este Religiosísimo Convento de la Nuestra Santa Clara de la Ciudad de Gandia desde su fundación Real que fue día ocho de mayo de 1462.* (...) se puso en forma este libro por el Padre fr. Sebastián Carrió en el año 1740, siendo confesor de dicho Real Convento. Año 1782. Arxiu Històric Municipal de Gandia [en adelante: AHMG], FG-7/1.

⁵³ Llopis, Josep (O.F.M.), *Crònica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara de la ciudad de Gandía, escrita por...*, confesor ordinario del mismo santo monasterio..., 1782, AHMG, FG/7-2 (primera parte) y FG/8-2 (segunda parte).

⁵⁴ Dentro de su último capítulo titulado “De las fundaciones que han salido de este santo convento de santa Clara de Gandía” Pastor, 1655, f. 245. También el clérigo madrileño Jerónimo de la Quintanta (1576-1644), reprodujo esta leyenda publicada por Carrillo dentro de su obra dedicada a historiar los principales acontecimientos de la villa madrileña, vid. Quintana, 1629, f. 413r. Sobre la introducción de la reforma coletina en territorio portugués a partir del germen valenciano: Rodrigues, Inglès Fontes y Andrade, 2020, pp. 51-63 Y, Andrade, 2018, pp. 159-168.

por los confesores para llevar a la imprenta sus manuscritos y difundir una serie de historias y datos que han sido reeditados a lo largo de diferentes épocas, comparten características destacables. En concreto, nos referimos a la utilización que los confesores de los cenobios femeninos hacen de los escritos redactados por las propias religiosas de la comunidad en sobre su propia memoria. De hecho, autores como fray Josep Llopis, ya mencionan la referencia a religiosas como sor Ana Concepción, autora de las vidas que se conservaron manuscritas en el interior de la fundación valenciana.⁵⁵ En este sentido, tal y como destaca Nieves Baranda, las historias y crónicas fundacionales eran llevadas a las rotativas de la imprenta con los nombres de los confesores, olvidando, a menudo, la fuente monacal en la que se habían inspirado para la redacción de sus impresos.⁵⁶

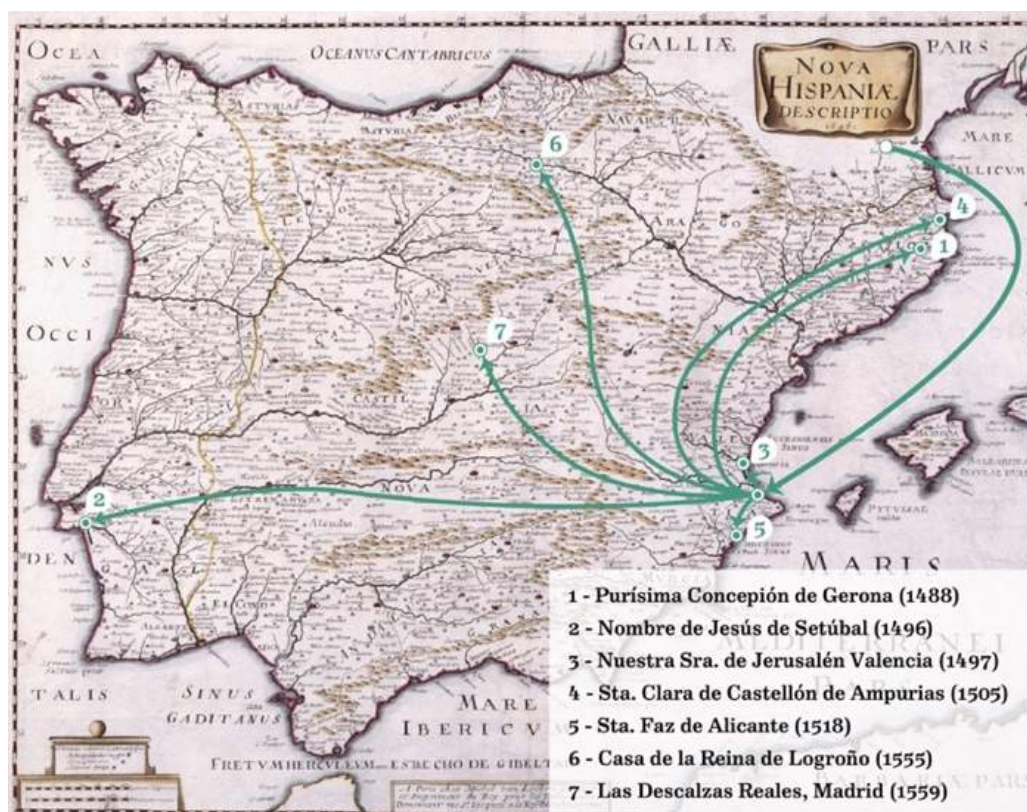


Fig. 1 Mapa de la difusión coletina a lo largo de los territorios peninsulares. Fuente para su realización: Soriano Triguero, 1995, p. 191.

Así sucede con la conocida crónica publicada por Fray Juan Carrillo en 1616 sobre la historia y moradoras de las Descalzas Reales de Madrid, donde podemos encontrar fragmentos transcritos directamente a partir del manuscrito atribuido a sor María de los Ángeles como la descripción del relicario, o el mismo relato de las siete estrellas utilizado por Carrillo para explicar la mencionada difusión coletina.⁵⁷ Este manuscrito en torno a los orígenes de la

⁵⁵ Amorós, 1960, p. 447.

⁵⁶ Para explicar este aspecto: https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10751/pg_570-577_cc197c.pdf?sequence=1&isAllowed=y

⁵⁷ Ángeles, María de los (atribuido). *Crónica e historia verdadera de las cosas memorables y particulares del santo convento de la Madre de Dios de Consolación de Madrid, y de su fundación y principio, Madrid*, finales del siglo XVI (ca. 1598), Archivo General de Palacio [en adelante: AGP], Patronatos de la Corona [en adelante: PC], Descalzas Reales [en adelante DR], leg. 7140, exp. 1. Asimismo, se conserva una copia mecanografiada de este manuscrito que a mediados del siglo XX otra religiosa de la comunidad, Sor Antonia de Jesús, se ocupó de transcribir. Su consulta está disponible en la Biblioteca Real de Palacio. Vid. Biblioteca Real [en adelante: BR], MC/MD/3189. Puesto que es esta transcripción la que hemos podido consultar con mayores facilidades será de la misma, de donde citemos cada fragmento. Su información catalográfica puede consultarse en:

comunidad madrileña fue dado a conocer por la conservadora María Leticia Sánchez, cuyo estudio, datación y atribución podemos encontrar diseminado en diferentes publicaciones.⁵⁸ Nos interesa destacar aquí, el largo recorrido de la historia narrada por esta religiosa que integró la comunidad de las Descalzas Reales en 1595, cuya prosa fue transcrita y ampliada a manos uno de los confesores de su comunidad, fray Juan Carrillo y, retomada en 1655 por el confesor valenciano Alonso Pastor. Igualmente, la comunidad de Gandía contó con una religiosa que se dedicó a poner por escrito las vidas de las hermanas más célebres y recopilar los datos en torno al origen de la fundación coletina. Respecto a esta última, y como hemos señalado, ya se hacía eco el padre Llopis hacia finales del siglo XVIII y, según el padre León Amorós la podemos identificar con Ana Concepción y Padilla, profesa en santa Clara de Gandía el 3 de abril de 1563.⁵⁹ Ella sería la autora del manuscrito de 93 folios utilizado por los confesores Alonso Pastor, a mediados del siglo XVII, y Francisco Llopis, a finales del siglo XVIII, para relatar las vidas de las coletinas profesas en Gandía dentro de sus obras.

Otro de los manuscritos monacales donde encontramos un semblante biográfico de las fundadoras coletinas, es el titulado *Libro de la vida y muerte de las señoras madres fundadoras del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*.⁶⁰ Esta fuente datada durante el siglo XVII, como su propia catalogación indica:

“Contiene la vida y muerte de las primeras madres fundadoras hasta 1598: Sor Francisca de Jesús, Sor María de Jesús, Sor Jerónima del Pesebre, Sor Isabel de la Encarnación, Sor Margarita de la Columna, Sor Petronila de Jesús, Sor Buenventura Serafina, Sor Francisca de las Llagas, Sor Bernardina, Sor Cecilia de la Cruz, Sor Ana de la Cruz, Sor María de los Ángeles, Sor Francisca de la Madre de Dios, Sor Juliana de la Cruz, Sor Leonor del Espíritu Santo, Sor Leonor de la Cruz”⁶¹

Si tenemos en cuenta la cronología en la que publican los citados confesores sus respectivas obras, tanto del cenobio madrileño (1616) como del valenciano (1655), podemos observar cómo, la crónica redactada por sor María de los Ángeles en las Descalzas Reales a finales del siglo XVI, así como el manuscrito anónimo acerca de las vidas de sus fundadoras datado durante el siglo XVII, se encontrarían entre de las primeras fuentes, y también las más directas, en torno a la difusión coletina y sus protagonistas. En ellas, uno de los rasgos más característicos y reiterados por sus autoras, es la importancia de la liturgia seguida por la Casa Madre y su aplicación y seguimiento desde los inicios de la comunidad madrileña, gobernada, a su vez, por diferentes mujeres de la familia Borja. Así lo pone de manifiesto la crónica atribuida a sor María de los Ángeles en el capítulo titulado “Capítulos de la orden y

<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=130962> [última consulta 17/02/20]. Hay que señalar que, esta fuente también ha sido atribuida a otra religiosa llamada del mismo modo, sor Antonia de Jesús, pero, en su caso profesa en la comunidad durante su estancia en Valladolid a mediados del siglo XVI. Al respecto, véase los datos sobre el nombre de esta religiosa en: Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2010, p. 126.

⁵⁸ Sobre las distintas fuentes que narran la historia del cenobio madrileño vid. Sánchez Hernández, 1997, pp. 26-28 y Sánchez Hernández, 2014, p. 297 (nota 4). Más recientemente, la misma autora explica cómo se efectuó la localización de esta y otras fuentes relativas a las Descalzas Reales en el AGP y afirma cómo “...la historia del monasterio confeccionada por la cronista del convento, María de los Ángeles, cuyo texto copió íntegro fray Juan Carrillo para confeccionar su descripción del convento...” en: Sánchez Hernández, 2018, pp. 133-134, la utilización de partes como la descripción del relicario en: Sánchez Hernández, 2019, p. 296.

⁵⁹ Amorós, 1960, p. 447.

⁶⁰ Se encuentra digitalizado entre la documentación disponible en la Real Biblioteca con la signatura: DIG/MD/F/75_E. Asimismo, encontramos una copia manuscrita igualmente digitalizada entre los fondos de la Biblioteca Nacional con la signatura Mss/7712.

⁶¹ Los datos incluidos en su catalogación: <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=130726> [consulta: 05/06 / 2016]

costumbres que la madre abadesa sor Juana de la Cruz guardó en la fundación de su monasterio”:

“Primero y principalmente, se guardan las constituciones en declaración de la Regla echas que llamamos colletanas, confirmadas por tantos sumos pontífices como en el libro de la orden se podrá ver, en las cuales al fin se dice que no pretende por aquellas constituciones derogar a las demás religiosas costumbres en que la gloriosa de santa Coleta en la reformation de Nuestra Orden hizo, crió aquellas sus primeras hijas y de estas fueron las que de la casa de Susiña en Francia vinieron a fundar el monasterio de Gandía de que ya arriba hemos dicho cuyas costumbres fuera de lo señalado en la dicha Regla y declaración de ellas servirá también esta memoria porque con la variedad de relaciones en los tiempos venideros no se introduzcan varias costumbres que perturben la paz y dificulten la limpia observancia de nuestra Regla y santas costumbres, pues no solo con las malas y relajadas suele el demonio engañar pero muchas veces con las buenas que no nos convienen volviéndonos el ángel de las tinieblas en la luz, la divina nos comunique el señor para acertar a relatar lo que aquí se desprende para mayor aumento de su gloria y provecho de todas las que a su santo servicio en esta casa se dedicaren.”⁶²

A lo largo de su narración la autora reitera y concreta aquellos hábitos que la comunidad madrileña ha tratado de seguir, conservando las costumbres de la Casa Madre. Por ejemplo, al indicar los salmos que tras la comida y canto en el coro deben entonarse, incide en cómo:

“También puso la madre Francisca en Gandía siendo abadesa y aquí que se digan cinco psalmos del psalterio de Nuestra Señora de san Buenaventura y así se dice un cada mes por la particular devoción con que siempre crio a sus religiosas en servir a Nuestra Señora y ponerlas debajo de su amparo...”⁶³

Hasta aquí, la crónica de la religiosa coletina hace mención a dos mujeres significativas para la ordenación de la codificación litúrgica y ceremonial desarrollados en las Descalzas Reales desde sus orígenes: sor Francisca de Jesús y sor Juana de la Cruz. Ya fuesen tías, hermanas o hermanastras, la relación de estas mujeres con Francisco de Borja (1510-1572), y la estirpe ducal valenciana fue otro de los rasgos que imprimieron el carácter de la fundación madrileña durante sus primeras décadas. Resulta evidente que el lugar desde donde se difundió la reforma coletina motivase dicha relación con el ducado de Gandía y su nobleza más poderosa, pero, sobre todo, se debe a la presencia del IV duque, Francisco de Borja en el entorno de la fundación madrileña y a su labor espiritual dentro de la corte hispana. De hecho, es la relación que este último mantiene con la fundadora del cenobio madrileño, la princesa Juana de Austria, el principal motivo para que las citadas religiosas de la familia Borja adquirieran una significativa presencia y labor en sus orígenes. Al respecto, es conocido el movimiento y circunstancias experimentadas por las religiosas emparentadas con el santo Duque, especialmente su tía sor Francisca de Jesús, gracias a los datos biográficos que, una vez más, nos proporciona la crónica atribuida a sor María de los Ángeles. Esta última informa de cómo sor Francisca de Jesús, tras el fallecimiento de su madre, quien ejercía el cargo de vicaria en Santa Clara de Gandía, salió

“de su convento para la Rioja a donde fue llevada por la duquesa de Frías con el fin de fundar un convento de su Orden. Fallecida la duquesa y viniendo de Portugal la Princesa doña Juana viuda del príncipe de Portugal don Juan, por informes del padre Francisco se determinó a que un monasterio que tenía prometido de hacer, fuese de monjas de la primera regla de Santa Clara, para lo cual mandó venir a la madre sor Francisca, [...] y con este motivo vino

⁶² BR, MC/MD/3189, p. 4.

⁶³ *Ibidem*, p. 6.

a Valladolid donde a la sazón estaba la Princesa y quiso su alteza que antes de entrar en su clausura pasasen por el Monasterio de Santa Catalina de Siena de orden de santo Domingo donde la metió la Princesa de la mano y como la santa madre se entrase con un crucifijo”⁶⁴

Sor Francisca de Jesús, nace con el nombre de Isabel de Borja y Enríquez (1458-1557) dos años después que su hermano, el III duque de Gandía Juan de Borja y Enríquez (1494-1543).⁶⁵ Entre la descendencia de los dos matrimonios contraídos por este último encontraremos las personalidades que protagonizaron la llegada de la reforma coletina a Castilla. En primer lugar, y como hemos apuntado, nacería el IV duque de Gandía Francisco de Borja, que acabaría por ser el único de los miembros de esta estirpe en ser canonizado debido a su trayectoria devocional. En segundo lugar, y también dentro del primer matrimonio contraído por el III duque, la descendencia femenina, a excepción de una de las hermanas, pasará a formar parte de la comunidad de coletinas en Gandía, siguiendo los pasos de su tía sor Francisca. Del segundo matrimonio, un destino análogo encontraremos entre la trayectoria seguida por María (c. 1535 – d. 1569) y Anna (1535-¿?), quienes, tras su profesión, pasarán a identificarse como sor María Gabriela y sor Juana de la Cruz, respectivamente. Esta última, como veremos a continuación, jugará un papel destacado dentro de los primeros años de la comunidad tras establecer su residencia en el edificio adquirido por la fundadora.

La crónica también añade que sor Francisca de Jesús llegó a Valladolid, desde donde Juana de Austria ejercía la regencia, como consecuencia del fallecimiento de su primera mecenas o patrona, la duquesa de Frías, Juliana Ángela de Aragón y Velasco (1509- ca.1555), casada con Pedro Fernández de Velasco y Tovar (1485-1559), III duque de Frías.⁶⁶ Asimismo, cabe añadir que, la tía de san Francisco de Borja no llegaría a ver la fundación establecida por Juana de Austria en Madrid debido a su fallecimiento durante el asentamiento temporal de la comunidad en Valladolid. Esta comunidad, por tanto, formó parte de los planes de mecenazgo desarrollados por otra mujer, la mencionada duquesa de Frías, quien habría decidido promocionar los territorios que ocupaban su señorío en Casa de la Reina (La Rioja) mediante la introducción de esta nueva rama de las franciscanas que comenzaba a difundirse desde el ducado valenciano. La elección de las clarisas coletinas se entiende gracias al intercambio de pareceres mantenidos por esta última y el santo Franciscano desde 1552, así como a los deseos que sor Francisca de Jesús manifestó por abandonar su ciudad natal y llevar la reforma coletina a Castilla.⁶⁷ Esta primera fundación riojana, según informan los datos de ampliación proporcionados por fray Juan Carrillo, apenas duró cinco años, desde 1552 hasta 1557, por lo que las siete religiosas llegadas desde Gandía junto con sor Francisca de Jesús, quien ejercía como abadesa, carecieron de tiempo para establecer un vínculo significativo con el territorio en el que tomaron asiento.⁶⁸ Efectivamente, los datos en torno a la estancia riojana de las primeras monjas que, finalmente serían acogidas por Juana de Austria en Valladolid, son muy escasos entre las referencias aportadas por sor María de los Ángeles. Es por ello que debemos acudir al capítulo VIII de la historia publicada por el confesor madrileño titulado “De cómo fueron traídas de Gandía las primeras fundadoras y lo que sucedió hasta que entraron en el convento donde están ahora” para ampliar las informaciones ofrecidas por la religiosa a finales del siglo XVI.⁶⁹ Sobre el mismo, vuelve el

⁶⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁵ Para la sucesión del ducado de Gandía así como los diferentes miembros que formaron parte de su descendencia puede consultarse el árbol genealógico realizado por el Instituto Internacional de Estudios Borgiaños en: <https://www.elsborja.cat/els-borja/arbres-genealogics/> [consulta: 18 / 02 /2020]

⁶⁶ Sobre la genealogía de los duques de Frías: Abad Castro y Martín Ansón, 2007, pp. 9-33.

⁶⁷ Amorós, 1961a, p. 262.

⁶⁸ Carrillo, 1616, ff. 20-22.

⁶⁹ *Ibidem*, f. 20.

confesor de las clarisas valencianas, Alonso Pastor, al trazar el semblante biográfico de sor Francisca de Jesús y las religiosas que la acompañaron en las fundaciones castellanas.⁷⁰

También sabemos, a partir de las crónicas mencionadas, que de las siete monjas salidas desde la Casa Madre, apenas quedaron cuatro en el momento de trasladarse a su sede definitiva en la corte, si bien, desde su llegada a Valladolid se habían unido más vocaciones, algunas de ellas procedentes del propio séquito de la princesa.⁷¹ Así, no solo sor Francisca de Jesús, falleció en el camino, sino, también otra de las mujeres pertenecientes a la familia Borja, sor María de Jesús, quien fue elegida abadesa tras el fallecimiento de la primera. Esta segunda muerte se produjo durante la estancia provisional y “de prestado” que la comunidad hizo en las casas que el Obispo de Plasencia poseía en Madrid, mientras su fundadora se encargaba de llevar a cabo las gestiones necesarias para la adquisición del que sería su edificio definitivo. Para mantener el ascendiente de la familia ducal sobre la dirección de las religiosas se llamó a sor Juana de la Cruz, hermanastra de Francisco de Borja, a quien ya nos hemos referido como una de las personalidades clave para el asentamiento litúrgico de la comunidad en las Descalzas Reales, tal y como la propia sor María de los Ángeles indica entre los primeros capítulos de su crónica.

Pese al fallecimiento de su primera abadesa, la memoria de la misma siguió manteniéndose, como hemos visto, mediante el cultivo o seguimiento de las directrices que ella estableció para el desarrollo de las prácticas litúrgicas. Es así cómo todavía se conservan entre los escritos del archivo monacal, las *Normas dadas por sor Francisca de Jesús, primera abadesa de las Descalzas Reales, sobre cómo debe regirse el monasterio*.⁷² En ellas se incluyen una serie de comentarios y peticiones que se hacen a cada actividad de la vida en comunidad para llevarla a cabo con mayor perfección y a cada monja para que realice su oficio con mayor virtud. Por ejemplo, que la portera sea discreta o que procure comer siempre con el resto de la comunidad, cerrando para ello el torno a la hora establecida para la comida.⁷³ En cuanto a las recomendaciones para la vida material únicamente se refiere a que las encargadas de gestionar la limosna para proveer a la comunidad tengan también cuidado de los ornamentos usados para que resplandezcan.⁷⁴ Respecto al voto de pobreza también hace algunos comentarios como que éste no está reñido con pedir lo necesario para la salud cuando se necesite y no esperar a que la madre abadesa o la enfermera lo proporcione. Incluso, considera la falta de comunicación para estos casos “soberbia escondida, aunque parece comedimiento, pues no llevamos la alforjia al cuello llevémosla en la lengua pidiendo con humildad a la abadesa y nuestras hermanas lo que habemos menester”.⁷⁵ Al final del

⁷⁰ Cap. XI “De la vida de la venerable soror Francisca de Jesús y de Borja, fundadora del Real Convento de las Descalzas de nuestra señora de la consolación de Madrid”, cuyo relato se extiende durante los dos siguientes capítulos, Pastor, 1655, ff. 186-196. Asimismo, el propio Alonso Pastor reconoce la fuente desde donde ha obtenido los datos para su redacción: “otras muchas cosas pudiera decir de esta sabia pequeñez, pero las omito porque las trata muy de espacio el padre fray Juan Carrillo y yo quiero solo de paso escribir las vidas de las religiosas de este convento que su paternidad tan bien dictó, por no repetir una misma lición, sino pasar adelante, y sacar a luz otras noticias que había sepultado el olvido (aunque no la imitación) en esta santa casa. *Ibidem*, ff. 187-188.

⁷¹ La historia de estas primeras fundadoras y su devenir hasta llegar al cenobio madrileño ha sido recientemente retomada por la publicación de una de las religiosas que actualmente integran su comunidad. Al respecto, vid. Pintos, 2010, pp. 53-106 y, en la misma publicación, Domínguez Ferrer, 2010, pp. 33-52. Este último también retoma los datos ofrecidos por las crónicas recogidas en el estudio de León Amorós.

⁷² AGP, PC, DR, Caja 24, exp 14. (Fechado en el siglo XVI) Un análisis de las pautas establecidas por sor Francisca de Jesús en relación al horario seguido por la comunidad desde sus orígenes mediante las disposiciones redactadas en este documento es el realizado en: Pintos, 2010, pp. 68-73.

⁷³ AGP, PC, DR, Caja 24, exp 14, f. 4r.

⁷⁴ *Ibidem*, f. 5r.

⁷⁵ *Ibidem*, f. 5v.

documento, en una letra distinta o algo menos cuidada se indica: “esto es hasta aquí de letra de la madre sor Francisca de Jesús”.⁷⁶ Ello, unido a la cronología asignada a este documento por su catalogación, dentro del siglo XVI, induce a plantear su posible pertenencia a la propia sor Francisca de Jesús, quien todavía en Valladolid o Casadelareina, habría iniciado su labor escrita para regular el funcionamiento litúrgico y ordinario de la comunidad que acababa de salir de Gandía.⁷⁷

Entre los datos referidos a la fundación, sus orígenes, primeras vicisitudes y moradoras, destacan el protagonismo que, junto a su fundadora, la princesa Juana de Austria, tuvieron también el guía y confidente de ésta última, así como las primeras religiosas quienes, emparentadas con Francisco de Borja, se ocuparon de conservar las tradiciones y costumbres aprehendidas en la Casa Madre. Ello, implicó, como veremos en el epígrafe dedicado a analizar la colección del convento valenciano, tanto el seguimiento de unas codificaciones litúrgicas, como la presencia de determinadas imágenes y espacios mediante las que poder materializar una serie de prácticas devocionales bien conocidas por la comunidad desde su profesión en Gandía.

Por otro lado, resulta inevitable también referirnos a personalidades como el IV duque de Gandía y demás miembros que integraron el séquito de la Emperatriz Isabel (1503-1539), quienes definirán el entorno más próximo al de su hija la princesa Juana durante su periodo de madurez o aquel en el que ejerció como regente de los reinos peninsulares y Nueva España (1554-1559).⁷⁸ Como es conocido, se trató de un entorno de filiación portuguesa (cuya influencia crece exponencialmente en la corte hispana durante dicha regencia) caracterizado por su identificación con la vertiente espiritual de la observancia.⁷⁹

El patronazgo femenino como vía para canalizar las inquietudes espirituales de la princesa Juana.

Es, precisamente, su identificación con esa misma opción espiritual y consecuente defensa, uno de los factores que más inciden en la recepción de su imagen. En este sentido, el episodio al que con mayor frecuencia alude la historiografía más reciente para caracterizar esta faceta devocional es el de su firme voluntad por ingresar en la Compañía de Jesús. Objetivo, al que Juana de Austria acabó acercándose, aunque a título nominal, gracias a la ayuda de su guía espiritual (quien favoreció que fuera la primera y única mujer en transgredir las normas de la que fuese fundada como una orden de sacerdotes) así como a su decidida protección de la misma en tierras castellanas.⁸⁰ El deseo de Juana de Austria por militar dentro del clero regular se manifiesta de un modo más evidente desde la muerte de su esposo; acontecimiento tras el que decide, primeramente, unirse a las filas de la comunidad franciscana, conmutándosele con posterioridad este voto por el escolar en la orden de los jesuitas durante el periodo en que ejerce como regente.⁸¹ Más recientemente, la aceptación de la princesa entre los escolares de la Compañía de Jesús a partir de la documentación publicada ha sido

⁷⁶ *Ibidem*, f. 16v.

⁷⁷ Los datos apuntados por su registro en el inventario de manuscritos del archivo en: García López, 2003, p. 148, nº de asiento 1162.

⁷⁸ La relación de Francisco de Borja con diferentes mujeres Habsburgo, y concretamente con Juana de Austria, se puede consultar en Sebastián Lozano, 2010, pp. 67-90.

⁷⁹ Martínez Millán, 2003, p. 184.

⁸⁰ La documentación, de carácter epistolar, que ha permitido advertir este dato fundamental en la vida de Juana de Austria se encuentra analizada, entre otros estudios, en: Soto Artuñedo, 1999, pp. 579-588 y, más recientemente en: Gil Ambrona, 2017, pp. 370-388. El estudio acerca de la expansión y consolidación de la Compañía bajo la influencia de Juana de Austria y su grupo cortesano lo encontramos en Jiménez Pablo, 2014, pp. 71 y ss.

⁸¹ Soto Artuñedo, 1999, p. 583.

matizada entre las reflexiones de la profesora M^a Ángeles Toajas Roger quien destaca cómo su ingreso en este colectivo fue “más simbólico que efectivo”.⁸²

Los diferentes motivos que propiciaron su acercamiento a la Compañía se encuentran relacionados, por tanto, con una educación, entorno social e, incluso, circunstancias personales que favorecieron la iniciativa. En primer lugar, fueron personalidades muy cercanas a la Compañía de Jesús como Leonor de Mascareñas (1503-1584), una de las damas de mayor confianza de la Emperatriz Isabel de Portugal y seguidora de Ignacio de Loyola (1491-1556), las que formaron parte del personal de cuidado y educación de la casa de Juana de Austria.⁸³ Asimismo, la ya mencionada relación de confianza que cristaliza a partir de 1554 entre la regente y su guía espiritual (desde ese momento también III General de la Compañía de Jesús para la península ibérica), forman parte del cultivo de una situación propicia para su aceptación, aunque con reticencias y de modo secreto, entre los jesuitas.⁸⁴ De hecho, podemos ver también esta adhesión de Juana de Austria a las filas de la Compañía como resultado de la propia estrategia seguida inicialmente por la misma para enriquecer su capital social. Es decir, como un hecho relacionado con la red de relaciones tejida por los primeros padres jesuitas, caracterizada por haberse ganado el favor de diferentes mujeres de la aristocracia, nobleza o realeza cuyos ejes de influencia acercaron a los mencionados padres a distintos sectores de poder. Algo que benefició los primeros pasos de la compañía (con la fundación de distintos colegios u obteniendo determinados favores) no únicamente en territorios hispanos o lusos sino también en regiones como Bolonia y Roma durante el siglo XVI tal y como, entre otros estudiosos, Olwen Hulfon ha destacado.⁸⁵

En el caso de Juana de Austria los frutos de esta relación se pueden observar tanto en el apoyo económico que brindó a la Compañía en Valladolid, como en la utilización de su influencia para defender la presencia jesuítica en territorio aragonés.⁸⁶ En este sentido, los registros de la ciudad de Zaragoza nos permiten advertir la presión que la princesa gobernadora ejerció sobre los jurados de la misma al enterarse de que los jesuitas habían tenido que salir debido a un altercado en las casas que ocupaban. Concretamente, Juana de Austria mostraba su asombro al ver que “no los hayáis entretenido y defendido (a los padres) con todas vuestras fuerzas” en una carta enviada desde Valladolid el 5 de agosto de 1555.⁸⁷ Dicha presión sobre los jurados quedó reiterada en la correspondencia mantenida con los mismos durante ese mes.⁸⁸

Observamos, por tanto, una personalidad que crece dentro del aparato cortesano y de la corriente de pensamiento que durante la primera mitad del siglo XVI cristaliza en el norte de España: la observancia o *devotio moderna*.⁸⁹ Tanto franciscanos (responsables de su difusión a través de las reformas internas durante el siglo XV) como jesuitas compartieron los fundamentos básicos de dicha corriente espiritual, por lo que el proyecto de mecenazgo

⁸² Toajas Roger, 2019c, p. 64.

⁸³ Ezquerria Revilla, 2000, p. 232 y ss.

⁸⁴ Gil Ambrona, 2017, pp. 359-361.

⁸⁵ Hulfon, 2001, pp. 228-353 y Gil Ambrona, 2017.

⁸⁶ Burrieza Sánchez, 2011, pp. 286-287.

⁸⁷ 1555, agosto 5. Registro de la ciudad de Zaragoza del año 1555. Real Academia de la Historia [en adelante, RAH], K-47, f. 263v.

⁸⁸ “Viernes 27 de septiembre se lee una carta de la Princesa Gobernadora (sic) su fecha en Valladolid a 10 de agosto de 1555 donde la mayor parte della habla quejandose de los jurados de çaragoça porque permitiesen que saliessen de la ciudad los padres de la Compañía de jesus.” 1555, septiembre 27. Registro de la ciudad de Zaragoza del año 1555. RAH, K-47, f. 274v. Sobre la protección de Juana de Austria a los jesuitas en Zaragoza vid.: Villacorta Baños-García, 2005, pp. 226-229.

⁸⁹ Una revisión historiográfica actualizada acerca de la recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en: Boeling, Fernández Terricabras y Kahn, 2018, pp. 1-13.

religioso al que Juana de Austria liga su imagen beberá directamente de esta atmósfera espiritual castellana. Así es como decide (aconsejada por Francisco de Borja y desde su llegada a Valladolid para tomar las riendas del gobierno) fundar un patronato real, un monasterio de clarisas descalzas o reformadas que, desde Gandía, llevasen a la futura corte (Madrid) esas ideas compartidas por un sector amplio del clero regular, caracterizadas por el recogimiento y la oración mental o la ponderación de una austeridad extrema. Respecto a la decisión de acoger la comunidad sugerida por su guía espiritual para ejercer el mecenazgo devocional debemos añadir, también, su contextualización dentro de un marco de estrategias o acciones para el ejercicio del poder previamente definido por diferentes generaciones de gobernadoras.⁹⁰ Impulsar y favorecer el establecimiento de una nueva comunidad monástica o beneficiar la existencia de una ya existente se encuentran dentro de las estrategias más frecuentes para el ejercicio de la autoridad femenina, que diferentes casas gobernantes a lo largo de la geografía europea contribuyeron a modelar.⁹¹ En este sentido, Juana de Austria contó con un buen ejemplo mediante la conducta aprehendida a partir de sus familiares más directos como fue el caso de la reina Catalina de Portugal (1507-1578), su tía y suegra, con la que convive durante su matrimonio portugués. Esta última, además de desarrollar una extensa red de coleccionismo mediante la que adquirió una de las colecciones más exóticas de su tiempo, también se vinculó al mecenazgo de diferentes instituciones religiosas e, incluso, envió a su nuera y sobrina la planimetría del convento de clarisas reformadas Madre Deus situado en Lisboa.⁹²

Al crear en Madrid el núcleo de espiritualidad recogida y ejemplarizante que debía ser el monasterio de las Descalzas Reales Juana de Austria no solo proporcionaba cobijo a la ideología de la que fue partícipe, asegurando la oración perpetua por su familia, y siguiendo un patrón de actuación previamente definido por numerosas generaciones de gobernadoras y consortes, sino, también, establecía un medio mediante el que canalizar sus inquietudes religiosas. Así lo corroboran aquellas narraciones que dibujan un retrato más o menos coetáneo de la Princesa de Portugal; tal es el caso, por ejemplo, de dos historiadores que vivieron entre los siglos XVI y XVII. El jesuita milanés Paolo Morigi (1525-1604) se hace eco en su *Historia Brieve Dell'Augustissima Casa D'Austria* acerca de ese estilo de vida que la fundadora de las Descalzas Reales supuestamente llevaba en su fundación: “*ritirata a sembianza di Religiosa*”. Del mismo modo, el francés Pierre de Bourdelle (1540-1614), concluye su capítulo dedicado a Juana de Austria (dentro de una recopilación de las damas más ilustres de su tiempo) afirmando que mantenía una vida de retiro y recato en las Descalzas Reales de acuerdo con su estatus de viuda, lo cual le confería cierto halo de santidad.⁹³ Posteriormente Fray Juan Carrillo, justifica cada uno de los pasos de la “Santa Princesa” para devolvernos ese retrato de perfección que no sólo mitifica al personaje en sí, sino que también otorga prestigio a quien se encarga de narrar su vida. Lo hace mediante capítulos como “De la gran devoción que tenía la santa Princesa a los Santos y como

⁹⁰ Ffolliot, 2008, pp. 1-18.

⁹¹ Gaude-Ferragu y Vincent-Cassy, 2016, pp. 1-19.

⁹² Así lo explica Annemarie Jordan: “El convento de Madre de Deus de Lisboa, fundado en 1519 por la reina viuda Leonor de Portugal (1458-1525), sirvió asimismo de modelo para la fundación de las Descalzas Reales de Madrid. Entre 1555 y 1556, pidió a Catalina de Austria diseños del convento de Lisboa antes de que Juan III llevara a cabo en él reformas entrado ese mismo año”. Jordan Gschwend, 2000, p. 454. Más recientemente, sobre el patronazgo devocional desarrollado por esta reina: *id.*, 2010b, pp. 215-238.

⁹³ Vid. Bourdelle, Pierre de (1614), *Vies des dames illustres françoises et étrangères*. Introducción y edición a cargo de Louis Moland (1817), Paris, Garnière Frères, pp. 385-390. [consulta: 01-IV-2016], <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015027803470;view=1up;seq=433>; Morigi, Paolo (1593), *Historia Brieve Dell'Augustissima Casa D'Austria [D'Austria]:...* Bergamo, Per Comin Ventura, f. 14r. http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ42106309. [consulta: 01-IV-2016],

procurava (sic) imitar sus virtudes”.⁹⁴ Dicho estatus no implicaba únicamente el acato del retiro y duelo permanente, sino que, en absoluto estaba reñido con el desarrollo paralelo de una intensa actividad política, artística e intelectual. Tanto la faceta que se desprende de su etapa como gobernadora y posteriormente como mecenas de las artes, vinculada principalmente a las Descalzas Reales, han revelado una personalidad marcada por diferentes inquietudes además de las concernientes a la espiritualidad.⁹⁵

Incluso, la importancia del hito devocional asentado por Juana de Austria en Madrid servirá, al dramaturgo granadino Antonio Mira de Amescua (1577-1636) para conducir el argumento de su *comedia famosa* titulada *La hija de Carlos V* hacia la fundación religiosa que su protagonista (Juana de Austria) llevase a cabo.⁹⁶ Para Mira de Amescua, el patronato real que la Princesa establecía en la futura corte y capital de los reinos hispanos formaba parte del mismo proceso mediante el cual esa ciudad sería elevada al rango de capital. Si bien, y tal y como su editor Luis Fernández ha indicado, *La hija de Carlos V* contiene innumerables incorrecciones históricas y anacronismos (entre los cuales se encontraría el hecho de atribuir la elección de Madrid como corte estable a Juana de Austria) no deja de ser significativo cómo poco después de que la Princesa de Portugal estableciese su fundación de clarisas en ese enclave, su hermano Felipe II determinase dicha elección.

Tras la elección del lugar donde asentar de manera definitiva a su comunidad, el siguiente paso consistió en la definición de un espacio arquitectónico en el que poder dar cobijo a la forma de vida profesada por sus religiosas. Como es conocido, este lugar quedó directamente vinculado a la experiencia vital de Juana de Austria al tratarse de un edificio en el que no únicamente había nacido, sino, también, donde disfrutó los primeros años de su infancia.⁹⁷ Sin embargo, y como la misma historia de fundación escrita por sor María de los Ángeles indica, las religiosas de la primera comunidad debieron seguir habitando en unas casas “de prestado” pertenecientes al obispo de Plasencia antes de su traslado definitivo al edificio adquirido en la corte por su fundadora. Poco sabemos respecto al modo de vida que la comunidad fundacional llevaría en este emplazamiento provisional aparte de las peticiones hechas por la princesa en relación a su estructura para que pudiesen oír misa o celebrar el sacramento. En este sentido, podemos destacar las breves noticias que los libros de cédulas aportan en relación a su contacto con el arzobispo de Toledo solicitándole edificar un pasadizo mediante el que comunicar dicha residencia de prestado con el templo del convento de san Andrés:

“Reverendísimo padre cardenal arzobispo de Toledo, primado de las Españas y [...] mayor de Castilla, mi muy caro y muy amado amigo, porque yo he mandado hacer en la Villa de Madrid en un sitio que está junto a la iglesia de san Pedro un monasterio de monjas de la orden de san Francisco de las descalzas y que cierta parte del edificio del monasterio se junte con la dicha iglesia de san Pedro por evitar gastos y otros inconvenientes que de no hacerse se seguirían afectuosamente logrados hayan por bien que el dicho edificio se haga. En la parte que esta dicho que en ello recibiré mucho placer y contentamiento. Reberendísimo cardenal arzobispo mío muy caro y muy amado amigo nuestro señor haya en su guarda. En Valladolid, a once de junio de 1556. La princesa.

Concejo, jurados, regidores, caballeros, [...], oficiales y hombres buenos de la villa de Madrid: ya habréis entendido como yo he mandado que en esa villa se haga un monasterio de la orden

⁹⁴ Carrillo, 1616, ff. 56r-58r.

⁹⁵ Rodríguez-Salgado, 1992; Buyreu Juan, 2000; Sanz Ayán, 1998, pp.137-146; García, 2008.

⁹⁶ La edición crítica de esta pieza teatral ha sido llevada a cabo por Juan Manuel Villanueva Fernández en Granja, 2002, vol. 2, pp. 353-436.

⁹⁷ Toajas Roger, 2016, p. 333.

de san Francisco de las descalzas, en un sitio que está junto a la iglesia de san Pedro y, porque entretanto se acaba de hacer, en el dicho monasterio se ha acordado que las religiosas que han de residir en el dicho monasterio estén en la casa que el muy reverendo obispo de Plasencia tiene en esa villa y para que puedan oír los divinos oficios sin salir de ella, holgaría que un pasadizo que solía haber posando la emperatriz mi señora en aquella casa, desde la dicha casa a la iglesia de san Andrés, se tornase a edificar y estuviese allí por el dicho tiempo rogamos, que pues será para tan poco tiempo, haya ir por bien de cada licencia para ello yo recibiré mucho placer y servicio. De Valladolid a doce de junio de 1556. La Princesa”⁹⁸

A partir de estas peticiones elaboradas por Juana de Austria mientras ejercía la regencia desde Valladolid en junio de 1556, podemos apreciar las primeras fases en torno a la planificación de su proyecto devocional y deducir su interés por guardar el rigor de la clausura exigido a la comunidad de religiosas acogida. Por un lado, en la primera de las peticiones, fechada a once de junio, parece tratar de reaprovechar ciertos espacios preexistentes para la edificación del monasterio y su iglesia, aunque, finalmente, no se llevase a cabo puesto que, precisamente, la iglesia sería la única parte del monasterio realizada de nueva planta.⁹⁹ Por otro lado, en ese año, y poco antes de que la comunidad, entonces alojada en Valladolid, se trasladase a Madrid, la fundadora solicitaba también levantar un pasadizo que ya existiría en tiempos de su madre la emperatriz Isabel, para permitir a las religiosas escuchar misa desde la más estricta discreción, en las casas del obispo.¹⁰⁰

Mientras tanto, continuaban las obras en el palacio del tesorero de Carlos V, Alonso Gutiérrez. Un lugar distinto al de las mencionadas casas del obispo de Plasencia que, desde mediados del siglo XVI, fue transformándose gradualmente en un espacio sacro y adaptado a las exigencias de la vida consagrada a la oración y las prácticas litúrgicas de sus nuevas moradoras.¹⁰¹ Las sucesivas modificaciones y alteraciones que tanto el edificio civil preexistente como el entorno urbano circundante sufrieron a lo largo del tiempo impiden apreciar en la actualidad el aspecto y dimensiones que las Descalzas Reales llegarían a alcanzar en períodos de su máximo apogeo como la primera mitad del siglo XVII. Al respecto, es interesante mencionar espacios como el de la huerta que, en origen, contarían con una distribución y dimensiones bastante diferentes a la superficie conservada.¹⁰² El padre Carrillo,

⁹⁸ Archivo General de Simancas [en adelante: AGS], Cámara de Castilla [en adelante: CCA], Libros de Cédulas [en adelante: CED], libro 321, ff. 114v.-115r.

⁹⁹ Así lo ha explicado la profesora María Ángeles Toajas en sus diferentes estudios como, por ejemplo: “La obra central emprendida por el proyecto de Juana de Austria fue la iglesia. [...] Supuso la única alteración importante en la casa, en la que se derribó el cuerpo oriental del patio principal. Quedaba oportunamente ubicada así en medio de los dos sectores, Cuarto Real y monasterio, con acceso desde ambos, lo que define la peculiar condición polivalente de esta iglesia: su carácter de capilla palatina, su función monástica y su futuro uso funerario.” Toajas Roger, 2019d, p. 58.

¹⁰⁰ En este sentido, y pese a que no podamos identificarlo con el mismo pasadizo, resulta obligada la mención al paso elevado que todavía se puede apreciar en los grabados del siglo XVIII y cuya presencia ha establecido la profesora María Ángeles Toajas en torno a 1535, o momento en el que ya debió servir como acceso al servicio de la emperatriz cuando se alojó en las casas del tesorero para dar a luz. Toajas Roger, 2019d, p. 57. Sobre el desarrollo de los pasadizos volados en la arquitectura madrileña durante los siglos XVII y XVIII, vid. Tovar Martín, 1986, pp. 31-42. Sobre el uso de los pasadizos en las residencias Habsbúrgicas dentro de la península ibérica, Lisa A. Banner destaca su función como medios a través de los que desdibujar las barreras entre el espacio sagrado de la clausura monacal o de las iglesias y el secular y cortesano donde residían los monarcas y sus familiares: Banner, 2005, pp. 81-94.

¹⁰¹ Esta transición arquitectónica del espacio ha quedado recogida en las diferentes publicaciones realizadas por la especialista en su estudio: Toajas Roger, 1998, pp. 127-147; 1999, pp. 18-33; 2001, pp. 93-120; 2003, pp. 97-130; 2005, pp. 87-125; 2014, pp. 43-77; 2015, pp. 105-150; 2016, pp. 327-374; 2019a, pp. 74-79; 2019d, pp. 46-62. Sobre el proceso de adquisición de los inmuebles que ocuparía, en sus orígenes el monasterio de las Descalzas Reales: García Sanz, 2010c, p. 26.

¹⁰² Según la conservadora Ana García, la huerta original contaría con “un cenador, y espacios como el jardín de la sacristía, el claustro de las “señoras” o el patio del refectorio” a partir de lo mencionado en los “Decretos de

por ejemplo, ya se hacía eco de la existencia de una interesante ermita o capilla dedicada santa María Magdalena, que también volverá a ser mencionada por los manuscritos ceremoniales de la comunidad en relación a las prácticas litúrgicas que acostumbraron a desarrollar dentro del calendario litúrgico seguido.¹⁰³ Además, y en cuanto a las dimensiones de los espacios verdes o al aire libre que integraron el edificio habilitado por Juana de Austria para la vida religiosa, los distintos avatares históricos hicieron que, con el paso del tiempo las necesidades económicas del monasterio se desprendieran de parte de sus espacios. Es lo que podemos observar mediante la relación de cuentas conservadas en el archivo monacal, donde todavía se ha conservado el recibo otorgado por la abadesa sobre el “dinero recibido para ornamentos procedente de las limosnas dadas por la Reina [Isabel II] con el dinero que obtuvo con la venta de parte de la huerta de las Descalzas”.¹⁰⁴ Este tipo de acciones llevadas a cabo en una época muy posterior, durante el siglo XIX, apuntan hacia las razones y momentos en los que el aspecto original del monasterio comenzó a menguar.

También durante el siglo XIX se produjo la pérdida del proyecto asistencial que, en origen, el monasterio de las Descalzas Reales incorporó. Se trata de la Casa de Misericordia, un hospital anexo a la fundación, destinado a proporcionar asistencia médica a nobles con dificultades económicas. Su presencia entre los espacios que conformaron el monasterio de la princesa se debe a las contradicciones que generó la elección de una comunidad abrazada a la primera regla de santa Clara -pobreza- y los deseos de su fundadora por mantener una renta fija mediante la que abastecer las necesidades de las religiosas. Como es conocido, las primeras fundadoras se negaron en rotundo a percibir cualquier beneficio económico que no fuese producto de la limosna, por lo que Juana de Austria decidió trasladar su consulta al pontífice Pío V (1504-1573) en búsqueda de una solución. Éste le aconsejó establecer una fundación de carácter auxiliador a través de la que canalizar las limosnas destinadas al sustento de la comunidad.¹⁰⁵ De este modo, encontramos entre las disposiciones testamentarias de la fundadora la definición de una serie de espacios anexos al monasterio que debían servir, tanto a su administración ceremonial (casa de Capellanes), como a su carácter asistencial en forma hospital y suerte de orfanato (Casa de la Misericordia) donde formar a niñas “que no se les conozcan padres” a través, como no podía ser de otro modo, de la “cristiana educación e institución”.¹⁰⁶ La primera, ocupaba el edificio colindante al claustro de capellanes, mientras que, la segunda, se ubicaba en un edificio fronterizo a este último en la antigua calle de los Capellanes y actual calle del Maestro Luis de Victoria, tal y como ha señalado recientemente José Miguel Muñoz de la Nava Chacón en la planimetría publicada dentro de su estudio acerca de ambas edificaciones (fig. 2).

los sucesivos capellanes mayores de las descaldas Reales, junto con memoriales, cuentas, correspondencia y otra documentación, relativa a la posesión de la parcela donde se encuentra el depósito de agua llamado “de las negras”, que abastece al Monasterio de las Descalzas Reales, y de las obras de reparación necesarias en la conducción del agua” Madrid, 1792, AGP, PC, DR, caja 31, exp. 8. Cit. en: *ibidem*, p. 28, nota 60.

¹⁰³ Carrillo, 1616, f. 55r. y RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 48v.

¹⁰⁴ Fechado en Madrid el 3 de marzo de 1862. AGP, PC, DR, Caja 31, exp. 1 en: García López, 2003, p. 45, nº de asiento 95.

¹⁰⁵ San Pedro de Roma, 8 de diciembre de 1570. *Breve de su Santidad el Papa Pío V a Juana de Austria dándole su parecer sobre el modo en que puede dejar a la comunidad de religiosas de las Descalzas algún socorro económico para sus necesidades.* AGP, PC, AMDR, caja 84, exp. 25, cit. en: Pintos (OSC), 2010c, p. 68 nota 43. Su clasificación dentro de la catalogación del archivo monacal en: García López, 2003, pp. 117-116, asiento nº 836.

¹⁰⁶ Juana de Austria, Madrid, 12 de enero de 1573. En: Villacorta Baños-García, 2005, p. 541 y 549. Para un estudio acerca de la construcción de los citados espacios anexos al monasterio vid. Muñoz De La Nava Chacón, 2011, pp. 57-99.

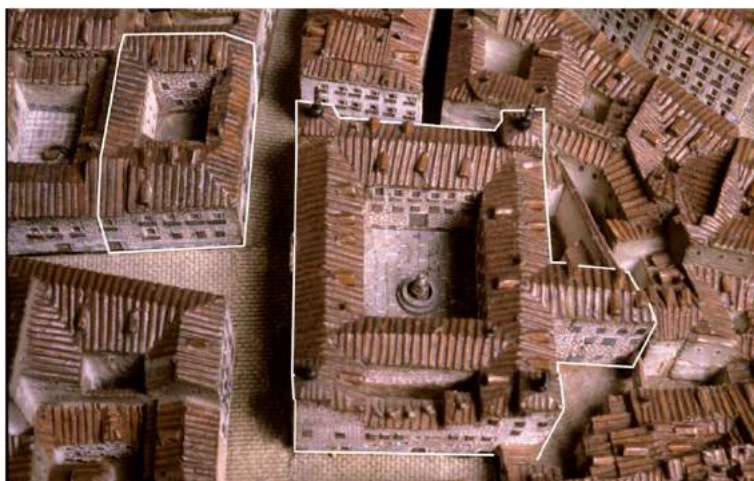


Fig. 2. Detalle de la ubicación de la Casa de Capellanes (a la izquierda) y la Casa de la Misericordia (a la derecha) separadas por antigua calle de los Capellanes y actual calle del Maestro Luis de Victoria en la maqueta realizada por León Gil de Palacio en 1830. Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia, publicado en: Muñoz De La Nava Chacón, 2011, p. 91

Como explica el mismo autor, la doble finalidad estipulada por la fundadora para la Casa de Misericordia no pudo llevarse a cabo debido a la falta de recursos económicos que la presencia del séquito de la emperatriz María en las casas aledañas al monasterio ocasionó.¹⁰⁷ Estas últimas se encontraban conectadas con la fundación coletina mediante un paso elevado que todavía podemos apreciar representado en el grabado dieciochesco realizado por Diego de Villanueva y Juan Minguet (fig. 3), así como en los planos realizados por Antonio Mancelli y Pedro Texeira.¹⁰⁸



Fig. 3. Diego de Villanueva y Juan Minguet, *Vista del convento de las Descalzas Reales de Madrid*, 1758, Cobre, talla dulce, 30 x 42 cm, inv. 2002, Madrid, Museo de Historia. Publicada en: Portús, 1998, p. 4.

Este acceso permitía a los criados de la emperatriz acceder con mayor facilidad y discreción al cuarto real establecido en él por la fundadora y modificado posteriormente por su hermana María de Austria tras ubicar su residencia permanente en él. Respecto a la huella o modificaciones añadidas debido a la presencia de la emperatriz María, es su testamento el que nos ofrece algunos detalles como “una tribuna y un corredor y un pasadizo con unas rejas junto a él”.¹⁰⁹ Debido las significativas alteraciones que el aspecto original del Cuarto

¹⁰⁷ Muñoz De La Nava Chacón, 2011, pp. 81-83.

¹⁰⁸ Un alzado en 3D de este elemento arquitectónico hoy desaparecido en Toajas, 2016, p. 361, fig. 19. La referencia a este pasadizo volado entre las cartas de las damas de la emperatriz María en: Cruz Medina, 2020, 2020, pp. 150-168.

¹⁰⁹ Un traslado notarial e impreso del testamento de la Emperatriz fechado en 1626 se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [en adelante: AHPM], Prot. 2341, Notario: Diego Ruiz de Tapia, hacia el

Real ha sufrido resulta difícil concretar la ubicación o morfología de los detalles mencionados en el testamento, pero no dejan lugar a duda respecto a la evolución que el edificio monacal y sus dependencias cercanas debieron experimentar con motivo de su presencia.¹¹⁰

Pese a que, finalmente, el espacio para educar niñas huérfanas no tuviese cabida en el edificio de la Casa de la Misericordia, sí es interesante detenernos respecto a esta fundación puesto que forma parte de la manera mediante la que Juana de Austria ejerció el patronazgo femenino. Su funcionamiento quedó bien definido entre las disposiciones testamentarias donde la fundadora dejó por escrito cómo las niñas que fuesen acogidas en su fundación serían instruidas, tanto en la lectura y escritura, como en “otras labores de mujeres”, hasta tener suficiente edad para que se les adjudicase una casa en cuyo servicio doméstico pasarían a trabajar.

“Quieron y es mi voluntad que primero se den a criar las niñas que echen a las puertas desta Cassa de la Misericordia a cuya entrada se podrá hacer un altar donde se echen y no en el suelo [...] las cuales assi rreçibidas se les enseñe ante todas cosas la doctrina cristinana y teniendo habilidad para ello leer y escribir y las otras labores dignas de mujeres conforme a la habilidad y suficiencia de cada una y después que ya una supiere todo esto y pasare de los treçe años en adelante se les busque amo con quien asentar para que sirva y se valga por sus servicios”¹¹¹

Si bien no encontramos entre sus disposiciones testamentarias una profundización en torno al nivel de alfabetización que estas niñas debían adquirir tras su paso por la Casa de la Misericordia, sí es significativo apreciar cómo, pese a que éstas, no iban a desempeñar ninguna labor de gobierno o intelectual, Juana de Austria planificó su instrucción en la lectura y escritura. En este sentido, es conocido el debate que diferentes humanistas mantienen en torno a la mayor o menor conveniencia de la alfabetización femenina. Mientras que autores como Erasmo de Rotterdam o Luis Vives manifestaron una postura ambigua, otros como los dominicos Antonio de Espinosa y Gaspar de Astete acabaron por mostrarse decididamente contrarios; opinión que acabaría por imponerse durante la segunda mitad del siglo XVI.¹¹² Dentro de este contexto podemos entender el posicionamiento de la fundadora y su relevancia, pues no parece ser un testimonio cómodamente asumido por los teólogos del momento. Al respecto, no podemos olvidar cómo nos encontramos ante una personalidad que contó con una formación e inquietudes de gran calado filosófico e intelectual.¹¹³ Los registros bibliográficos de su inventario post mortem representan un buen testimonio mediante la presencia de un detallado listado de moralistas coetáneos, así como de otros títulos directamente relacionados con el ejercicio de la pedagogía. Concretamente nos referimos a registros como “*Doctrina christiana para los niños*”; “*Principios de gramática*” o varios “libros de memoria” utilizados, estos últimos, para la reflexión y escritura personal

final, *Fundación de memorias de la Emperatriz María, hermana de Felipe II, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 1626, f.1157 v. Asimismo, una copia notarial del testamento otorgado por la emperatriz María el 20 de agosto de 1581 y, elevada a escritura pública el 26 de febrero de 1603 se conserva en AHPM. Prot. 2614. Notario: Francisco Testa, Viena, 20 de agosto de 1581. *Testamento, codicilos y otras disposiciones testamentarias otorgadas por Doña María Emperatriz de Alemania, infanta de España*, ff. 1 y ss. Sobre la documentación testamentaria de Juana de Austria y la Emperatriz María conservada en el Archivo General de Palacio, véase: Sánchez Hernández, 2018, pp. 133-134, nota 2.

¹¹⁰ Una propuesta de reconstrucción en torno al aspecto que originalmente tendría la distribución del cuarto real en las Descalzas Reales en: Jordan Gschwend, 2020, 127-145.

¹¹¹ Juana de Austria, Madrid, 12 de enero de 1573. En: Villacorta Baños-García, 2005, pp. 540-541.

¹¹² Cátedra García y Rojo Vega, 2004, pp. 49-53 y, sobre los modelos textuales recomendados para la lectura y conducta femeninas: Hernández, 2011, pp. 225-241.

¹¹³ Sobre la biblioteca y entorno intelectual de Juana de Austria: Gonzalo Sánchez-Molero, 2009, pp. 1643-1684 y Torres Corominas, 2009, pp. 919-972.

que conducen igualmente nuestra atención al perfil cultural desarrollado por Juana de Austria.¹¹⁴

La importante huella mediante la que quedó establecida esta fundación monástica, por tanto, es indisociable del papel que su fundadora desarrolló en vida y, por ello, tampoco los primeros escritos e historias en torno al cenobio madrileño dejarán de tener en cuenta su voluntad en torno al mismo. Además de la definición de espacios y sus respectivas funciones, el siguiente paso que la fundadora debía dejar concertado antes de fallecer se concreta en las directrices para el funcionamiento interno o regulación cotidiana de la comunidad mediante la redacción de sus constituciones.

IV. FUENTES EN TORNO A LA CODIFICACIÓN LITÚRGICA EN LAS DESCALZAS REALES. LAS CONSTITUCIONES, LOS INVENTARIOS Y LOS LIBROS DE CEREMONIAS.

El archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, conserva en la actualidad un interesante fondo documental nutrido por diferentes tipologías de fuentes que nos permiten acercarnos, mediante distintos puntos de vista, al desarrollo de su historia a través de múltiples realidades. El análisis comparado de una selección de fuentes como las constituciones o normas de fundación, junto con los manuscritos elaborados por las propias religiosas respecto a su día a día y otros documentos de distinto origen como los inventarios, permite complementar y delimitar nuestra mirada hacia el interior de la clausura. Aunque sus orígenes y finalidad sean diferentes, estas tres tipologías documentales se muestran partícipes de un mismo proyecto que atañe directamente el objeto de nuestro estudio: la creación de un marco ceremonial para la vida en clausura, su desarrollo y materialización a través de la colección visual y prácticas litúrgicas llevadas a cabo en el interior del monasterio. En ellos converge, por tanto, la escenificación ceremonial que dotaba de sentido y significación todas las imágenes, reliquias, objetos, lecturas y espacios utilizados por la comunidad de religiosas en su día a día.

Las constituciones.

La vida interna de una comunidad monástica occidental se define mediante el ritmo marcado por la liturgia cristiana y la regla de la orden a la que pertenece. Las prácticas que caracterizan su modo de vida se fundamentan en las Sagradas Escrituras y la forma en que diferentes colectivos las han interpretado. Así, a lo largo de la historia y, muy especialmente desde la Edad Media, diferentes órdenes religiosos han definido una serie de prácticas rituales y devocionales en torno a las que se identifican y cohesionan. En este sentido, la escenificación de los diferentes procesos litúrgicos mediante los que mantener el culto a la divinidad variaba en función de la orden que los pusiese en práctica. Esta diferencia no se debía únicamente al carácter de la comunidad, sino que, además, dependía del contexto fundacional y, más

¹¹⁴ “Otro libro de papel y molde en rromanze que se intitula doctrina christiana para niños con cubiertas de papelón y cuero negro doradas con çintas negras tasado en çiento y dos maravedís” Pérez de Tudela, 2017, p. 286; “Otro libro pequeño con cubiertas de pergamino que se intitula Pñncipios de gramatica tasado en diez maravedís”; “Un libro para memoria que tiene tres hojas de piedra quebradas con unas molduricas de plata nieladas de negro con dos maneçuelas y quatro escudetes de plata y un alfiler grande para escribir qu es de una partida de dos libros para memoria çodos plateados tasados en mill y quinientos maravedís”; “Dos hojas de piedra para libro de memoria guarnecidas de plata de peso de tres honzas y seis hochavas tasadas en quinientos y çuarenta y quatro maravedís; “Un libro para memoria de quatro hojas de piedra guarnecidas de plata dorada cubiertas de cuero negro dorado tasado en mil quinientos maravedís.” Pérez de Tudela, 2017, p. 286 y 298.

concretamente, de las normas o constituciones elaboradas por el fundador o principal responsable de la comunidad.¹¹⁵

Llegados a la Edad Moderna, el proceso habitual mediante el que se instituía una comunidad religiosa comprendía, entre sus primeras obligaciones, la redacción de un texto destinado a servir como ley o normativa oficial.¹¹⁶ Para su proyecto de mecenazgo, Juana de Austria tuvo bien presente desde el comienzo esta responsabilidad. De este modo, y con el sentido de Estado que siempre caracterizó cualquiera de sus acciones, al mismo tiempo que se preocupaba por dotar de un espacio y entorno material acordes a la idea que tenía definida para su proyecto de mecenazgo, Juana de Austria también se encargó de establecer diferentes procedimientos para la administración y funcionamiento de su fundación religiosa. Esta serie de normas las encontramos recogidas en un texto impreso del siglo XVIII (fig. 4), donde se lleva a cabo un traslado de las *Constituciones* dadas por Juana de Austria en 1572 y escritas por el secretario de Felipe II, Diego de Arriaga, junto con las modificaciones que Felipe III hizo durante su reinado.¹¹⁷ Además de regular diferentes campos como la admisión de nuevos miembros, el salario de los capellanes o sus responsabilidades, quedaban definidos también aquellos momentos del calendario litúrgico que debían celebrarse con mayor solemnidad.¹¹⁸

El texto es especialmente claro en cuanto al acompañamiento musical, pero también sobre la responsabilidad atribuida a las religiosas dentro de la codificación visual y material mediante las que debían representarse las distintas ceremonias que formaban parte de su día a día:

«por ser a quien esto pertenece [las monjas] más propiamente y quien cumpliera mejor y más puntualmente lo que está ordenado [...] cerca de la orden que se ha de tener en la celebración de algunas festividades, y demás días, y uso de los ornamentos, y reliquias, y tapicerías que quedaron, y hay para ornato de la dicha iglesia: y de nuevo encargamos y pedimos a la dicha Abadesa y monjas y convento del dicho monasterio, que en cuanto pudieren, y fuere posible se continúe y sea mayor el cuidado que de esto han tenido, y confiamos que tendrán de aquí adelante».¹¹⁹

¹¹⁵ Belda Navarro, 2010, p. 19.

¹¹⁶ Sobre las características del proceso fundacional seguido en las comunidades religiosas instauradas dentro de los territorios peninsulares: Atienza López, 2008, pp. 35-41.

¹¹⁷ Las constituciones originales dadas por Juana de Austria fueron modificadas tras su muerte por su hermano Felipe II. Una modificación que causó graves problemas y diferencias entre el monarca y la abadesa de la comunidad, por lo que tras la muerte del Rey Prudente tuvieron que ser revisadas nuevamente por Felipe III para volver a las indicaciones hechas por la fundadora. Véase Biblioteca Real [en adelante: BR] DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion de la Capilla y Monasterio de Religiosas Franciscas Descalzas de la primera Regla de Santa Clara: que en la Villa de Madrid dotó y fundó la serenissima Señora Doña Juana de Austria, Infanta de Castilla y Princesa de Portugal, por los años de 1572 con las declaraciones que á ella hizo en Gumiel de Mercado á 15 de Octubre de 1602 el Señor Rey Don Phelipe III como patron y protector que era, confirmadas por la Santidad de Clemente VIII en 24 de Marzo de 1601*. En la Imprenta de Francisco Xavier Garcia, calle de los Capellanes, 1769. Una copia notarial, datada el 8 de abril de 1623 se conserva en la Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE] MSS/3843: Juana de Austria. *Escritura de fundación del Convento de monjas franciscanas descalzas de Madrid, por Doña Juana de Austria*, 9 de agosto de 1572. Elías Tormo ya calificaba este aspecto relativo al proceso constitucional acaecido tras la muerte de su fundadora como “duelo a muerte entre sor Juana de la Cruz y nada menos que el rey Felipe II”, para explicar, acto seguido, cómo, el punto relativo al linaje y procedencia de las religiosas que profesasen en las Descalzas Reales era uno de los aspectos que provocó la revisión y modificaciones en el texto de las Constituciones. Tormo y Monzó, 1917, pp. 151-153.

¹¹⁸ Cap. 34 «Para que no haya lugar a confusión se detalla un calendario con las fiestas consideradas solemnes y, por tanto, dignas de ser celebradas con acompañamiento cantado o musical» A continuación, se detalla de manera esquemática la relación de festividades que comprende un año litúrgico en clausura *Real fundacion de la Capilla...* ff. 28v. – 29v.

¹¹⁹ *Real fundacion de la Capilla*, ff. 23r. y 23v.

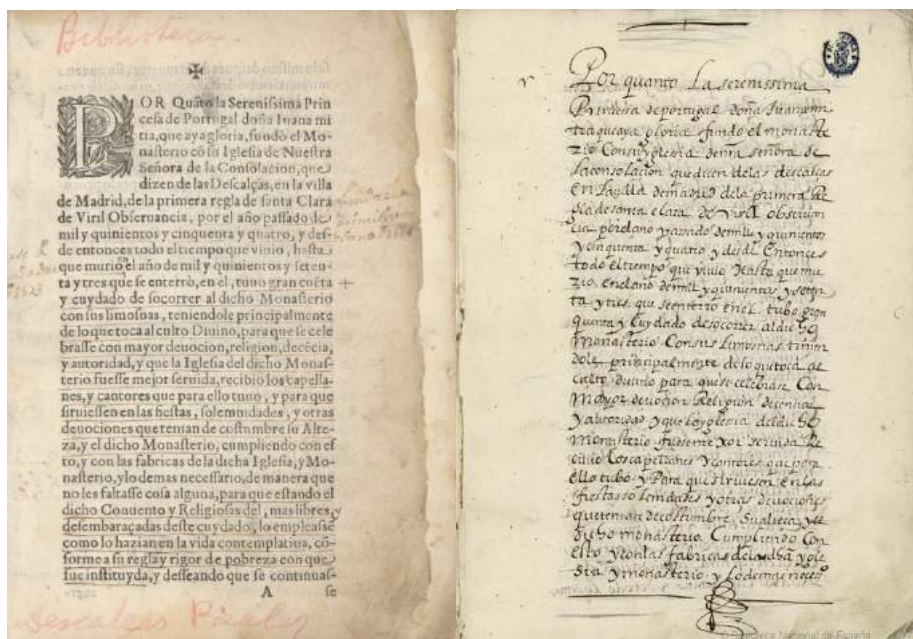


Fig. 4 Páginas iniciales de las ediciones impresa y manuscrita en: BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundación de la Capilla y Monasterio*, f. 1r. y, BN, MSS/3843: Juana de Austria. *Escritura de fundación del...*, f. 1r.

Era, asimismo, parte de su jurisdicción “ordenar y disponer qué festividades y días del año han de celebrar las Horas y oficios Divinos con solemnidad y música los capellanes y cantores”¹²⁰. Por tanto, la fundadora confiaba plenamente en el criterio de su comunidad religiosa para los diferentes usos y funciones que debían dar al equipamiento material y visual con el que dotó su fundación. Confiaba en ellas la elección y última decisión sobre qué festividades, además de las establecidas por ella, podrían celebrarse con mayor suntuosidad. Juana de Austria asentaba así las bases sobre las que debía construirse el ceremonial litúrgico del monasterio. Sin embargo, no lo hacía exenta de dificultades o impedimentos por parte de las religiosas que debían cumplir con lo estipulado por su patrona. Al respecto, una de las anécdotas más difundidas es la relativa al dinero que debía percibir la comunidad para su sustento y para la conservación o aumento de su colección artística, contenida en fuentes como la crónica elaborada por Fray Juan Carrillo de la que se hizo eco el propio Elías Tormo en sus estudios y, como hemos visto, llegaría a inspirar la planificación del Hospital y Casa de la Misericordia.¹²¹ En este contexto pueden entenderse las sucesivas consultas realizadas por la princesa durante las primeras décadas de vida de su fundación al pontífice para asegurarse de llevar a cabo correctamente el proceso de institución. Al respecto, también es interesante la información que fray Francisco Guzmán trasladaba a la abadesa del monasterio, sor Juana de la Cruz, en una carta fechada el 30 de junio de 1571, tras haber recibido audiencia con el Papa en Roma para consultarle la necesidad de que la fundación de Juana de Austria estuviese sujeta al provincial General de la Orden de san Francisco. Según Guzmán,

“su santidad [...] tuvo por bien [...] que el padre general tuviese ese santo monasterio inmediato a su persona y dijo el Papa, la princesa ha de ser abadesa, y provincial y general y Papa en su monasterio”¹²²

¹²⁰ *Ibidem*. f. 23v.

¹²¹ Carrillo, 1616, f. 41r, y ss. Tormo y Monzó, 1917, pp. 150-151 y Muñoz de la Nava Chacón, 2011, pp. 57-83.

¹²² AGP, PC, DR, caja 13, exp. 13, f. 7r. y 7v. Roma, 30 de junio de 1571, Carta de fray Francisco Guzmán a sor Juana de la Cruz, abadesa de las Descalzas Reales, en: “Patentes de diversos Ministros y comisarios generales

Las palabras que el secretario trasladaba a la abadesa, dos años antes de fallecer Juana de Austria, ponen de manifiesto la gran autoridad de la que su imagen disfrutaba en la corte papal, pese a las consultas que la fundadora había remitido al pontífice preguntando sobre cómo regir el monasterio. Con un criterio respaldado por las palabras del mismo pontífice, las constituciones dadas por Juana de Austria, no sólo quedaban integradas por los setenta y siete capítulos donde se definían las competencias de todas las personas implicadas en la vida del monasterio sino, también, el calendario de festividades que debían celebrarse. Ello quedó ordenado mediante una tabla donde se distribuían los meses y las principales fiestas que debían ser celebradas o acompañadas con canto de órgano, tal y como estipula el capítulo treinta y cuatro de las constituciones (fig. 5). En él podemos observar la organización de las celebraciones ordinarias y móviles, que “tras habernos informado de la costumbre ultra de los días que el convento y abadesa pidieren” la fundadora ordenaba plasmar en la mencionada tabla.

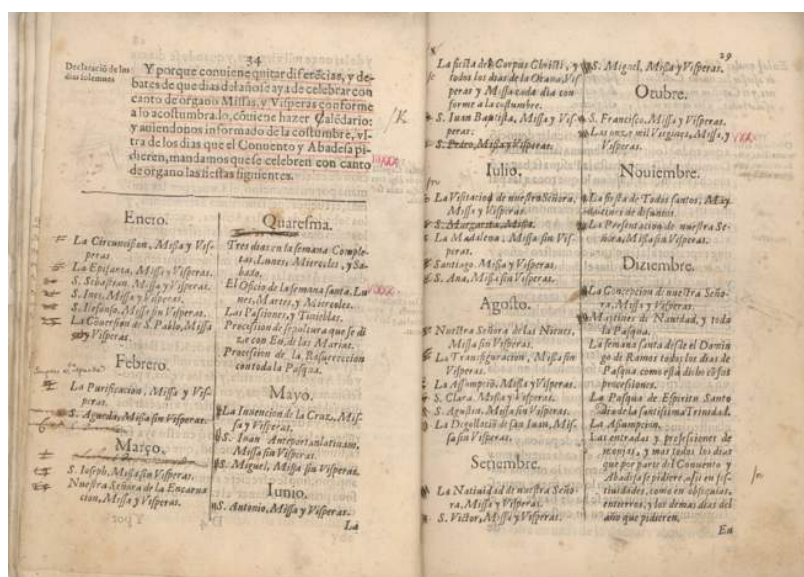


Fig. 5 Doña Juana de Austria, 9 de agosto de 1572, copia impresa en 1769, BR DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion de la Capilla...*, ff. 28v. y 29r. También una copia manuscrita de la misma en: BNE, MSS/3843, ff. 43v. y 44r.

En ella, se señalan aspectos tan significativos y particulares de la liturgia seguida por la comunidad desde sus orígenes como las procesiones, costumbres y privilegios heredados de la Casa Madre para organizar la cuaresma, tal y como destaca la profesora M^a Ángeles Toajas.¹²³ Asimismo, aparecen señaladas festividades que responden al santoral o al corpus hagiográfico relacionado con la construcción sacra de la dinastía Habsburgo y circunstancias particulares en torno a la propia fundadora como son las festividades de san Juan, san Sebastián y las Once Mil Vírgenes. Las dos primeras obedecían al propio nombre de la fundadora y al de su hijo el príncipe Sebastián de Portugal, mientras que la segunda, se encuentra relacionada con la importancia y cantidad de vestigios conservados en el relicario de la fundación, donde quedaban entre los santos mejor representados y más suntuosamente conservados. Tras el capítulo treinta y cinco, dedicado a narrar algunas de las particularidades que rigen la Semana Santa en el cenobio, Juana de Austria añadía en el capítulo treinta y seis la solemnidad con la que debían celebrarse esos tres santos junto con la festividad de la

de la Orden de San Francisco, dirigidos a la abadesa y comunidad de las Descalzas Reales, concediendo licencias y órdenes sobre diversos aspectos de la vida monacal. 24 de julio de 1560 – 10 de junio de 1617. García López, 2003, p. 117, número de asiento 832.

¹²³ Toajas Roger, 2015, p. 129.

Asunción, pues todas ellas: “son fiestas del dicho monasterio”.¹²⁴ De este modo, quedaban señaladas las celebraciones especialmente significativas para la comunidad y sus orígenes como la relativa a su advocación o las relacionadas con las prácticas litúrgicas adaptadas desde la Casa Madre, y aquellas otras especialmente vinculadas a los patronos del cenobio y a la construcción hagiográfica de la dinastía. El culto a las reliquias y el rigor marcado por los decretos postconciliares en torno a la adoración de la Sagrada Forma quedaron integrados así, dentro de un calendario que tampoco podía olvidar el culto a la dinastía Habsburgo y la construcción hagiográfica de su linaje.

El desarrollo y la institución de nuevas festividades dentro de este calendario litúrgico inicial puede seguirse a través del cotejo o puesta en común entre las constituciones, los inventarios redactados desde diferentes circunstancias y los manuscritos litúrgicos o ceremoniales conservados también en el archivo del monasterio. Los inventarios, por un lado, muestran el perfil visual y material de aquellos objetos e imágenes utilizados durante cada celebración en el monasterio. Por su parte, los manuscritos redactados por las religiosas en torno a su día a día nos permiten comprobar cómo fueron puestas en práctica las directrices establecidas por la fundadora en las constituciones y qué sentido dieron a las imágenes y objetos registrados entre los inventarios. Así, por ejemplo, podemos observar los detalles de piezas como la desaparecida custodia de plata a partir de los registros redactados en el inventario de los objetos legados por la fundadora al monasterio tras su muerte. Estos últimos, permiten también apreciar los detalles en torno al asiento o adorno material de parte de las reliquias depositadas por la fundadora entre los espacios del monasterio como veremos reflejado en el acomodo de los altares-relicario descritos por este mismo listado. Por su parte, los movimientos, espacios y festividades descritas entre los manuscritos de ceremonias nos permitirán aproximarnos al sentido que dichas estructuras tenían para la comunidad, así como a la preparación con la que se llevaba a cabo el transcurso de festividades como san Juan o las Once Mil Vírgenes. Incluso, incorporan interesantes noticias que, a pesar de realizarse de manera indirecta, remiten a los responsables de la llegada de algunas de las imágenes que se integran en la colección. Por último, estas fuentes aluden también a la institución de nuevas festividades dentro de ese calendario litúrgico inicial como consecuencia de la llegada de sucesivas generaciones de mujeres Habsburgo al monasterio tras la muerte de la fundadora.

Los inventarios, relaciones y memorias parciales en torno a la colección del monasterio.

Juana de Austria y la Emperatriz.

Como hemos indicado, los inventarios son la fuente principal utilizada para acercarnos al equipamiento visual y material que nutre la escenificación y práctica ceremonial en el monasterio. Ellos nos da la clave para cuantificar o caracterizar la colección de obras y piezas de ajuar litúrgico manipulados cotidianamente por las religiosas. En el presente estudio se han seleccionado una serie de inventarios de distinta procedencia y cronología realizados, asimismo, bajo diferentes circunstancias en el transcurso de la vida monástica.

El primero de ellos, por orden cronológico es el relativo al conjunto de imágenes, reliquias, relicarios y demás objetos como libros de canto e instrumentos musicales legados por Juana de Austria a su fundación monástica (fig. 6). Las características de su redacción y organización son explicadas en el capítulo concerniente a su colección, por lo que nos interesa destacar aquí su valor y utilidad para complementar la visión ofrecida por el resto de

¹²⁴ BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion de la Capilla...*, f. 30r.

fuentes analizadas. Consiste, principalmente, en relacionar las imágenes y esculturas de diferente tipología y valor con las advocaciones y prácticas litúrgicas estipuladas por el citado calendario, así como en advertir otra serie de aspectos que también se desprenden de su análisis. En este último sentido, las imágenes de carácter popular o los detalles que las acompañaron, como su indumentaria y adorno, nos remiten también a un campo de relaciones integrado plenamente en el día a día de las comunidades religiosas y las labores practicadas por las mismas. El análisis de este tipo de matices, además, suponen un acceso mediante el que tratar de acercarnos al campo de los sentidos y las prácticas cotidianas que envolvían la adoración de imágenes y reliquias dentro de la cultura católica, de la que esta combinación de fuentes nos permite advertir numerosos detalles.

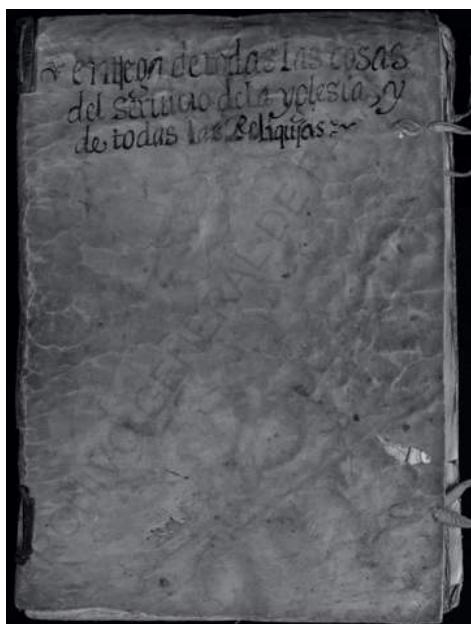


Fig. 6 Cubierta de: *Inventario de todas las reliquias, imágenes, ornamentos y objetos religiosos que los testamentarios de doña Juana de Austria entregaron al Monasterio de las Descalzas Reales por orden de la Princesa de Portugal su fundadora*, AGP, PC, DR, caja 1, exp. 18.

Posteriormente, encontramos el rastro material y visual asociado a la Emperatriz María mediante otro inventario real que, pese a mostrar una cantidad y variedad de objetos mucho inferior a la registrada por los bienes de su hermana, también constituye una fuente esencial para aproximarnos al conjunto de imágenes u objetos utilizados por la escenificación litúrgica en el monasterio. Como veremos, tanto el inventario post mortem como su posterior venta en almoneda se encuentran digitalizadas en la actualidad y aparecen integradas en el proceso habitual de registro y subasta experimentado por los bienes de un miembro de la familia real. Aunque la mayoría de objetos en él registrados no pasen a formar parte de la colección monacal, sus descripciones o el hecho de poder documentar su pertenencia a una mujer que vivió junto a la clausura, sí permiten plantear una posible utilización en vida de la misma para enriquecer las decoraciones de la escenografía devocional. De este modo, encontramos piezas como las figuras de plata que representaban a los apóstoles cuyo valor y utilización para decorar los altares construidos con motivo de fiestas como la celebración del Corpus Christi serían muy adecuados si comparamos los testimonios respecto a este tipo de decoraciones conservados en las crónicas. Asimismo, y en tono al ejercicio de mecenazgo ejercido por María de Austria desde sus aposentos en el Cuarto Real, serán igualmente significativas aquellas obras cuyas características formales o contenido iconográfico, pese a no aparecer documentadas entre el citado inventario, sí pueden vincularse a su persona. Será el caso de los retratos a lo divino de sus familiares conservados en la clausura o de obras pictóricas de gran formato tan significativas como *La Nave de la Iglesia* (fig. 111) o *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes*. Especialmente el caso de los retratos a lo divino, constituye un buen ejemplo sobre el que plantear la llegada de obras al cenobio encargadas por la emperatriz y

sin entrar bajo su custodia, sino directamente a la colección perteneciente a su comunidad durante los años que ella vivió junto a la clausura. Estas obras, lejos de aparecer en su inventario *post mortem*, comenzarán a aparecer descritas entre otros listados muy posteriores y de distinta índole que pertenecen a los registros de la colección conservados en el propio archivo monacal. Es el cotejo y puesta en común de todos estos listados conservados, aquello que nos permitirá trazar diferentes hipótesis en torno a su llegada y, muy especialmente, sobre su función dentro de las escenificaciones llevadas a cabo en la clausura.

Por otra parte, la actual catalogación del fondo de manuscritos conservado en el archivo de las Descalzas Reales, nos permite observar la presencia de diferentes inventarios que se encargaron de dar testimonio sobre los objetos, reliquias o imágenes que, a lo largo del tiempo, fueron integrándose en la colección gracias al mecenazgo de sus patronos. Los más tempranos, nos remiten a las reliquias depositadas por diferentes miembros de la familia real en el relicario de la fundación, como lo hace la *Relación, certificada por Diego de Arriaga, secretario de doña Juana de Austria, de las reliquias que, pertenecientes a la Emperatriz María y a su majestad la reina [doña Ana de Austria], se trajeron de Alemania para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, fechado el 24 de abril de 1571.¹²⁵ Este tipo de documentos ponen de manifiesto, como indicábamos anteriormente, la falta de referencia al total de objetos, como las reliquias, de los que hizo acopio la emperatriz María en vida para nutrir el relicario de las Descalzas ya que dentro de su inventario *post mortem* y almoneda no quedó rastro alguno de las reliquias directamente adquiridas por ella para ser conservadas en la fundación madrileña. Dentro de esta misma tipología de listados, encontramos también el inventario de las reliquias entregadas por Felipe IV a sor Margarita de la Cruz¹²⁶ o, el de las reliquias llegadas en vida de sor Ana Dorotea para aumentar la colección familiar.¹²⁷ Este último, viene señalado por su entrega a sor Francisca María de la Encarnación, quien “tuvo el relicario” durante ocho años o, lo que es lo mismo, quien ejerció el cargo de “relicariera” durante el citado periodo.

De otro lado, encontramos también aquellos listados realizados por las mismas religiosas del monasterio en torno al volumen de reliquias e imágenes custodiadas en su relicario.¹²⁸ Estos últimos se redactaban para llevar a cabo un control respecto a la conserva e incremento de las reliquias depositadas en el monasterio e incorporan los nombres de las religiosas encargadas de su conservación, denominadas “relicarieras”, tal y como la propia documentación las identifica.¹²⁹ Su importancia, se puede destacar también por la incorporación de imágenes entre las descripciones o enumeraciones de reliquias, realizadas mediante importantes y suntuosas características materiales como el coral, el lapislázuli o los metales preciosos.¹³⁰ Ello los convierte en relaciones “híbridas” que dan testimonio acerca

¹²⁵ AGP, PC, DR, caja 18, exp. 1, número de asiento 1101 en: Carcía López, 2003, p. 143.

¹²⁶ *Relación de las reliquias que su majestad el rey [Felipe IV] entregó a la infanta sor Margarita de la Cruz, de mano de Jerónimo Villafuerte Zapata, guardajoyas de su majestad, para que fueran colocadas en el relicario de las Descalzas Reales*. Madrid, 1627, AGP, PC, DR, caja 85, exp. 74, número de asiento 1102 en ibídem.

¹²⁷ *Memoria de las láminas, objetos y reliquias dados por sor [Ana] Dorotea a sor Francisca María de la Encarnación, durante los años que ésta tuvo a su cargo el relicario*. Madrid, siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 85, exp. 68, número de asiento 1104 en ibídem. Sobre la vida de sor Ana Dorotea en las Descalzas Reales: Cruz Medina, 2013, pp. 96-117. Su expediente de profesión en: Sánchez Hernández, 2019, pp. 521-524.

¹²⁸ *Relaciones de las reliquias existentes en el relicario del Monasterio de las Descalzas Reales, y de las reliquias que se fueron agregando mientras fueron relicarieras sor Leonor, sor Benita, sor María de los Ángeles y sor Violante*. Madrid, 1672-1682, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, número de asiento 1103 en Carcía López, 2003, p. 143.

¹²⁹ Ibídem, y: Pintos, 2010, p. 81. Asimismo, Ester Jiménez añade que este oficio se encontraba entre los más destacados o reconocidos dentro de la clausura puesto que su desarrollo caía a menudo en manos de las religiosas más ilustres o aquellas vinculadas a la dinastía como sor Margarita de la Cruz o sor Ana Dorotea, Jiménez Pablo, 2017, p. 626.

¹³⁰ Nos referimos a imágenes como “Una imagen de coral y oro y plata de santa Rosalea” o, “una imagen grande de lapislatio y plata de relieve con guarnición de lo mismo” AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, f. 1r.

de la variedad o transversalidad alcanzada por los objetos e imágenes conservados en el relicario de las Descalzas Reales. Por ejemplo, este grupo de inventarios, o memorias sobre “lo que queda en el relicario” fechadas durante el siglo XVII, adquiere un interés mayor tras contextualizar y cotejar las referencias a imágenes muy características como las “imágenes oprobriadas” u “otra arquilla de cuero negro con reliquias y dos escudillas y un plato que han estado con las de Nuestra Señora en Loreto”.¹³¹ Pese a su escasa descripción, la existencia de otras fuentes en torno a la colección de las Descalzas como las redactadas por sus confesores y la conservación “in situ” de muchos de sus vestigios ofrecen un campo de referencias muy interesante para explicar el valor y sentido de estos registros de inventario.

Por lo que respecta a su autoría, cabe suponer una redacción a manos de alguna de las religiosas que ejercieron como relicarieras y, aunque no podemos determinar quién, sí parece posible atribuir la realización de dos de ellos a una misma mano, dada la comparación formal entre su escritura (fig. 7).

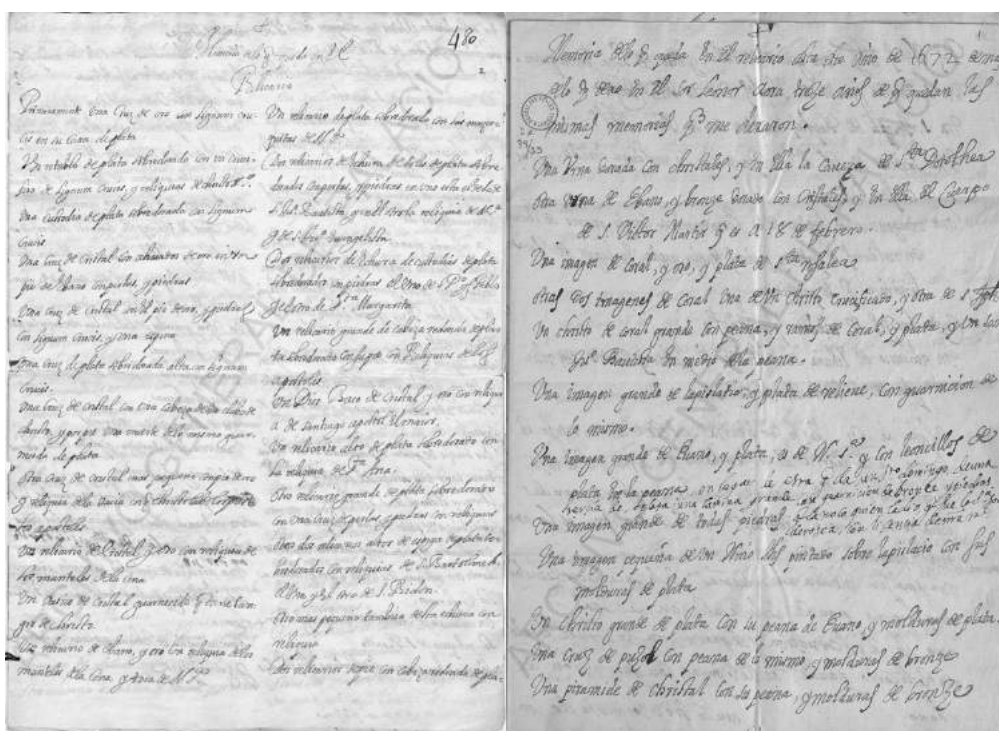


Fig. 7 Inventario de los bienes que quedan en el relicario del monasterio, Madrid, siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 2r. y, *Relaciones de las reliquias existentes en el relicario del Monasterio de las Descalzas Reales, y de las reliquias que se fueron agregando mientras fueron relicarieras sor Leonor, sor Benita, sor María de los Angeles y sor Violante*. Madrid, 1672-1682, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, f. 1r.

Como sucede con el resto de listados, los inventarios de reliquias conservados no registran una sucesión cronológica completa, sino que su redacción se encuentra espaciada en el tiempo, dejando vacíos temporales sin registro o noticia alguna sobre el desarrollo de la colección. De este modo, volvemos a encontrar un último inventario de reliquias, fechado entre los siglos XVII y XVIII, que, en su caso, nos permite percibir un aspecto diferente de la colección de reliquias, el relacionado con su utilización ceremonial y escenográfica. Nos referimos a la *Relación de las reliquias pertenecientes a las Descalzas Reales que se sacan del relicario con*

¹³¹ Este último contiene, además, la “memoria de lo que se necesita para hacer un ornamento” y referencia a otros documentos que no aparecen contenidos dentro del mismo expediente. *Inventario de los bienes que quedan en el relicario del monasterio*, Madrid, siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, número de asiento 1105 en García López, 2003, pp. 143-144.

motivo de celebraciones religiosas.¹³² Las referencias aquí contenidas no solo hablan sobre las procesiones y festividades tan significativas para el cenobio desde sus orígenes como el Corpus Christi, sino, también, de estructuras como el “monumento de Semana Santa”, cuyo perfil se encuentra plenamente relacionado con las referencias del inventario.¹³³ Dicha relación puede advertirse al cotejar el inventario con las características que aparecen contenidas en otros documentos ajenos al archivo monacal y a los inventarios de reliquias, como son los contratos o protocolos para la obra de estas estructuras efímeras que se han conservado en el AHPM.

Al margen de la materia sacra, también la vida ceremonial del monasterio exigía de un acompañamiento acorde y decoroso, que ha quedado reflejado entre los listados de bienes del cenobio. Ello se encuentra dentro de inventarios como la *Relación de los tejidos que se han reaprovechado para la compostura de ropa litúrgica para el culto*, fechada en el siglo XVII o la *Relación de colgaduras que tiene a su cargo el guardarropa del Monasterio...* de 1735.¹³⁴ Este aspecto se relaciona, fundamentalmente, con la dimensión textil de la colección monacal y el espacio de la sacristía que, como veremos, también es posible analizar mediante los inventarios de sacristía procedentes del AHPM. Su información complementa el conocimiento de lugares como el templo monacal y aquellos espacios anexos o destinados al almacenamiento de los ornamentos y estructuras litúrgicas.¹³⁵

Para acercarnos a la distribución espacial de la colección, es preciso acudir a una visita realizada durante el siglo XVIII al monasterio de las Descalzas Reales, conservada mediante el título *Inventario de los objetos religiosos y obras de arte existentes en el Monasterio de las Descalzas Reales*.¹³⁶ Aunque parcial e incompleta se trata del único registro de esta tipología y el más antiguo custodiado por los archivos del monasterio. Sería, por tanto, una de las escasas referencias que nos permiten aproximarnos a cómo se llevó a cabo la obligación contraída por los miembros de la comunidad de llevar a cabo una visita pastoral y ordinaria al interior de la clausura, tal y como es costumbre en las diferentes instituciones religiosas. Estipulada desde sus orígenes por Juana de Austria en las constituciones, consistía en la redacción de una memoria por parte de un religioso externo a la fundación sobre el equipamiento visual y material repartido entre las diferentes estancias del monasterio. Además, el trabajo de los visitantes debía consistir en revisar las cuentas y labor de los capellanes, por lo que fijaba un plazo de veinte días para su transcurso.¹³⁷

Esta visita dieciochesca es fruto del cumplimiento de las disposiciones fundacionales además de un testimonio escrito único sobre la disposición antigua de diferentes espacios y capillas que, con el paso del tiempo, fueron modificados. Pese a que su cronología sobrepasa los límites temporales de nuestro estudio, el interés de este tipo de inventarios sobre la colección sigue siendo significativo puesto que nos remiten a escenificaciones pasadas, de las que ya no encontramos rastro, como la presencia de un altar dedicado a la Virgen de Gracia en el coro del monasterio, documentado en este espacio desde, al menos, el siglo XVII. En este sentido, la comparación de la visita con otros documentos ya publicados y analizados, como

¹³² Madrid, siglos XVII-XVIII, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 36, número de asiento 1107 en García López, 2003, p. 144.

¹³³ “Memoria de las reliquias que salen al monumento” AGP, PC, DR, caja 79, exp. 36, f. 5r. (le siguen dos copias).

¹³⁴ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 14, número de asiento 1106 en García López, 2003, p. 144 y AGP, PC, DR, caja 39, exp. 9, número de asiento 1109 en ibídem.

¹³⁵ Al respecto vid., capítulos de sacristía y anexos documentales.

¹³⁶ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 15, número de asiento 1114 en García López, 2003, p. 144.

¹³⁷ Sobre el orden de las visitas y sus responsabilidades: Capítulos 74 y 75 en: BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundación de la Capilla...*, ff. 52 r. – 55v.

el proceso de beatificación de sor Margarita de la Cruz, permiten llevar a cabo un seguimiento en torno a la evolución de espacios como el mismo coro dentro de la clausura.

Posteriormente, y ya desde los inicios del siglo XX, aparecen una serie de listados con sus asiento y referencias ordenados según el espacio del cenobio en el que se encontrasen las obras descritas.¹³⁸ Éstos últimos se conservan actualmente entre los fondos del Archivo General de Palacio, donde el más antiguo se encuentra fechado el 15 de julio de 1900 y, según se nos explica al inicio de su redacción fue llevado a cabo:

“en cumplimiento de las cláusulas fundacionales; y cuyo inventario se hace a requerimiento de su majestad real patrono con acuerdo y satisfacción de la comunidad y de la autoridad eclesiástica y como expresión de amor, acatamiento y nuevo respeto al mismo, debiendo respetarse y cumplir la cláusula LXV de la fundación.”¹³⁹

La cláusula o capítulo sesenta y cinco de las constituciones a la que se nos hace referencia asienta la prohibición de enajenar y prestar cualquiera de las reliquias, objetos y obras pertenecientes al culto en las Descalzas Reales.¹⁴⁰ Como veremos al analizar el funcionamiento de la sacristía, es durante los siguientes capítulos, cuando se establece la obligatoriedad de llevar a cabo un inventario por parte del sacristán de todos los objetos, obras y ornamentos en su custodia. Este primer inventario, que apenas abarca tres páginas incompletas donde se describen algunos de los tapices pertenecientes a la serie de “El triunfo de la Eucaristía”, viene precedido por diferentes cartas fechadas desde 1893, mediante las que se inician los trámites pertinentes para reunir al sacristán, capellán del monasterio y demás ayudantes con los que elaborar el inventario. Será, por tanto, en otro expediente, donde podemos apreciar el resultado de su trabajo en el que, entre otros miembros, encontramos al entonces sacristán y capellán mayor de la fundación Cristóbal Pérez Pastor (figs. 8 y 9). No resulta extraño, en este sentido, que uno de los integrantes del proceso de redacción del inventario fuese el propio Cristóbal Pérez Pastor, teólogo que también había ejercido la capellanía en la Basílica de Atocha, además de un reconocido bibliófilo, editor de numerosos índices documentales entorno al patrimonio documental hispano. Así lo podemos encontrar en distintos tomos, como su edición parcial del inventario *post mortem* de Juana de Austria, o dentro de las noticias recogidas acerca de los protocolos notariales y cartas que se hacen eco de la vida en las Descalzas Reales.¹⁴¹

¹³⁸ Nos referimos al siguiente listado de inventarios conservados en el AGP: *Inventario de los objetos de valor ó de mérito del Patronato de las Descalzas (2 tomos)*, Madrid, 1899 - 15 de julio de 1900, Archivo General de Palacio [en adelante: AGP], Patronatos de la Corona [en adelante: PC], Descalzas Reales [en adelante: DR], caja 16999, exp. 1; *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. Madrid, 15 de julio de 1900, s/f, AGP, PC, DR, c. 16999, caja 16999, exp. 4; *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid 6 de marzo de 1908, AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 3; *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros y pertenecientes al real patronato de las descaldas*. Madrid, 6 de marzo de 1908. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 7; *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de Julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio*. 19 de julio de 1925. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5; *Inventario de los objetos pertenecientes a la Real Capilla y Monasterio de las Descalzas de esta Corte*. 1958. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 6; *Inventario del Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 1 de julio de 1961. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 2. De su existencia, ya se nos da cuenta en: García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, p. 156, notas 39-40.

¹³⁹ AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 1, s/f (últimos tres folios).

¹⁴⁰ BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion de la Capilla...*, ff. 52 r. – 55v.

¹⁴¹ Al respecto, vid. Pérez Pastor, 1914a y 1914b.

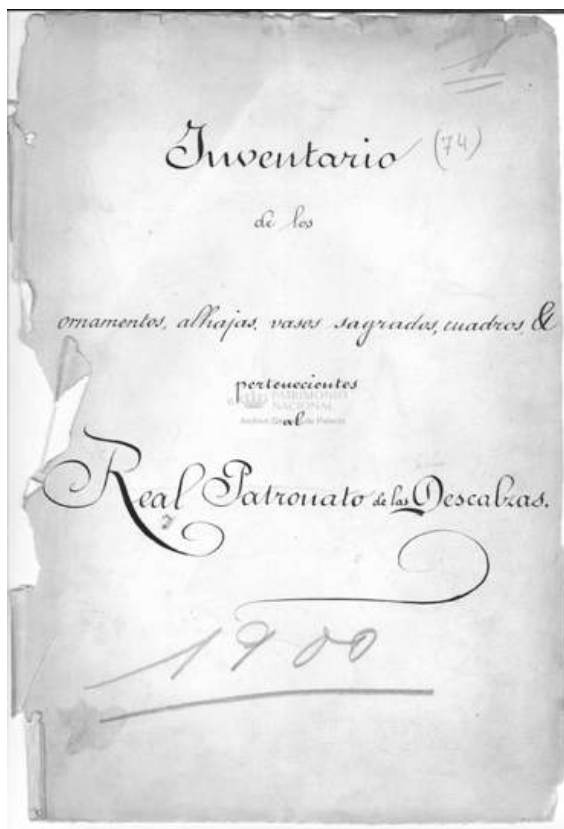


Fig. 8 Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas, Madrid, 15 de julio de 1900, s/f, AGP, PC, DR, c. 16999, expediente 4.

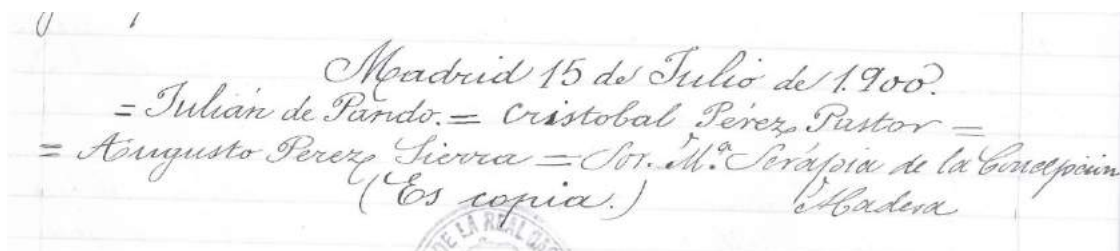


Fig. 9 Detalle de AGP, PC, DR, c. 16999, expediente 4, último folio.

Durante la primera mitad del siglo XX, se sucede la redacción de cinco inventarios (fechados en 1900, 1908, 1925, 1958 y 1961) cuya iniciativa debemos a las mismas razones que incentivaban el cumplimiento de la carta fundacional. Así lo recuerda el listado de 1925 (fig. 10), donde, incluso, se transcribe el capítulo sesenta y cuatro de las constituciones, por el que la fundadora estipulaba obligatoriedad de redactar:

“un inventario en pública forma por ante escribano, en el cual se ponga particular y distintamente todas las dichas reliquias, imágenes, cruces y cálices, candeleros, ornamentos, y tapicería y todo lo demás declarado cada cosa lo que es. Conviene a saber, lo que toca a las santas reliquias, poniendo cada una en su capítulo sobre si, y qué es la dicha santa reliquia, y en qué está engastada y puesta y la relación del testimonio, comprobación y recado que de ello hay y el tamaño y medida de los huesos y miembros de los santos si se puede buenamente saber...”¹⁴²

¹⁴² *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de Julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio.* 19 de julio de 1925. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5, Advertencias I. BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundación de la Capilla...*, capítulo LXIV “Dona a la iglesia y sacristía todos los aderezos y reliquias que su alteza ha dado y que se haga de todo inventario y haya de él tres traslados y a dónde han de estar” ff. 46v. - 47r.



Fig. 10 Cubierta de: *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de Julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio.* 19 de julio de 1925. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5.

El cumplimiento más inmediato de esta voluntad aparece reflejado en el inventario que sus testamentarios redactaron durante los años setenta del siglo XVI, con la relación no solo de los retablos y orfebrería donados por su fundadora, sino, también, de las reliquias y relicarios por ella reunidos, así como de objetos tan diversos como las figuras de Belén o, los libros e instrumentos musicales (fig. 6). Como hemos mencionado, el mismo sirve de base para aproximarnos a los orígenes de la fundación, mientras que éstos últimos registros, realizados cuatro siglos después, nos informan acerca de su evolución o sobre la pervivencia de la memoria en torno a algunas de sus obras más características. Es el caso de algunas de las obras conservadas en el relicario, como la “Virgen de la Cuchillada” o la reliquia de la “Cabeza de Cristo oprobada” (figs. 132 y 127). Ambas aparecen descritas entre los registros de estos inventarios novecentistas recogiendo la tradición legendaria construida en torno a aquellas imágenes y obras más importantes de la fundación. Las fuentes que sirven de base al marco legendario o milagroso construido en torno a este tipo de vestigios las encontrábamos ya entre las historias construidas por los confesores de la fundación, donde destacan las obras de Fray Juan Carrillo y fray Juan de Palma. En este sentido, podemos observar entre las visitas realizadas durante la primera mitad del siglo XX, la importancia que tuvo la transmisión escrita y oral de las leyenda e historias vinculadas a las Descalzas Reales y su colección. Los autores de estos listados bien pudieron tener en cuenta estas fuentes o, también pudieron ser informados por las propias religiosas de la comunidad, quienes habrían conservado la transmisión oral de su memoria.

Finalmente, y, aunque no las podamos considerar inventarios de bienes como tal, también es preciso señalar la importancia de fuentes como las elaboradas por los citados confesores para conocer parte de los bienes atesorados en el interior de la clausura. En el caso de fray Juan Carrillo, quien como hemos explicado en la introducción histórica se encarga de llevar a la imprenta los primeros datos biográficos e históricos en torno a los orígenes de la comunidad, añade a su obra, además de las biografías de Juana de Austria y su hermana la emperatriz, un interesante capítulo sobre las imágenes milagrosas conservadas coetáneamente en la fundación.¹⁴³ Se titula “De algunas santas imágenes milagrosas que hay en esta santa casa”, y nos ofrece una interesante relación de imágenes e historias asociadas a las mismas que, en

¹⁴³ Carrillo, 1616, ff. 53r. – 56r.

ocasiones incluyen incluso el mecenas o responsable de su llegada a la clausura, por lo que no es extraño que la memoria conservada por los registros de inventario acuda a las mismas para documentar parte de la colección registrada. Posteriormente, fray Juan de Palma también llevará a cabo su labor como biógrafo y confesor de sor Margarita de la Cruz mediante una biografía que incluye aspectos como la relación establecida por la monja-infanta con las imágenes del Niño Jesús y aquellas prácticas litúrgicas vinculadas a su devoción.¹⁴⁴ Aunque no llegase a las rotativas de la imprenta, también existe un segundo trabajo del mismo autor relacionado, en su caso, con la colección de reliquias atesoradas en la fundación madrileña (fig. 11).¹⁴⁵ Se trata de una obra manuscrita fechada hacia mediados del siglo XVII, y construida mediante diferentes capítulos, a manera de catálogo, que no únicamente contienen un listado de nombres de santos y descripciones de sus relicarios, sino también, aspectos como la transcripción de sus auténticas o el origen de su llegada a la colección monacal. Como ha destacado recientemente el profesor Fernando Checa, resulta especialmente interesante para documentar el valor e historia de algunas de las reliquias, relicarios e imágenes que todavía se conservan en la colección.¹⁴⁶



Fig. 11. Palma, fray Juan de. (O.F.M), *Catálogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Sanctuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid* [Manuscrito] / *dispuesto, y ajustado por el padre fray Joan de Palma...* hacia mediados del siglo XVII, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, M 1-1-18. Digitalizado en: <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid>

Asimismo, y como veremos, esta fuente elaborada por fray Juan de Palma, permite advertir aspectos en torno a la colección de las Descalzas Reales como el valor que las “imágenes oprobriadas” adquieren de manera coetánea a su introducción en el monasterio. Incluso, y del mismo modo que listados previos como el elaborado por los testamentarios de la fundadora, nos permitirá acercarnos a la manera mediante la que se exhibía la colección de

¹⁴⁴ Sobre este aspecto, López Vidriero, 2002, pp. 193-218, Tiffany, 2015, pp. 35-48 y García Sanz, 2010a.

¹⁴⁵ Palma, fray Juan de. (O.F.M), *Catálogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Sanctuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid* [Manuscrito] / *dispuesto, y ajustado por el padre fray Joan de Palma...* hacia mediados del siglo XVII, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, M 1-1-18, Digitalizado en: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3255 [consulta: 07/07/2020]

¹⁴⁶ Checa Cremades, 2019, pp. 306-315.

reliquias en espacios del monasterio como el coro, donde aportará una visión sobre el estado de los altares-relicario, construidos aquí desde los orígenes de la fundación.

Por su parte, la comparación entre los diferentes listados sobre la colección permite enmarcar su evolución y características formales e, incluso, documentar el marco legendario y cultural desde el que fueron veneradas si a todo ello añadimos el contexto narrativo recogido por los cronistas y confesores de la fundación. En algunas ocasiones, las posibilidades de los inventarios permiten ubicar parte de la colección en el espacio donde fue utilizada o exhibida como sucede con el mencionado caso del coro, o de algunas de las imágenes de plata donadas por la fundadora si tenemos en cuenta también los relatos de Carrillo en torno a la vida de la fundadora en las Descalzas.¹⁴⁷ A esta finalidad contribuyen especialmente las descripciones que los libros de visitas ofrecen, aunque, como hemos visto, en el caso de las Descalzas Reales el más temprano se encuentra fechado durante el siglo XVIII, pese a la obligatoriedad de llevar a cabo este mecanismo de control estipulado por Juana de Austria en sus constituciones.

Para suplir esta carencia, una herramienta interesante es la que ofrecen los datos y descripciones elaborados por las religiosas en una tipología de fuentes manuscritas distinta, que hemos denominado “libros de ceremonias”. Al consistir en una suma de instrucciones y descripciones acerca del procedimiento seguido por las religiosas de la comunidad para llevar a cabo su día a día y para organizar todas y cada una de las festividades religiosas marcadas por el calendario litúrgico, su contenido nos acerca a dos aspectos fundamentales para analizar las relaciones entre arte y prácticas litúrgicas dentro del cenobio. De un lado, nos permiten observar el modo en el que fue puesta en práctica la tabla de festividades estipulada por Juana de Austria en sus constituciones, mientras que, de otro, las numerosas referencias a espacios e imágenes del monasterio que contienen sus explicaciones muestran cómo fueron utilizados y ocupados por las religiosas de la comunidad.

Los manuscritos de ceremonias, características y pautas para abordar su estudio.

El estudio de la vida en clausura y las tareas desarrolladas cotidianamente por las religiosas de las Descalzas Reales ha puesto de manifiesto la importancia e interés de este tipo de fuentes redactadas por los miembros de la comunidad. Como veremos durante el capítulo dedicado a la organización de la liturgia y sus principales espacios dentro del monasterio, el valor de los mismos ha sido destacado por la propia archivera de las Descalzas Reales, sor María Almudena Pintos y María Leticia Sánchez, conservadora de la Encarnación, dentro de sus respectivos trabajos.¹⁴⁸ Con anterioridad, encontrábamos referencias al más extenso de ellos, aquí parcialmente editado, dentro de los estudios realizados por M^a Teresa López Vidriero entorno a la cultura literaria conservada en la biblioteca de las Descalzas Reales y la proyección de la figura de sor Margarita de la Cruz sobre la misma.¹⁴⁹ Recientemente, las investigaciones conducidas por Vanessa de Cruz Medina, M^a José del Río Barredo y Kate Mills han continuado señalando su importancia así como su valor para el análisis de la ritualidad practicada en torno a las reliquias en el cenobio y el movimiento desarrollado por las clarisas de la comunidad dentro de la clausura.¹⁵⁰ Todo ello justifica la actualidad e interés

¹⁴⁷ Nos referimos a la preparación de la festividad del Corpus Christi, a las figuras de los apóstoles y santos de plata donadas por la fundadora y a los detalles descritos por Carrillo en torno a la escenificación de dicha festividad en el monasterio.

¹⁴⁸ Pintos, 2010, pp. 53-106 y Sánchez Hernández, 2010c, pp. 107-147.

¹⁴⁹ López Vidriero, 2002, p. 210.

¹⁵⁰ Cruz Medina (en prensa); Río Barredo, M^a José del. “Reliquias y ritual en las Descalzas Reales de Madrid en torno a 1650”, conferencia impartida en el seminario internacional *Redes artísticas: circulación y exposición de reliquias en el Mundo Hispánico*. Universidad Autónoma de Madrid, 24 / 04 / 2019. Asimismo, Katherine Mills, *De la*

que este tipo de fuentes suscita para el análisis de la vida en clausura, así como la variedad de aportaciones que, partiendo de las mismas, pueden llevarse a cabo sobre los diferentes aspectos e ideas proyectados en el desarrollo de la liturgia practicada por la comunidad de las Descalzas Reales, cuidadosamente guardada entre su memoria escrita.

El libro de ceremonias, su caracterización y propósito.

La cuestión inicial que plantea el estudio de este tipo de fuentes es la forma más idónea de denominarlas. Puesto que no se trata de publicaciones impresas o narraciones cuyo contenido obedezca a un género preciso y concreto bien documentado entre la escritura femenina conventual, los ejemplos mediante los que comparar o cotejar su contenido son bastante escasos.¹⁵¹ La conservadora M^a Leticia Sánchez se refiere a las mismas como “relaciones de monasterio” y las define como “anotaciones que las archiveras monacales realizan sobre la vida y trayectoria de la comunidad”.¹⁵² Por su parte, la profesora M^a José del Río Barredo, las ha englobado bajo la denominación de “costumbrero”, atendiendo a las precisiones sobre su contenido y a las costumbres llevadas a cabo por la comunidad que podemos leer en su desarrollo.¹⁵³ En efecto, si nos centramos en el modo de expresión utilizado por las autoras de estas fuentes, encontraremos con frecuencia el recurso a expresiones como “es costumbre”; “es también costumbre y ceremonia”; “ha sido siempre costumbre en esta casa”; “devoción y costumbre” o, “es costumbre muy antigua de esta casa”.¹⁵⁴ Sin embargo, y al mismo tiempo, el manuscrito que contiene estas expresiones, incorpora junto al término “costumbre”, las referencias al término “ceremonia” y “ceremonial” del siguiente modo: “como ordena el ceremonial de la orden”; “hará en todo la ceremonia particular”, “el modo que se tiene en las ceremonias”, “el capítulo del ceremonial”, “todas estas ceremonias” o, “Habiendo hablado en general de las ceremonias”¹⁵⁵.

Todas estas expresiones se encuentran contenidas en el manuscrito titulado *Este libro contiene lo perteneciente al culto divino, ceremonias, examen, y ingresos de las señoras novicias y, en suma, de cuanto se hace en las 24. del día Pertenece en el Aranzel a la letra Q. Con alguna variación en el orden y colocación.* El mismo, muestra un segundo título o resumen del contenido mediante una adición introducida en la primera página que reza *Papeles pertenecientes al culto divino, ceremonias en el coro. Modo de hacer las pruebas para recibir las Novicias. Modo de salir antes de profesar y el repartimiento de las 24 horas del día* (fig. 12 y 13). A partir de la información contenida en este segundo título, más resumido y concreto, hemos decidido tomar el título principal del manuscrito y, tras valorar las expresiones predominantes dentro de su desarrollo escrito, denominarlo “Libro

puerta hacia el convento. Una aproximación a la utilización del espacio en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (siglo XVII), Trabajo Fin de Master dirigido por M^a José del Río Barredo, Departamento de Historia Moderna, UAM, 2014.

¹⁵¹ Como veremos más adelante, son menos los ejemplos estudiados en el ámbito conventual, frente a al mayor número de ejemplos estudiados en torno a la ritualidad de las catedrales. Así puede comprobarse, por ejemplo, al comparar la información que poseemos sobre la ritualidad practicada en los conventos de Nueva España, y, concretamente mediante el *Costumbrero del Real convento de Jesús María de México* fechado en 1685 estudiado en Bravo Arriaga, 1996, pp. 161-170 y aquellas otras pautas conservadas en torno a la ritualidad catedralicia, como podemos observar entre los estudios editados por Eduardo Carrero Santamaría en Carrero Santamaría (coord.), 2014a.

¹⁵² Sánchez Hernández, 2010c, p. 108.

¹⁵³ Río Barredo, M^a José del. “Reliquias y ritual en las Descalzas Reales de Madrid en torno a 1650”, conferencia impartida en el seminario internacional *Redes artísticas: circulación y exposición de reliquias en el Mundo Hispánico*. Universidad Autónoma de Madrid, 24 / 04 / 2019.

¹⁵⁴ Por orden de aparición, se encuentran citadas en: RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 9r; f. 12; f. 28r.; 36r.; f. 44r.

¹⁵⁵ *Ibidem*, f. 12v.; 13v.; 14r.; 21r.; 22v.; f. 30r.

de ceremonias”.¹⁵⁶ Asimismo, el término “ceremonias” aparece desde el primer plano que permite identificar el manuscrito: la superficie de su encuadernación en pergamino sobre cartón donde se encuentra escrito junto con la letra L° y el número 8° (fig. 14).

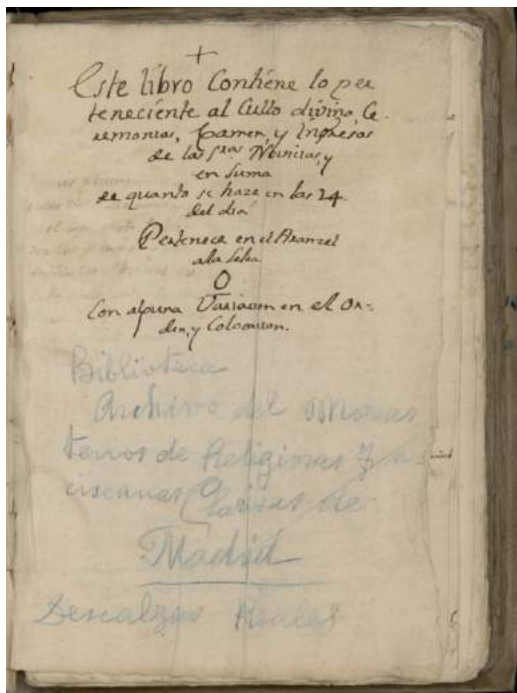


Fig. 12 RB, MD/F/27, primer folio.

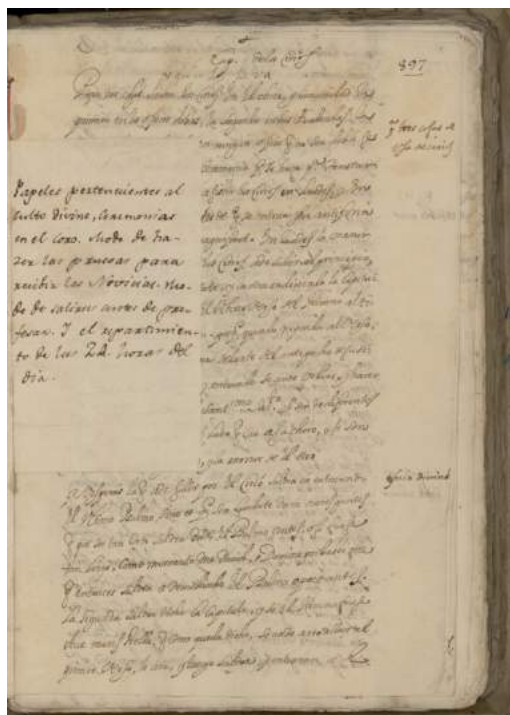


Fig. 13 Adición primera, en: RB, MD/F/27, f. 1r.

¹⁵⁶ También es este el título principal que recoge su asiento entre la catalogación de manuscritos e impresos conservados en el archivo de las Descalzas Reales. Así consta en: López Vidriero, 2001, p. 42, asiento XLIII F/27.

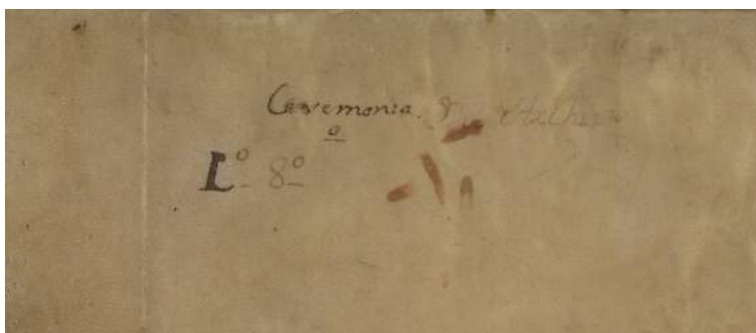


Fig. 14 Detalle de la encuadernación sobre la cubierta en RB, MD/F/27.

Pese a que, como veremos más adelante, no se trata del único manuscrito dedicado a narrar la vida litúrgica, costumbres y ceremonial del monasterio que se ha conservado en su biblioteca, el grado de precisión con el que aparecen descritos algunos de sus aspectos, así como las abundantes referencias a imágenes y espacios utilizados por sus religiosas, hacen del mismo uno de los más completos. Esta es la razón que nos ha llevado a tomarlo como base para el análisis de las principales ceremonias desarrolladas por la comunidad y, consecuentemente, realizar una edición parcial del mismo, mediante la que tratar de explicar las expresiones contenidas en el texto, así como localizar o aproximarnos, en la medida de nuestras posibilidades, a todas aquellas referencias visuales y espaciales igualmente presentes entre sus explicaciones.¹⁵⁷

Por lo que respecta a sus características formales, se trata de un manuscrito escrito con letra itálica por las religiosas de la propia comunidad. A lo largo de su desarrollo podemos apreciar un modo predominante de escritura al que se le añaden abundantes anotaciones, correcciones al margen o adiciones con distintas letras. La variedad de manos que intervienen en la redacción de este libro de ceremonias se hace mayor dentro de sus últimos apartados, donde podemos observar una redacción mucho menos cuidada y también un estilo de escritura más rápido o relajado. Poner nombre y voz a estas manos, o autoría colectiva, resulta mucho más complejo puesto que las únicas referencias a los miembros de la comunidad de religiosas presentes entre sus libros y manuscritos es la que aparece en algunos de ellos al inicio para indicar en manos de quién se estaba utilizando o a quién perteneció.¹⁵⁸ En ningún caso las coletinas madrileñas aparecen identificadas entre sus manuscritos como autoras con sus nombres de profesas, sino más bien, como receptoras o protagonistas de su contenido tal y como sucede en el caso de la crónica de fundación y vidas de sus primeras moradoras.

La carencia de una autoría explícita es una de las principales características del libro de ceremonias, así como del resto de fuentes análogas que se han conservado en el archivo de las Descalzas Reales de Madrid. Una característica que, por supuesto se encuentra integrada entre los rasgos principales de la escritura femenina conventual coetánea. Como explican Nieves Baranda y M^a Carmen Marín, la escritura es una práctica plenamente vinculada a la vida monacal, por lo que las monjas ostentaban el perfil de escritora más frecuente del Antiguo Régimen, su vida y supervivencia dependían, en buena medida, del buen manejo de la escritura.¹⁵⁹ Por ello, la escritura monacal se escinde en diferentes géneros (poético, epistolar, autobiográfico...) que dibujan un panorama cultural muy rico desde la clausura y

¹⁵⁷ Vid. Anexo.

¹⁵⁸ López Vidriero, 2002, p. 198.

¹⁵⁹ Baranda Leturio y Marín Pina, 2014, p. 12.

de los que encontramos abundantes ejemplos entre el archivo de las Descalzas Reales.¹⁶⁰ Además, las monjas eran el colectivo con el nivel de formación más elevado entre las mujeres, aunque éste difiere de las pautas adquiridas por los hombres en su proceso de aprendizaje.¹⁶¹

Entre las características más comunes de la producción escrita monacal, Julia Lewandowska destaca también la falta de autoría o su función secundaria y subordinada a lo colectivo, así como la ponderación de un contenido que parte, en numerosas ocasiones, de la experiencia personal.¹⁶² En este sentido, la autora religiosa ha vivido o ha sentido aquello que escribe. Por el contrario, la escritura de manuales o cuestiones teológicas suele ser ajena a los contenidos producidos por las religiosas. Al comparar estas pautas generales y comunes entre la escritura conventual femenina con las características del libro de ceremonias podemos encontrar puntos comunes, pero también divergentes. Si bien su autora es anónima y escribe desde la propia experiencia cotidiana, comienza a alejarse de los rasgos más comunes a la producción monacal al poner por escrito un conjunto detallado de prácticas rituales desarrolladas por la comunidad en la que vive. Ejerce, además, el papel de redactora de manual al sistematizar todas aquellas ceremonias que forman parte del calendario litúrgico practicado por su comunidad. Incluso, en determinados capítulos, nos traslada una síntesis de los diferentes decretos papales y sentencias teológicas a partir de los que se ha construido la liturgia católica.¹⁶³ Asimismo, son referencia obligada para las autoras del manuscrito las menciones al “ceremonial de la orden”¹⁶⁴ o a aquellas tradiciones en las que fueron educadas las primeras moradoras de las Descalzas Reales, denominadas en este caso como tradiciones en las que “nuestras madres fundadoras nos criaron” como sucede con la fiesta de la Asunción.¹⁶⁵ La correcta aplicación del canon o de las directrices emitidas por las principales autoridades eclesiásticas así como la fidelidad a la tradición, a la propia identidad creada por la orden y regla que profesan desde sus orígenes, son dos aspectos que se pueden constatar en el transcurso de las explicaciones desarrolladas por el libro de ceremonias.

Otros rasgos de la escritura femenina conventual, señalados recientemente entre los trabajos de Gabriella Zarri o Mercedes Marcos Sánchez, ubican a la autora religiosa en la práctica escrita dentro de diferentes géneros que, en lo fundamental atienden a necesidades como el magisterio espiritual, la transmisión de la memoria o el mantenimiento de un determinado orden administrativo.¹⁶⁶ De todas ellas, sería la conservación de una tradición o memoria y, más concretamente, de un modo de hacer, el interés que prima dentro del contenido escrito en el libro de ceremonias. Respecto a la necesidad de transmitir la memoria histórica o biográfica de la comunidad y sus moradoras, como hemos visto dentro de la introducción histórica, el monasterio de las Descalzas Reales cuenta con tempranos ejemplos realizados también por las religiosas. Su contenido fue llevado a las rotativas de la imprenta, como demuestran algunas de las partes contenidas en la crónica publicada por el padre Carrillo. En otras ocasiones, fue copiado a otros manuscritos de los que se han quedado copias fuera del archivo monacal, como la conservada en la Biblioteca Nacional bajo el título *Libro de la vida*

¹⁶⁰ Así lo reflejan las catalogaciones de sus manuscritos e impresos: García López, 2003 y, López Vidriero, 2001.

¹⁶¹ Las habilidades y destrezas adquiridas durante la etapa del noviciado ponen de manifiesto esta característica. Al respecto: Lavrin, 2014, pp. 77-94, Capel Martínez, 2007, pp. 58-110 y Zaragoza Gómez, 2018, pp. 474-478.

¹⁶² El problema que genera la autoría dentro de la escritura femenina: Lewandowska, 2019, pp. 64-76.

¹⁶³ Lo hace en el caso del capítulo dedicado a explicar el rezo de las reliquias, que precede el desarrollo del calendario litúrgico mes a mes. En él su autora se refiere a la bula de Gregorio XIII o a las declaraciones de la sagrada congregación de ritos para dotar de validez y argumento el conjunto de prácticas en torno a la devoción de las reliquias llevado a cabo en su comunidad. RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 33r. – 35r.

¹⁶⁴ *Ibidem*, f. 12v. y, 22v.

¹⁶⁵ *Ibidem*, f. 53v.

¹⁶⁶ Zarri, 2014, pp. 49-64 y Marcos Sánchez, 2019, pp. 544-563.

*y muerte de las santas Madres fundadoras del Monasterio de las Descalzas de la Villa de Madrid, de la primera regla de la Madre Santa Clara y de las monjas que en él han muerto hasta hoy, 4 de diciembre de 1595.*¹⁶⁷ En este sentido, y por lo que respecta al contenido del libro de ceremonias, su cometido responde a una necesidad ligeramente distinta, la de conservar y transmitir la memoria del día a día y costumbres o prácticas litúrgicas desarrollados por las primeras moradoras de la comunidad. Por ello, no encontramos en él una relación de vidas y hechos anecdóticos e incluso legendarios asociados a estas primeras religiosas de la comunidad, sino la explicación de una serie de prácticas litúrgicas y ceremoniales que configuraron su identidad y realidad más inmediata. Además, en el transcurso de sus explicaciones es posible encontrar pequeñas referencias a aquellas personalidades que se vincularon al mecenazgo del cenobio contribuyendo significativamente al desarrollo de la vida litúrgica como el caso de los III duques de Alba, quienes patrocinaron la ermita e imagen de la Magdalena antiguamente situada en la huerta del monasterio.¹⁶⁸

Si comparamos, por tanto, las motivaciones que, a rasgos generales, guiaron la creación de los manuscritos destinados a guardar la memoria de las Descalzas Reales, podemos observar una vertiente más discursiva o biográfica frente a otra, ocupada en preservar las prácticas y costumbres que definen su identidad espiritual como religiosas coletinas estrechamente vinculadas al patronazgo de la monarquía, cuya memoria se encuentra también presente entre este tipo de fuentes. Al centrarnos en las características que definen los manuscritos dedicados a describir las prácticas litúrgicas desarrolladas en clausura, resulta interesante también comparar su contenido con otras fuentes cuyo cometido ha sido muy similar, más allá de las relaciones históricas o memorias, mucho más abundantes entre las fuentes conventuales que han sobrevivido en sus archivos y que se ocupan de recoger una memoria distinta.

Una comparación con otras fuentes de semejante finalidad.

Dentro de la necesidad de regular y preservar una serie de prácticas litúrgicas de acuerdo a la costumbre definida en una institución religiosa desde sus orígenes, ya fuese por su fundador o por su primera comunidad, podemos apreciar la función que cumplen las denominadas Consuetas¹⁶⁹ de El Real Colegio y Seminario de El Corpus Christi en Valencia. Aunque de carácter masculino y sin ser una fundación de la monarquía, esta institución valenciana fundada en 1583 por san Juan de Ribera (1532-1611) y destinada a la formación de religiosos según el ideario de la Reforma Católica, es prácticamente coetánea a los orígenes o primeras décadas de vida de las Descalzas Reales en Madrid.¹⁷⁰ Si bien existen diferencias que marcan su identidad, en lo que respecta a su configuración ceremonial, encontramos dentro de ambos casos la aplicación de un modelo de fundación muy similar. De este modo, tanto Juana de Austria como El Patriarca se implicaron personalmente en la redacción de las

¹⁶⁷ BNE, Mss/7712. Digitalizado en: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000145748> [consulta: 14/07/2020].

¹⁶⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 49r.

¹⁶⁹ Consuetas, sinónimo de acostumbrado, se refiere al conjunto de “reglas consuetudinarias por que se rige un cabildo o capítulo eclesiástico” según explica su entrada en el diccionario de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es/consuetas#ASMI6IX> [consulta 16/07/2020] Asimismo, su entrada en el Diccionario de Autoridades define el término plural “consuetas” como un conjunto de “conmemoraciones comunes” Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, Madrid, 1726-1739, tomo II, 1729. Referencia disponible para su consulta en línea: <http://web.frl.es/DA.html> [consulta 16/07/2020].

¹⁷⁰ Las últimas aportaciones en torno a la figura cultural del Patriarca Ribera en: Callado Estella y Mestre (coords.) 2009; Callado Estella, (coord.), 2011; íd. y Navarro Sorní (coords.), 2012, Rivera Torres, 2015 y Campos-Perales, 2018, pp. 121-143.

constituciones que debían regir el funcionamiento de todos los aspectos tocantes al culto y organización administrativa de sus respectivas fundaciones. Incluso, y pese a que no llegase a materializarse debido a la falta de recursos económicos, también la fundadora de las Descalzas Reales tenía prevista una función didáctica entre las acciones pías asociadas a su monasterio destinada, en su caso, a la instrucción de la mujer cristiana.

Por un lado, si comparamos las directrices marcadas en ambas constituciones, podemos observar cómo sus capítulos se ocupan de pormenorizar aspectos como la organización de la sacristía y la utilización del ajuar litúrgico. Además, en estos dos casos las informaciones en torno a la organización ceremonial se ven ampliadas y complementadas mediante otras fuentes como serían, para las Descalzas Reales el libro de ceremonias mientras que, para El Patriarca, las consuetas de sacristía. Como explican recientemente, Mercedes Fernández Álvarez y David Martínez Bonanad, tanto las constituciones como las consuetas proporcionan un marco de regulación concreto y específico para la vida litúrgica y ceremonial del Patriarca. Las consuetas, son definidas del siguiente modo por Mercedes Fernández:

“El nombre de Consueta hace una clara referencia a su contenido, recoge de forma detallada todo el ceremonial que hay que llevar a cabo durante todo el año litúrgico y en situaciones extraordinarias. Este término indica, lo que se ha de hacer o como se han de llevar a cabo las distintas ceremonias y sus variantes dispuestas por la iglesia. Se podría comparar a un manual de instrucciones o de consulta del sacristán, para el funcionamiento ordinario y extraordinario de la Capilla. En el caso particular de esta Institución, desarrolla ampliamente el contenido de las Constituciones de la Capilla.”¹⁷¹

Por su parte, David Martínez Bonanad las define como

“unas normativas específicas que expresan y analizan de manera pormenorizada el calendario litúrgico del colegio” donde encontramos “aspectos relacionados con la atención de los ornamentos y su papel en el buen funcionamiento del régimen de la capilla”.¹⁷²

Salvando las distancias, cabe destacar cómo, en el caso de la institución valenciana la primera de estas fuentes fue redactada por el propio fundador, mientras que en el caso madrileño los libros de ceremonias fueron configurados por las propias religiosas de la fundación y, en ningún momento se conciben como una obra para ser llevada a la imprenta.

La estructura del libro de ceremonias a ojos de un seglar o individuo contemporáneo se muestra muy compleja y, en numerosas ocasiones, caótica o confusa. La razón por la que encontramos esta dificultad para su organización y comprensión inicial, se encuentra, como hemos explicado al inicio, tanto en el modo mediante el que fue escrito, como en el tipo de receptor para el que fue creado. Por un lado, una obra escrita de carácter colectivo, ya sea ésta literaria o instrumental, presenta siempre la dificultad de mantener un hilo conductor o la coherencia entre sus explicaciones. Por otro, el hecho de encontrarnos ante una suma de instrucciones realizadas por religiosas y destinadas a ellas mismas o al mantenimiento de su propia cotidianeidad, dificulta, inevitablemente la comprensión de todo lector ajeno a la propia comunidad. No sucede lo mismo con las fuentes conservadas en el Patriarca, no solo porque su autor es una personalidad con un amplio perfil cultural y teológico, sino, también, porque se organizan mediante una estructura mucho más clara. Sin embargo, y pese a estas diferencias formales, la necesidad que motiva su redacción sigue siendo mantener un

¹⁷¹ Fernández Álvarez, 2017, pp. 46-47 (con imágenes).

¹⁷² Martínez Bonanad, 2016, pp. 283-284.

determinado orden y modo de proceder durante la celebración y escenificación de la liturgia, haciendo que el mismo perdure en el tiempo gracias a su plasmación escrita.

La voluntad por mantener la tradición y su desarrollo según el código marcado en la liturgia cristiana, mueven la redacción de estas fuentes que poseen un gran valor para entender cómo un conjunto de individuos interactúa con un espacio y equipamiento visual y material dentro de un marco cultural muy específico, el desarrollado por la identidad católica tras el Concilio de Trento.

Además de la fundación llevada a cabo por el Patriarca, son numerosas las instituciones eclesiásticas, especialmente las catedrales, que han conservado entre sus fondos la memoria escrita sobre las prácticas litúrgicas y ceremoniales desarrolladas entre sus muros. Como demuestra el volumen recientemente coordinado por el profesor Eduardo Carrero Santamaría, a lo largo de la Corona de Aragón y desde la Edad Media, las consuetas catedralicias ofrecen al investigador y, muy especialmente al Historiador del Arte, una nueva perspectiva mediante la que acercarse a la utilización del espacio religioso.¹⁷³ Pese a que la codificación y procedimiento contenidos en estas fuentes nos hablan de una ritualidad que se practicaba de forma pública en los templos religiosos de las principales ciudades, nuevamente, nos encontramos ante una serie de prácticas esenciales para representar el ideario cristiano o sus principales creencias. Las mismas, adquieren verdadero sentido cuando el movimiento y gestualidad de los fieles y oficiantes es coordinado tras disponer las ceremonias y festividades del calendario litúrgico, siguiendo cada una de las rúbricas que configuran los libros de costumbres. Al hilo de las definiciones y precisiones sobre la terminología utilizada para denominar este tipo de fuentes, el profesor Carrero Santamaría elabora la siguiente definición:

“Una consuetas, un *Liber consuetudinarium*, un costumbrero, un ordinario o un ceremonial no es otra cosa que el manual utilizado en cada institución con el fin de reglamentar sus costumbres. [...] la consuetas era utilizada para saber qué y cómo debía oficiarse mediante la adición de pasajes explicativos que reciben el nombre de rúbricas y que podían ir escritas en distinto color.”¹⁷⁴

Como nos permiten comprobar los manuscritos de ceremonias en el caso de las Descalzas Reales o, los libros de costumbres de las órdenes masculinas, como los relacionados con la Orden Jerónima, también en el ámbito conventual se reprodujo un mismo ejercicio documental para conservar y organizar la memoria litúrgica y ceremonial de sus comunidades. En este último sentido, Pilar Chías Navarro y Marina Sender Contell destacan cómo mediante la normativa descrita en los libros de costumbres seguidos por los Jerónimos, o entre sus Constituciones “se pueden extraer algunas características de los diferentes espacios monacales en los que se desarrollaban sus actividades”.¹⁷⁵ Un ejemplo de su utilidad para acercarnos al espacio practicado por las comunidades religiosas es el procedente del desaparecido monasterio de Santa María de la Victoria en Salamanca.¹⁷⁶ Los jerónimos que habitaron sus muros desde inicios del siglo XVI, también hicieron uso de esta herramienta en el siglo XVIII para explicar las prácticas que habían confeccionado el día a día de la orden o los oficios y tareas desempeñados por sus religiosos, cuyas descripciones acercan al lector

¹⁷³ Carrero Santamaría, 2014a. Según Carrero de Santamaría las consuetas conservadas en los archivos de la Corona de Aragón son mucho más conocidas que las conservadas en territorio castellano. Al respecto, vid. Carrero Santamaría, 2014b, pp. 59-100 (y, más concretamente, pp. 85-86).

¹⁷⁴ Carrero Santamaría, 2014b, p. 86, con bibliografía sobre el contenido de las consuetas y aquellas que se encuentran editadas en las notas 55 y 56.

¹⁷⁵ Chías Navarro y Sender Contell, 2015, p. 86.

¹⁷⁶ Los orígenes y características de esta fundación en: Martínez Frías, 1990.

a cada una de las dependencias que configuraban el espacio del monasterio, como la cocina, el refectorio, el claustro, la hospedería, etc.¹⁷⁷

En lo que respecta a los manuscritos ceremoniales donde se pone por escrito la cotidianidad de las comunidades femeninas, un ejemplo interesante es el estudiado por Rosalva Loreto López en la ciudad novohispana de Puebla de los Ángeles entre los siglos XVI y XVIII.¹⁷⁸ Entre las constituciones y manuscritos ceremoniales analizados por esta investigadora, podemos ver reflejadas una serie de características que son comunes a prácticamente la totalidad de las comunidades religiosas femeninas como la organización del rezo y la función de la lectura. Así, de un lado, las constituciones y reglas impresas contribuían a delinear tanto un modelo de perfección femenina como los diferentes aspectos (educativos, ceremoniales, económicos, administrativos...) que regulaban la vida en clausura.¹⁷⁹ De otro lado, los manuscritos que, a diferencia de las constituciones, no eran pensados para ser editados tras su redacción, contribuían a modelar la privacidad de las comunidades religiosas y aspectos concretos en torno a su día a día. Loreto López entiende sus características del siguiente modo:

“Otro camino de acercamiento a la lecto-escritura conventual fue a través de los cuadernos copiados manualmente, como los costumbreros, ceremoniales, manuales para la toma de hábitos y los libros individuales del coro. Estos textos funcionaban como libros-guía de actividades que debían realizarse de manera inequívoca dado que de su exacto seguimiento dependía el orden ritual que debía seguir el resto de la comunidad. El formato de estos cuadernos anónimos fue de 20 × 15 centímetros. El número de páginas en promedio se redujo por lo regular a unas 24 y en algunos apareció la foliación, lo cual muestra la evolución misma de este tipo de textos. Sin embargo, el índice como ordenador obligado de la lectura aún no hacía su aparición.”¹⁸⁰

Resulta interesante comparar las conclusiones obtenidas por esta investigadora tras analizar los fondos impresos y manuscritos de los conventos novohispanos puesto que, entre los mismos, encontraremos algunas divergencias y similitudes que nos permiten entender mejor las peculiaridades del libro de ceremonias conservado en las Descalzas Reales. En primer lugar, este último se diferencia de los ejemplos mexicanos en cuanto a su extensión y organización, puesto que además del modo de organizar las ceremonias practicadas cotidianamente por su comunidad, incorpora otros apartados dentro del mismo libro, donde analiza el procedimiento seguido para la profesión de las religiosas o las pautas aplicadas a la educación de las novicias. Por tanto, si bien el orden es semejante, ya que también la organización de las ceremonias contiene, como veremos, secciones ordenadas de manera cronológica y en función del calendario litúrgico seguido, su estructura es mucho más compleja al incorporar diferentes adiciones y capítulos donde se incluyen aspectos a otros ámbitos de la vida conventual como la educación de las novicias. Finalmente, el grado de precisión que transmiten las informaciones redactadas por las religiosas en este tipo de fuentes, permiten al investigador acercarse al universo de gestualidad y movimiento codificado entre las ceremonias que acostumbraron a practicar. Tal y como señala Genevieve Galán Tamés, su asimilación y ejecución diaria hacían del cuerpo de las monjas un vehículo transmisor, no únicamente, de modelos de conducta socialmente aceptados y promovidos

¹⁷⁷ Linage, 1999, pp. 203-248.

¹⁷⁸ Loreto López, 2000, pp. 67-95.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 69-75.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 85. También cit. en: Galán Tamés, 2014, p. 137.

por la moralidad coetánea, sino, también, de significaciones y valores que llenaban de sentido las ceremonias en las que se representaban.¹⁸¹

A la comparación del libro de ceremonias con el marco teórico dibujado por los estudios que se han acercado a aquellas fuentes con una función análoga, es preciso añadir también el análisis del *Costumbrero del Real Convento de Jesús María de México* fechado en 1685.¹⁸² Según nos explica María Dolores Bravo Arriaga tras analizar e interpretar el contenido de esta obra escrita por la abadesa de las concepcionistas del citado convento:

“es un manual de cortesanía ritual y protocolo religioso, ofrendado a Dios, y en el que se inscriben los ritos cotidianos, las reverencias, genuflexiones, formas de orar, de comportarse en cada lugar, etc., que la religiosa debe cumplir.”¹⁸³

Este costumbrero mexicano, a diferencia de lo que podemos apreciar en el libro de ceremonias madrileño, se encuentra marcado al inicio con la aprobación del arzobispo Francisco de Aguiar Seijas y Ulloa (1632-1698) y fue escrito por la abadesa de la comunidad de concepcionistas mexicana.¹⁸⁴ Sin embargo, la comparación establecida por Bravo Arriaga entre las normas descritas por el costumbrero y el protocolo seguido en el contexto cortesano resulta bastante útil también a la hora de interpretar el contenido de los manuscritos de esta misma tipología conservados en las Descalzas Reales. En ambos casos encontramos unas directrices que nos remiten a un extenso protocolo que se ocupa de vertebrar, regular o codificar, la vida de las religiosas en el espacio que habitan.¹⁸⁵ Con ello, se establece un código de signos y movimientos mediante los que recrear significaciones y asociaciones con la divinidad, o las historias contenidas en las Sagradas Escrituras que llena de sentido la liturgia católica y las vidas de las comunidades monásticas. Además, y del mismo modo que sucede con las etiquetas cortesanas, por muy banal o accesorio que pueda parecer el repertorio de gestos y movimientos que los individuos de la corte deben llevar a cabo ante su superior, todos ellos son de suma importancia para demostrar la sumisión de un colectivo determinado a un orden superior.

El orden y el desorden dentro del libro de ceremonias.

Como venimos señalando, una de las dificultades más sobresalientes a la hora de interpretar y leer el libro de ceremonias de las Descalzas Reales radica en las características de su estructura. Con el objetivo de poder aludir a cada una de las partes y citar su contenido, hemos establecido dentro del desarrollo de nuestro estudio una fragmentación artificial del mismo en tres bloques en función de la temática y características predominantes en cada una de ellas. Así, dentro de este manuscrito podemos diferenciar tres partes destinadas, en primer lugar, a explicar la organización del oficio litúrgico en clausura, en segundo lugar, a explicar cómo se estructura el rezo de las reliquias distribuido en el calendario anual y, por último, a detallar los pasos seguidos por las religiosas en un día, así como el procedimiento mediante el que se admiten y forman vocaciones.¹⁸⁶

¹⁸¹ Galán Tamés, 2014, p. 132.

¹⁸² Bravo Arriaga, 1996, pp. 161-170.

¹⁸³ *Ibidem*, en: “Sor Juana cortesana y sor Juana monja” en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana-cortesana-y-sor-juana-monja/html/15ecf3a8-161e-4e4c-a7ee-bc1df853fabf_2.html [consulta: 17/07/2020]

¹⁸⁴ Bravo Arriaga, 1996, p. 163.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 164.

¹⁸⁶ Estas tres partes se desarrollan a entre la siguiente foliación: RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, primera parte (ff. 1r-32v.), segunda parte (ff. 33r.-101r.) y, tercera parte (ff. 102r.-161r.)

La primera parte, a nivel estructural, sería la que mayor complejidad muestra dado que sus capítulos o apartados, no siguen un criterio demasiado estricto en cuanto a su ordenación. Encontramos aspectos instrumentales como la manipulación de los cirios y el agua bendita explicados en capítulos separados en vez de correlativos, mientras que también el orden seguido en las misas y el horario monacal aparecen separados por los apartados dedicados a la utilización del agua bendita junto con el movimiento de las religiosas en el coro. Sin embargo, todo ello aporta una información muy precisa en cuanto a la codificación seguida por la comunidad en su día a día, así como respecto a su interacción con el espacio que habitaron. Además, en ellos encontramos plasmadas también las directrices y metodología que, tras el Concilio de Trento trataron de unificarse para dotar de una mayor homogeneidad la ritualidad católica.¹⁸⁷ Este fenómeno encontró su proyección entre diferentes tratados centrados en explicar y hacer llegar su codificación a los fieles y religiosos que no conocían el latín, como el publicado por Juan de Bustamente en 1649, bajo el título *Tratado del oficio divino i las rubricas para rezar conforme al breuiario romano ultimamente reformado por nuestro mui Santo Padre Vrbano Papa Ottauo*.¹⁸⁸ Todavía más concreto es el destinatario de la obra elaborada por Juan Vázquez de Mármol a inicios del siglo XVII, quien titula su tratado *Arte y reglas para aprender el oficio divino las monjas y otras personas que no saben Latín: y para entender fácilmente la orden del Breviario Romano reformado*.¹⁸⁹ La publicación de estas obras, como vemos, es coetánea a la escritura del manuscrito del que nos estamos ocupando, por lo que su distribución y contenido guarda diferentes similitudes.

Por lo que respecta a la segunda parte, centrada en la descripción del calendario litúrgico, cuenta con un desarrollo más claro, marcado por la lógica del ciclo anual, donde cada capítulo se identifica con el mes pertinente, empezando por enero. La celebración de cada festividad cuyo titular tenía en clausura algún tipo de proyección ya fuese mediante la conservación de sus reliquias, su vinculación con la orden franciscana o con los orígenes de la comunidad, sigue así, una estructura lógica y cíclica. Dentro de esta segunda parte, encontramos, por tanto, la descripción de cada festividad o ceremonia celebrada cada mes en función de lo establecido por el calendario litúrgico (fig. 15). El mismo y sus festividades más señaladas, quedaron claramente definidos entre las constituciones dadas por la fundadora de las Descalzas Reales, por lo que el cotejo de ambos listados muestra escasas variaciones. Sin embargo, encontramos aquí una versión mucho más detallada acompañada por signos y anotaciones que indican no sólo “las fiestas y qué reliquias tiene esta casa”, sino también, “los días en que es costumbre comulgar, [...] y asimismo de todas las procesiones y conmemoraciones que se hacen en todo el año”.¹⁹⁰ Puesto que no todas las festividades o santos eran igual de significativos para la comunidad, el grado de detalle o elaboración dentro de su preparación y desarrollo varía, consecuentemente, en función de su importancia. En este sentido, algunos de los más significativos se vinculaban a celebraciones establecidas por la fundadora como san Víctor o las Once Mil Vírgenes, mientras que otros guardaban una relación directa con la casa madre como la Asunción de la Virgen.

¹⁸⁷ También con anterioridad a la celebración del Concilio de Trento, y desde el siglo XV, se habían comenzado a publicar distintos impresos en los reinos peninsulares con esta misma finalidad de homogeneizar el culto litúrgico. Los mismo, se encuentran recogidos en: Odriozola; Altés i Aguiló y Martín Abad, 1996.

¹⁸⁸ Esta obra fue publicada en la imprenta real y se conserva una copia entre los impresos de la biblioteca de El Escorial <https://rbmecat.patrimoniacionacional.es/bib/16040>

¹⁸⁹ Vázquez de Mármol, 1605. Digitalizada en: <https://catalog.hathitrust.org/Record/010657972>

¹⁹⁰ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r.



Fig. 15 Detalle de la tabla donde se reflejan las festividades móviles y fijas celebradas por la comunidad de las Descalzas Reales RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 73v. – 74r.

Esta segunda parte, tras narrar el desarrollo de la última de las festividades contenida, correspondiente a la festividad de Todos los Santos, concluye con un capítulo encabezado por el título “De todo lo que se hace en la comunidad en el entorno de las 24 horas”.¹⁹¹ El mismo, se muestra complementario a las informaciones proporcionadas dentro de los primeros apartados, puesto que, en él, encontraremos analizados de una manera más pormenorizada algunos de los aspectos ya descritos con anterioridad como la organización de las religiosas en el coro. Además, si nos fijamos en las referencias que hace la autora al inicio de su explicación sobre la jornada diaria de la comunidad, podemos observar cómo su narración trata de seguir un hilo de coherencia puesto que incluye indicaciones como “en el capítulo que tratamos de prima y tercia” o “como más particularmente se dijo en el capítulo de prima”.¹⁹² Estas referencias a otras partes ya desarrolladas al inicio del libro de ceremonias, demuestran su intención de llevar a cabo una obra escrita más o menos homogénea, un manual cuyas partes se complementan entre sí puesto que todas ellas se integran dentro de un mismo proceso, el de explicar los pasos y características de la vida en clausura.

¹⁹¹ Los pasos que integran la cotidianidad descrita por este apartado han sido analizados por la conservadora M^a Letícia Sánchez en: Sánchez Hernández, 2010c, pp. 107-147. Aquí, la investigadora hace referencia a la existencia de otro manuscrito independiente datado hacia 1570 y titulado “De todo lo que se hace en el convento las 24 horas del día” que se conservaría en la Caja 17, expediente 2 del archivo de las Descalzas Reales, según las referencias aportadas en Sánchez Hernández, 2010c, p. 108. No obstante, con la localización proporcionada (caja 17 / exp. 2) la actual catalogación del archivo remite a un documento distinto titulado: “Informes relativos a cómo debe de procederse en los entierros de las religiosas de las Descalzas Reales, 1603-1611, AGP, PC, DR, caja 17, exp. 2, número de asiento 1086 en García López, 2003, p. 142.

¹⁹² RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 102r.

El último de los apartados mediante los que podríamos dividir la información proporcionada por este manuscrito, se encuentra integrado, a su vez, por diferentes secciones que se ocupan de analizar aspectos muy concretos en torno al desarrollo de la cotidianidad en clausura, así como sobre la recepción e instrucción de novicias.¹⁹³ Este último, aparece encabezado por el título “Tercer tratado” y, seguidamente, “Capítulo primero del examen que se hace y en qué forma, de las que piden ser religiosas en esta casa”. Su encabezamiento sería una de las razones principales que nos ha llevado a establecer dicho “tercer tratado” como el inicio de la tercera parte o bloque de contenidos en los que hemos dividido artificialmente la estructura del libro de ceremonias. Dentro de estos últimos apartados, por tanto, aparece el desarrollo de la vida dentro de un espacio que apenas había aparecido mencionado con anterioridad, la escuela o lugar donde las novicias aprendían sus labores guiadas por una de las religiosas profesas que desempeñaba el oficio de maestra. También el orden de estos últimos apartados y párrafos es algo aleatorio y desordenado debido, principalmente, a una característica que podemos apreciar ahora con gran claridad: la sucesión de diferentes tipografías o modos de escritura pertenecientes a más de una mano distinta. Otra de las características que destacan dentro de este tercer bloque es la cantidad de adiciones, así como la transversalidad de su contenido, donde aparecen, hacia el final, y tras el desarrollo de los capítulos dedicados a las novicias y su profesión, diferentes explicaciones y reflexiones en torno a los votos de clausura, o las oraciones y ejercicios que deben practicarse durante un determinado ciclo junto con las virtudes asociadas a los mismos (figs. 16, 17 y 18). Como explica recientemente Rowan Dorin las adiciones y anotaciones de época posterior también fueron una de las principales características del *Liber Ordinarius*, con una finalidad muy parecida al *Libro de Ceremonias*, donde también se encuentran descritas las prácticas litúrgicas desarrolladas en la abadía de Nivelles por su comunidad, lo que lleva igualmente a advertir cierto orden y desorden a la vez.¹⁹⁴ Puesto que el contenido que analizamos y que atañe directamente a la organización de las diferentes prácticas litúrgicas se encuentra distribuido entre la primera y segunda parte, hemos decidido prescindir de esta última parte en la edición anexa.

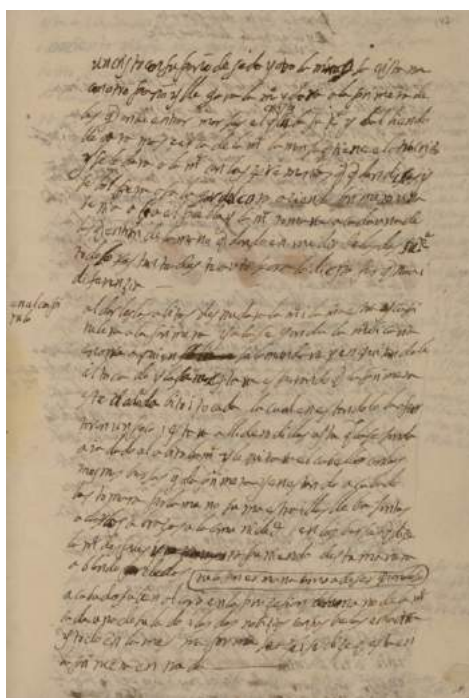


Fig. 16 RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 142

¹⁹³ Una síntesis sobre algunas de las informaciones contenidas en el mismo, sobre todo, en lo referente a la recepción de novicias y posterior profesión en: Sánchez Hernández, 2010c, pp. 107-147.

¹⁹⁴ Dorin, 2020, pp. 133-154.

Por último, y en relación a su cronología, del mismo modo que sucede con la autoría, no encontramos entre sus folios una fecha concreta. Sin embargo, las referencias a determinados espacios de la clausura o personalidades relevantes que formaron parte de la misma, sí pueden ayudar a establecer un arco temporal aproximado en el que ubicar su redacción. Como destaca la archivera del monasterio, María Almudena Pintos (OSC), las referencias a la Capilla del Milagro son un indicio significativo para datar este manuscrito a partir de 1678 o, durante el último tercio del siglo XVII tal y como lo encontramos catalogado en la actualidad.¹⁹⁵

Más aún, si nos fijamos en el listado de responsos que la comunidad acostumbra a entonar en honor a sus patronos, o a aquellas religiosas de sangre real que profesaron en la clausura como sor Margarita de la Cruz, observamos la ausencia de sor Ana Dorotea de Austria (1612-1694). Esta última, pese a ser hija ilegítima del Emperador Rodolfo II, ejerció un papel muy significativo, tanto en el plano político como artístico desde la clausura madrileña, al mismo nivel que sus predecesoras Habsburgo, tal y como ha estudiado Vanessa de Cruz Medina.¹⁹⁶ Es por ello que, también su ausencia en el listado de responsos dirigidos a las personalidades regias fallecidas puede encajar con una redacción de este manuscrito durante las últimas décadas de vida de sor Ana Dorotea. Más concluyente todavía sería la mención a esta última entre las indicaciones que las religiosas deben seguir al codificar los pasos de la liturgia, donde cada una de las profesas ocupa su lugar y lleva a cabo su función en relación a su estatus. El concreto, una de las descripciones contenidas en el *Libro de Ceremonias*, relativa a la procesión de cirios llevada a cabo con motivo de la kalenda de la Purificación el uno de febrero, especifica cómo, al ir a recoger las velas para dicha procesión a través de la ventana del relicario, éstas debían darse ya encendidas no sólo a la abadesa y a la vicaria, sino, también a “sor Dorothea”.¹⁹⁷ Ello nos permite comprobar cómo, tras profesar en 1628 y, pese a no llegar nunca a ejercer el cargo de abadesa, así como proceder de una relación extramatrimonial, la hija ilegítima del emperador gozó del mismo estatus privilegiado que su antecesora y maestra en clausura sor Margarita de la Cruz. Al mismo tiempo, el hecho de poder constatar que parte de sus indicaciones, como la citada, se redactaron teniendo presente las particularidades ocasionadas por la figura de sor Ana Dorotea, marcan como fecha límite para su redacción el año en que ésta muere: 1694. Finalmente, cabe añadir cómo la mencionada presencia de diferentes adiciones y tipos de escritura, hacen de ésta una obra de producción colectiva cuya redacción no tuvo que llevarse a cabo, necesariamente en una misma época.

Otros libros de ceremonias, textos y manuscritos con semejante finalidad.

La presencia en el archivo de las Descalzas Reales de otros manuscritos con un contenido prácticamente análogo, aunque con características diferentes como su extensión, hace necesario tener en cuenta los datos e informaciones complementarias que también ellos nos proporcionan en torno a la codificación de la liturgia. En este sentido, y como hemos indicado anteriormente, contamos con dos ejemplos más datados, respectivamente, en el siglo XVII y el siglo XVIII: *Lo que se observa en la comunidad en el discurso del año...* y *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino*.¹⁹⁸ Ambos manuscritos han servido para estudiar la

¹⁹⁵ Pintos, 2010, pp. 71-80 y, López Vidriero, 2001, p. 42, asiento XLIII F/27.

¹⁹⁶ Cruz Medina, 2013, pp. 96-117.

¹⁹⁷ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 37v.

¹⁹⁸ La datación de ambas fuentes procede de su catalogación bajo la siguiente información: *Lo que se observa en la comunidad* [de las Descalzas Reales] *en el discurso del año*, siglo XVII, RB, MD_F_46_B, número de asiento LXII, en López Vidriero, 2001, pp. 55-56 y *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino, ceremonias, ingreso de novicias y en suma cuanto se hace en las veinticuatro horas del día en la comunidad de monjas del convento de las Descalzas Reales de Madrid*, siglo XVIII, RB, DIG/MD/F/73_B, número de asiento LXXXIX, en íd, p. 70.

evolución del horario seguido por la comunidad desde sus orígenes y hasta la actualidad, mientras que, el primero de ellos, también ha comenzado a utilizarse para documentar las prácticas desarrolladas con motivo de una de las festividades más importantes para la comunidad de las Descalzas Reales, la Asunción de la Virgen.¹⁹⁹

El más temprano de ellos, datado durante el siglo XVII, consta de ochenta y cinco folios manuscritos con la enumeración original, encuadernados durante el siglo XVIII mediante pergamino sobre cartón y con el lomo cosido.²⁰⁰ En la contracubierta del mismo podemos observar una de las costumbres más frecuentes entre la lectura de la comunidad, también presente en otros manuscritos e impresos, como es el hecho de indicar en manos de qué religiosa se estuvo utilizando. Para el presente caso encontramos la siguiente anotación: “En uso de soror María Theresa del Sagrado Corazón de Jesús que se le dio el padre Melio [...]te de este convento antes de irse”.²⁰¹ Tras indicar en un primer folio y con letra distinta azul su pertenencia a la biblioteca de las Descalzas Reales, comienza el desarrollo del contenido, encabezado por el título “Lo que se observa en la comunidad en el disc[urso] del año es lo siguiente”.

Su estructura inicia de manera similar a la del libro de ceremonias mediante una primera parte destinada a describir cómo proceder cuando se lleva a cabo la liturgia, o qué código de gestos, entre genuflexiones y saludos llevar a cabo durante su estancia en el coro. Asimismo, en primer lugar, encontramos la descripción de diferentes hábitos y costumbres como el ayuno o la ingesta de carne y pescado según el calendario litúrgico, el modo de proceder durante las visitas del médico a la clausura, qué hacer con las cartas que escriben y reciben las religiosas o, cómo se acostumbra a rezar el oficio de las horas. Este último es uno de los aspectos que, dada su envergadura y complejidad, mayor volumen de folios ocupa dentro del manuscrito. Al igual que el *Libro de ceremonias*, también en esta ocasión se nos describen en primera instancia los rezos, actividades o gestos que las religiosas deben realizar en cada espacio de la clausura como sucede, por ejemplo, con lo relativo al paño de la reja.²⁰² Sin embargo, dentro de esta cotidianeidad descrita, aparecen nuevos espacios que el citado libro de ceremonias no menciona, como es el caso de las “casitas”, o celdas individuales situadas en el plano superior del edificio (Fig. 367a), donde cada religiosa acostumbraba a retirarse para llevar a cabo sus ejercicios de meditación o, incluso, sus labores, tal y como indica este manuscrito.²⁰³

A todo ello, en segundo lugar, siguen las descripciones y enumeraciones de las procesiones que la comunidad realiza de manera ordinaria, tanto aquellas que son fijas todos los meses, como aquellas otras que tienen lugar durante la cuaresma. Las descripciones que nos ofrece este manuscrito respecto los ritos que practica la comunidad durante la celebración de la Semana Santa constituyen el ejemplo más evidente de su utilidad como complemento y extensión al *Libro de ceremonias* puesto que en este último, apenas encontramos referencias a las procesiones y ceremonias que se llevan a cabo en este período del año. En el mismo sentido, aparecen nuevas menciones a las prácticas lectoras llevadas a cabo durante el

¹⁹⁹ Al respecto vid. Pintos, 2010, pp. 53-106 y García Sanz, 2019, pp. 116-123.

²⁰⁰ Los datos han sido tomados a partir de su catalogación: número de asiento LXII F/46 en: López Vidriero, 2001, p. 55.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 5.

²⁰³ “se van a hacer labor a sus casicas” *ibidem*, f. 6. Entre ellas, la más conocida es la “Casita de sor Margarita”, por haber pertenecido a la monja-infanta y, además, por diferenciarse del resto al no ubicarse en el mismo nivel del edificio, sino entre los espacios de la primera planta, frente a la capilla del Santo Ángel y el capítulo.

momento de la comida en el refectorio, lugar donde no únicamente se leían las vidas de los santos sino, también, los libros de la madre Ágreda.²⁰⁴

Tras hablar de todo lo practicado en tiempo de cuaresma, el manuscrito inicia una tercera parte que contiene una relación, mes a mes, de todas las procesiones y devociones señaladas por el calendario litúrgico. En ella, podemos apreciar una vertiente bastante distinta de la que el *Libro de ceremonias* plasma dentro del segundo bloque en el que hemos englobado el rezo de las reliquias y su distribución a lo largo del calendario litúrgico. Por ejemplo, si bien el *Libro de ceremonias* nos explica con detalle, capítulo por capítulo, las celebraciones, modo de prepararlas e, incluso, la utilización de algunas de las imágenes y espacios conservados en clausura dentro de su escenificación, el manuscrito titulado *Lo que se observa...* presenta un listado de meses y celebraciones separados por una línea horizontal, cuyo objetivo es dejar claras qué procesiones se deben llevar a cabo durante el año. En este sentido, podemos considerar su contenido mucho más cercano al carácter de los procesionarios, cuya finalidad resulta análoga.

El estilo de este manuscrito es mucho menos cuidado, contiene abundantes referencias de tipo coloquial como “se me ha olvidado”, “que yo recuerde”, “que no me acuerdo”, ... Además, la descripción de las ceremonias resulta mucho más sintética y contiene un número menor de matices o detalles en cuanto a su preparación y desarrollo. Aún así, resulta un instrumento complementario esencial para el *Libro de ceremonias* puesto que contiene informaciones acerca de procesiones, imágenes y espacios que no encontramos mencionados en el primero. Es el caso del tiempo de cuaresma anteriormente referido, donde se nos explica la práctica de costumbres como llevar a cabo “la limosna de los pobres”, o “la ceremonia de lavar los pies” que tendremos oportunidad de analizar durante el capítulo de las ceremonias cristológicas.

Asimismo, ambos manuscritos comparten referencias y objetivos muy similares, que los sitúan en un mismo plano de la producción escrita, como puede observarse en su descripción de las procesiones fijas celebradas cada sábado todos los meses. Si bien dentro del *Libro de ceremonias* se encuentran descritas en un capítulo propio, titulado “Introducción de los meses y las procesiones que en todos se hacen”²⁰⁵, cuyo contenido detalla la posición de cada miembro de la comunidad en ellas, así como su ordenación, en ambos casos aparece un resumen en relación a las procesiones fijadas para cada sábado del mes.²⁰⁶ También dentro del manuscrito *Lo que se observa...*, aparece la alusión a la capilla del milagro entre los espacios a los que se dirigen las citadas procesiones mensuales, lo que indicaría una cronología bastante cercana, o a partir del último tercio del siglo XVII, igual que ha quedado estipulado para el libro de ceremonias. No obstante, y pese a esta mención de espacios que no encontramos contruidos hasta finales del siglo XVII, cabe destacar igualmente otro tipo de afirmaciones que nos remiten a la memoria litúrgica, transmitida de generación en generación, así como a la voluntad por mantenerla intacta y conservarla a través del tiempo. En este sentido, podemos entender afirmaciones como la siguiente, redactadas tras la enumeración de las citadas procesiones para aludir a su pervivencia y mantenimiento:

“Para estas ni para las demás procesiones que hay, como luego diré, no avisa la correctora ni lo acuerda la abadesa porque son cosas asentadas que no pueden dejar de ser”.

²⁰⁴ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 53r. Además, este dato podría ser un indicio para su datación, coetánea o posterior a la vida de esta monja.

²⁰⁵ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 30r.- 32r.

²⁰⁶ *Ibidem*, f. 31r., y RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 32.

Todo ello, pone de manifiesto la voluntad lógica y común a cualquier comunidad o grupo social instituido en una tradición determinada y muy marcada, por mantener su propia memoria a través del tiempo, cultivarla y cuidarla para que pueda transmitirse intacta a las siguientes generaciones. Esta, en última instancia, sería también la finalidad de este tipo de manuscritos redactados por, y para las religiosas de la comunidad.

Dentro de este mismo género cabe mencionar también el manuscrito titulado *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino, ceremonias, ingreso de novicias y, en suma, cuanto se hace en las veinticuatro horas del día en la comunidad de monjas del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*.²⁰⁷ Pese a tratarse de una fuente más tardía, datada, como hemos indicado, durante el siglo XVIII y, por tanto, fuera del marco cronológico en el que hemos centrado nuestro análisis de la liturgia practicada en las Descalzas Reales, continúa ofreciendo a este enfoque una herramienta útil para complementar, ampliar o entender mejor la información que el *Libro de ceremonias* nos ofrece. Dentro de este último manuscrito observamos una escritura distinta y un contenido similar al de los anteriores, aunque repartido mediante una estructura diferente. Esta última cuenta con tres ejes temáticos fundamentales: en primer lugar, la descripción de la ceremonia de profesión de las novicias; en segundo lugar, contiene diferentes aspectos en torno a la cotidianeidad desarrollada en clausura, así como sobre las responsabilidades y características asociadas a cada uno de los oficios desarrollados por las religiosas y, en tercer lugar, muestra una relación de capítulos acerca de la organización del rezo.

En la primera parte, encontramos referencias a otros textos como el “cuadernillo de profesión”²⁰⁸ que podemos asociar a alguno de los impresos coetáneos todavía conservados en la biblioteca monacal como el titulado *Forma que se ha de tener quando entra religiosa novicia*.²⁰⁹ La segunda parte, se encuentra encabezada por el título “Lo que se hace desde prima hasta después de mañitines todo muy por estenso: en común y en particular, cada una por mayor porque en su oficio se dirá por menor”.²¹⁰ En ella, se incluyen aspectos como la confesión, el perdón, los días en los que se limpia el convento y, de nuevo, la alusión a espacios como las “casitas” al explicar cuándo se barre o ponen y quitan alfombras.²¹¹ Además, dentro de la descripción sobre los oficios desempeñados por la comunidad aparecen también descripciones en torno a algunas ceremonias como la ocupada por el procedimiento seguido tras el fallecimiento de una religiosa, que no encontramos en el libro de ceremonias ni tampoco entre las indicaciones del manuscrito anterior.²¹² Esta última aparece aquí asociada a las tareas desarrolladas por la enfermera y, del mismo modo que sucede con el rito desarrollado para la profesión de una novicia, sus pautas o codificación han quedado plasmados también en otros textos conservados en la clausura. Es el caso del manuscrito, también fechado durante el siglo XVIII y clasificado entre en el inventario de archivo con el título “Indicaciones de cómo se debe proceder cuando muere una religiosa, y ceremonia de su entierro”.²¹³ Este último, puede ponerse en relación con otro manuscrito de la misma tipología titulado “Informes relativos a cómo debe procederse en los entierros de las religiosas de las Descalzas Reales.”, pero fechado, en su caso, en una época más temprana,

²⁰⁷ RB, DIG/MD/F/73_B, *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino...*, siglo XVIII.

²⁰⁸ *Ibidem*, f. 10r.

²⁰⁹ RB, DIG/MD/H/20 n7 bis_B, siglo XVIII.

²¹⁰ RB, DIG/MD/F/73_B, *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino...*, f. 10v. y ss.

²¹¹ *Ibidem*, f. 14r.

²¹² “después de muerta la religiosa” en: *ibidem*, f. 28v-32r. Sobre los diferentes oficios y cargos desarrollados por las religiosas en su comunidad: Sánchez Hernández, 2010, pp. 126-138 y Pintos, 2010, pp. 82 – 88. Asimismo, M^a Leticia Sánchez incluye un último apartado dedicado a explicar esta ceremonia lúgubre Sánchez Hernández, 2010, pp. 145-147 y un capítulo en: Sánchez Hernández, 2019a, pp. 637-668.

²¹³ AGP, PC, DR, cajón 3 /1. Número de asiento 1144 en: García López, 2003, p. 147.

entre 1603 y 1611 en la ciudad de Toledo.²¹⁴ Otros oficios, como el desempeñado por la correctora, incluyen en su descripción la enumeración de aquellas oraciones y responsos que debía entonar la comunidad, así como una relación de aquellas procesiones llevadas a cabo de manera ordinaria cada mes. Aunque los responsos seguían siendo en honor a la Princesa, la Emperatriz María y la infanta sor Margarita, aparecen ahora significativas variaciones respecto a la tipología de procesiones que ya señalaban el *Libro de ceremonias*, o el manuscrito titulado *Lo que se observa...*²¹⁵ Finalmente, en la tercera parte de este manuscrito dieciochesco vuelve a aparecer una relación de rúbricas para codificar el rezo cotidiano de las religiosas. Cabe destacar, cómo, en esta ocasión sí encontramos significativas coincidencias o, incluso, transliteraciones a partir de lo redactado entre los primeros capítulos del libro de ceremonias.²¹⁶

Las convergencias y divergencias que muestran estos tres manuscritos de ceremonias a los que venimos haciendo referencia ponen de manifiesto cómo, su redacción no se llevó a cabo de manera aislada. Al recoger la memoria litúrgica guardada por diferentes generaciones de profesas en las Descalzas Reales, la revisión, no sólo de textos redactados por las propias religiosas con una finalidad y características similares, sino también de otras fuentes aprobadas y promovidas por el canon de la iglesia católica debieron ser materia de consulta obligada. Así, por ejemplo, encontramos entre los apuntes y referencias redactados en los últimos folios del libro de ceremonias una “oración que el Papa Pío V de gloriosa memoria hizo delante de la imagen de un Cristo con la cruz”,²¹⁷ con un origen muy cercano a recopilaciones litúrgicas como la publicada por el padre Alonso Medrano en 1572 bajo el título *Instrucción y arte para con facilidad rezar el oficio divino conforme a las reglas y orden del breviario que nuestro santísimo padre Pío V ordenó según la intención del santo concilio tridentino*, y cuya reproducción también llegó a los fondos de la biblioteca monacal.²¹⁸

Según la información catalográfica de esta última obra, la misma ha conservado en el plano posterior de la cubierta, una anotación que indica el nombre de su propietaria: sor Francisca de la Madre de Dios.²¹⁹ Al mismo nombre también se ha conservado asociado un breviario fechado en el siglo XVI y titulado *Breviarium. Rubricae generales officii. Español*, en cuyo interior el grabado de una rueda muestra el calendario de la liturgia (fig. 19).²²⁰ Preceden a este grabado, diferentes tablas impresas donde quedan señaladas las fechas de las festividades marcadas por el calendario católico desde 1564 hasta 1673. Tras esta información inicial, las primeras páginas se encuentran manuscritas y contienen aclaraciones respecto a las diferentes fiestas celebradas en el monasterio y su importancia (fig. 20).

²¹⁴ AGP, PC, DR, caja 17, exp. 2. Número de asiento 1086 en: García López, 2003, p. 142.

²¹⁵ Concretamente, desaparecen las procesiones hacia la concatenación de capillas marianas formadas por la Capilla de la Dormición, la Casita de Nazaret y la Capilla de la Virgen del Milagro, y se incluyen ahora letanía cantada con procesión, la procesión del santísimo sacramento alrededor del claustro y “otra de muertos cuando hay feria en el mes”. RB, DIG/MD/F/73_B, *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino ...*, f. 45v.

²¹⁶ RB, DIG/MD/F/73_B, *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino ...*, desde f. 54r., hasta el final.

²¹⁷ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino ...*, f. 149r.

²¹⁸ Número de asiento 1941 en: López Vidriero, 2001, p. 446.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ DIG/MD/E/49 (2)_E, *Breviarium. Rubricae generales officii*, siglo XVI. Número de asiento XIII, en López Vidriero, 2001, p. 27.

Fig. 19. Anónimo, Rueda del calendario litúrgico en: *Breviarium. Rubricae generales officii. Español*, siglo XVI, f. 1r, Real Biblioteca, DIG/MD/E/49 (1)_E.

Fig. 20. Anotaciones que sobre el calendario litúrgico. Real Biblioteca, DIG/MD/E/49 (1)_E.

Por último, encontramos papeles sueltos, manuscritos también por las propias religiosas de la comunidad, dedicados a describir el desarrollo habitual de una festividad en concreto como sucede con el Santo Ángel o, la Semana Santa. Así sucede con la correspondencia que acompaña el breve papal expedido por Pío V en 1570 para permitir la celebración y devoción al arcángel Jehudiel, como ángel custodio o protector de la comunidad.²²¹ A ello, podemos sumar el manuscrito constituido por seis folios bajo el título “La fiesta del santo Ángel Custodio de nuestra comunidad y la causa que tuvieron nuestras madres fundadoras para instituirlo”, donde también se nos describe la procesión llevada a cabo y escenificación de su capilla con motivo de su celebración cada 23 de agosto.²²² En esta misma línea podemos encontrar la descripción de las ceremonias llevadas a cabo durante la Semana Santa, cuya datación se sitúa ya en el siglo XVIII, pero, como venimos argumentado, vuelve a ofrecernos el relato de unos hechos y prácticas que continuaron desarrollándose, con apenas variaciones, desde los orígenes de la fundación.²²³

Al cruzar los datos contenidos dentro de todas estas tipologías de textos y manuscritos conservados dentro y fuera del archivo del monasterio, como los inventarios, las relaciones cotidianas o los manuscritos de ceremonias, se puede observar la variedad de miradas que suscita la interpretación de un espacio como el de las Descalzas Reales y el equipamiento visual y material utilizado dentro del mismo.

²²¹ García Sanz, 2010d, p. 31, nota 42. *Breve de su santidad Pío V, a petición de Juana de Austria, dando licencia a la abadesa y comunidad de las Descalzas Reales para rezar el oficio del santo Ángel Custodio del Monasterio y oír misa el 23 de agosto, día de su festividad. Y correspondencia de la abadesa sobre la celebración de dicha festividad y los privilegios que en ello tienen.* Madrid – Roma, 08/12/ 1570 – 04/08/ 1916, AGP, PC, DR, caja 84, exp. 72., número de asiento 838 en García López, 2003, p. 118.

²²² Anónimo, *Explicación de la celebración de la festividad del santo ángel de la Comunidad, y las causas por las que las fundaciones de la comunidad de las Descalzas instituyeron tal festividad cuando se les apareció su imagen*, siglo XVIII, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 30. número de asiento 1079 en García López, 2003, p. 141.

²²³ *Descripción de los oficios celebrados en el Monasterio de las Descalzas Reales durante la Semana Santa*, siglo XVIII, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 39, número de asiento 1146, en García López, 2003, p. 147.

PRIMER CAPÍTULO

1. EL EQUIPAMIENTO DE LAS DESCALZAS REALES Y EL LEGADO DE LA FUNDADORA: IMÁGENES Y OBJETOS AL SERVICIO DE LA LITURGIA. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

Como fundadora de las Descalzas Reales, Juana de Austria tuvo bien clara su responsabilidad desde el primer momento que acogió a la comunidad de clarisas descalzas en Valladolid.²²⁴ Tanto el edificio que acogiese al conjunto de religiosas, como el entorno visual y material que las rodease debían estar a la altura de las circunstancias en las que se gestó el Monasterio. Estas últimas se presentaron siempre como incompatibles o contradictorias *a priori* debido a la infinidad de matices en torno a la magnificencia y riqueza ostentadas por la dinastía encargada de su patronato y, el rigor con el que se debía seguir la pobreza como base fundamental de la comunidad. Sin embargo, cuando acudimos a las fuentes para consultar el listado de objetos que este cenobio llegó a custodiar, advertimos una rápida llegada de obras artísticas a través de numerosas tipologías. Su elevada calidad y valor material nos devuelven una imagen en constante tensión con la aparente pobreza que la comunidad debía mantener. Del mismo modo que sucede con la efigie Habsbúrguica, una aparente imagen de austeridad y sobriedad debía rodear también la fundación de Juana de Austria, que se advierte enormemente valiosa en cuanto a su colección artística.²²⁵ Los primeros estudios razonados sobre la misma ponen de relieve estas mismas conclusiones dada la vinculación del cenobio a la corte filipina y a la valoración de las artes imperante en ella o a las prácticas de coleccionismo que unieron las diferentes cortes europeas debido a sus numerosos intercambios.²²⁶

Este capítulo plantea un análisis de los objetos e imágenes que, procedentes de la colección de la fundadora, entraron a formar parte del ajuar litúrgico utilizado por las primeras religiosas del monasterio. Se trata de una gran variedad de objetos e imágenes que establecieron el punto de partida para el inicio de la ritualidad y la escenificación de las ceremonias en el cenobio de las Descalzas Reales, por lo que su estudio comprende desde las prácticas de carácter más íntimo o individual, hasta interés por la exhibición pública de las imágenes y su adoración. Por un lado, la contextualización de su presencia entre la colección de Juana de Austria y su relación con la producción escrita que acompañó el culto a la imagen permiten establecer o delinear el marco teórico para comprender vestigios como los primeros retablos y trípticos que entraron a las Descalzas Reales. Por otro, el análisis de las prácticas materiales que suscita la ritualidad practicada por las religiosas permite establecer un marco de comprensión hacia otra tipología de objetos cuya permanente utilización ha hecho que, en su mayoría, no hayan sobrevivido al paso del tiempo. En este sentido, tapices, paños, alfombras y telas de diversa procedencia, así como valiosos objetos y figuras de plata permiten analizar el aspecto que, en origen, revistió o configuró las principales escenificaciones. Al mismo tiempo, piezas de menor valor o carácter popular como las figurillas de Belén, mostrarán la importancia que el acompañamiento material y sus múltiples posibilidades ofrecían a la comunidad para interactuar con la imagen y su composición. Todo ello, pondrá de manifiesto la especial sensibilidad y atracción hacia el carácter material de las devociones puestas en práctica por la comunidad de clarisas.

²²⁴ García Sanz, 2010c.

²²⁵ Checa Cremades, 1989, 21-30.

²²⁶ Vid. por ejemplo, Pérez De Tudela, y Jordan Gschend, 2003, pp. 30-31.

1.1 El primer inventario de la colección monacal.

Para conocer cómo empezó a gestarse esta colección debemos referirnos a uno de los primeros documentos, si no el primero, donde se relaciona el volumen de imágenes, orfebrería, reliquias y relicarios, textiles o libros e instrumentos de música legados por Juana de Austria a su fundación. Se trata de la primera dote completa del Monasterio destinada únicamente al servicio litúrgico. Bajo el título “*Inventario de todas las reliquias, imágenes, ornamentos y objetos religiosos que los testamentarios de doña Juana de Austria entregaron al Monasterio de las Descalzas Reales por orden de la Princesa de Portugal su fundadora*” (fig. 6) y, como el mismo nos indica, los testamentarios de la fundadora asentaron durante el último tercio del siglo XVI el sentido mediante el que se entendió la dotación material y visual de la fundación. De este modo, el proceso se inscribe en la labor llevada a cabo por Diego de Arriaga, Juan de Vega, Rodrigo de Mendoza, Cristóbal de Mora, Antonio Guerrero y Antonio Cordero para cumplir con la última voluntad de Juana de Austria.²²⁷ Asimismo, los mencionados testamentarios llevaban a cabo las órdenes que la fundadora había puesto por escrito dentro de la carta fundacional o constituciones mediante las que se ocupó de regular diferentes aspectos en cuanto al funcionamiento ordinario del Monasterio.²²⁸ Juana de Austria había hecho una importante dotación material al monasterio, consistente no solo en los medios económicos o en la adquisición del espacio pertinentes para llevar a cabo la vida monacal, sino también para crear un entorno visual acorde a su estatus y a la espiritualidad practicada por su fundación. Por ello, la donación de imágenes, reliquias o artes suntuarias comprendía una parte esencial dentro de la propia regulación del Monasterio. Para llevar un control sobre esta parte estipulaba que

“de todo se haga un inventario en pública forma por ante escribano, en el cual se ponga particular y distintamente todas las dichas reliquias, imágenes, cruces y cálices candeleros, ornamentos y tapicería y todo lo demás declarado cada cosa lo que es [...] y que de este inventario se saquen tres copias autorizadas, una de las cuales quede en el dicho monasterio en poder de la abadesa del, y otra en la sacristía, en el arca que ha de estar deputada para el dinero, y otra se dé al Patrón, para que se ponga en el archivo de la fortaleza de Simancas, o en la parte que le pareciere”²²⁹

Como herencia de la fundadora, todo este volumen de imaginaria religiosa, reliquias y ajuar litúrgico se enmarcan en el habitual proceso de reparto que las posesiones de cualquier miembro de la monarquía experimentaban según lo estipulado mediante voluntad testamentaria.²³⁰ Por tanto, la primera piedra para la construcción de este legado la encontramos depositada en su inventario *post mortem*, redactado tras su fallecimiento en 1573 y recientemente editado por Almudena Pérez en un estudio crítico y con abundante documentación conexas, donde se pone de manifiesto la multitud de intereses e intercambios en los que la fundadora de las Descalzas Reales se vio envuelta.²³¹ Así lo demuestran diferentes estudios que se han interesado por el mismo destacando su valor para el estudio de ámbitos de conocimiento tan variados como la lectura femenina, el ocio cortesano o el

²²⁷ Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena, 2017, pp. 191-192. Sobre el proceso de reparto testamentario y su cumplimiento: Toajas Roger, M^a Ángeles, 2011, pp. 356-357.

²²⁸ Así lo encontramos definido dentro del capítulo sesenta y cuatro de la *Real fundacion de la Capilla y Monasterio [...] que en la Villa de Madrid dotó y fundó la serenissima Señora Doña Juana de Austria*: “Dona a la iglesia y sacristía todos los aderezos, y reliquias que su Alteza ha dado, y que se haga de todo inventario, y haya del tres traslados, y adonde han de estar.” Biblioteca Real, [en adelante: BR] DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion ... 1572* (1769), (ff. 46v.-47r.).

²²⁹ *Ibidem*, f. 47r.

²³⁰ La transcripción del testamento de Juana de Austria la encontramos en Villacorta, 2005, pp. 525-575.

²³¹ Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena, 2017.

coleccionismo de objetos venido de ultramar y tapicerías.²³² Los ítems aparecen aquí jerarquizados en función de su valor material: aquellos objetos que sean o contengan oro aparecen primero puesto que su valor de tasación es mayor. No refleja, por tanto, ninguna jerarquización de las artes entendida a modo de *parangone*, sino de acuerdo con su valor material.²³³ Su ordenación por capítulos obedece, asimismo, a la descripción de conjuntos unitarios (fundamentalmente oratorios) o a su función, como, por ejemplo, las piezas de ajuar doméstico o los libros e instrumentos musicales. De hecho, algunas de estas partes, por su interés, como los “los libros de canto que sirven en la iglesia” han sido transcritos en el apéndice documental que acompaña al estudio elaborado por Alfonso de Vicente en torno a la cultura musical del monasterio.²³⁴ En lo que respecta a las pinturas religiosas, no se conciben éstas como un conjunto unitario ni tampoco aparecen divididas en subapartados según sean de carácter devocional, representativo, o de acuerdo a su tamaño. Por tanto, aparecen intercaladas entre los diferentes conjuntos de oratorio y ajuar litúrgico que se detallan entre los primeros capítulos.²³⁵ El conjunto de bienes devocionales integrados por distintos oratorios que encabezan el inventario *post mortem*, constituye, casi de manera íntegra, la dote litúrgica legada por Juana de Austria al Monasterio. Así lo podemos comprobar, cuando las diferentes entradas del manuscrito, donde los testamentarios fueron registrando dicho legado a lo largo del último tercio del siglo XVI en las Descalzas Reales, remiten a un número del inventario de almoneda o *post mortem* donde primero quedaron registradas.²³⁶

Si nos centramos ahora en el orden seguido por el inventario donde se recoge la colección que, procedente de ese listado *post mortem*, se entrega a las Descalzas Reales, podemos apreciar dos grandes fases de redacción donde, a su vez, se introducen nuevas tipologías de objetos entre los diferentes asientos. La primera parte consta de 53 folios, concluye el 15 de mayo de 1574, y a ella se añadirán, ya en 1597, diferentes objetos de uso litúrgico para el servicio de la iglesia como incensarios y navetas que acababan de ser manufacturados por los plateros.²³⁷ Aquí se incluyen las piezas de mayor valor como, los relicarios y cofres de oro y plata, vasos y columnas de cristal, cruces de oro, plata y cristal, capillas que sirven a modo de relicario y oratorios portátiles, sitiales de raso o terciopelo negro, cortinas de tafetán azul, mitras, túnicas, calzas, guantes; por supuesto también retablos e imágenes de plata o de “iluminación” tal y como se identifican en el documento. Además de libros, misales, cuadernos de música, salterios y procesionales. Los principales responsables de la redacción de la primera parte del inventario (y hasta 1578) son Alfredo Monroy (capellán mayor) y los testamentarios de Juana de Austria Antonio Cordero y Diego de Arriaga.

La segunda parte, prosigue el 15 de mayo de ese mismo año con más piezas de ajuar litúrgico e imágenes, aunque incluyendo ahora la importante colección de reliquias que justifica el calendario litúrgico seguido en el monasterio. Podemos distinguir que se trata de una segunda parte, o segmento del listado de toda la colección ya que, en este caso, además de iniciarse en un folio diferente y preceder el listado con aquellas partes del testamento de la fundadora

²³² Gonzalo Sánchez-Molero, 2009, vol.3, pp. 1643-1684; Jordan Gschwend, 2000, pp. 429-472; 2002, p. 42-65, 2011, pp. 293-348, 1999, pp. 118-137 y y 2020, pp. 127-145; Ruiz Gómez, 2006, pp. 85-124; Toajas Roger, 2000, pp. 101-115, 2011, pp. 349-380 y 2019b, pp. 67-73.

²³³ Como explica recientemente el profesor Miguel Ángel Zalama, esta era una concepción extensible a la mayoría de inventarios de bienes que se levantaban en esta época, tal y como el legado de la reina Isabel la Católica permite comprobar. Zalama Rodríguez, 2020, p. 16.

²³⁴ Vicente Delgado, 2012, pp. 225-238.

²³⁵ Para una valoración sobre el inventario *post mortem* de Juana de Austria, como colección artística en función de sus apartados y organización vid. Toajas, 2011, pp. 349-355.

²³⁶ Sobre el proceso de Almoneda: Tudela, 2017, pp. 25-27.

²³⁷ AGP, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 52r-53v.

donde estipula el destino de su colección de reliquias, encontramos el inicio de una nueva numeración de los folios.

Asimismo, como la mayoría de inventarios redactados alrededor de las posesiones habsbúrgicas, su proceso se alarga en el tiempo y, tras el listado de reliquias e imágenes que se incluyen en esta segunda parte, encontraremos un inciso antes de continuar con la colección textil del cenobio.²³⁸ De este modo, se especifica cómo a partir del 12 de febrero de 1578 el trabajo de los testamentarios continuó con la descripción del ajuar textil que debía servir en cada oficio religioso y los diferentes libros e instrumentos musicales para la celebración litúrgica.²³⁹ Desde esta fecha, un rico listado de frontales, casullas, mitras y de más indumentaria para la celebración de los oficios divinos comenzarán a protagonizar, de manera sistematizada, los diferentes folios del documento. Esta última parte del inventario se divide también en subapartados según si los ternos se encuentran completos, si se trata de piezas sueltas para el ajuar litúrgico o, de acuerdo a la función que los textiles desempeñan dentro de la actividad ceremonial del Monasterio.²⁴⁰

1.2 La colección actual frente a los inventarios, uso y función de la imagen litúrgica.

Entre la colección actual del Monasterio podemos apreciar todavía algunas de las obras que fueron legadas al mismo por orden de su fundadora, tal y como demuestra el trabajo de cotejo presente en la edición del inventario de almoneda.²⁴¹ Si nos centramos en el análisis de la colección que, procedente de ese último listado, se registra entre el inventario de obras legadas a la fundación podemos obtener un registro visual y material en torno a la piedad practicada por su fundadora, o punto de partida para el desarrollo litúrgico del Monasterio.

Juana de Austria poseyó alrededor de 40 retablos “de pincel” registrados entre los diferentes componentes de su oratorio y capilla que, en su mayoría fueron heredados por la comunidad de clarisas. Las tablas y retablos devocionales que, como propiedad de la fundadora, pasan a formar parte de su fundación monástica han sido identificados dentro de la colección de pintura flamenca conservada en la fundación. Apenas cuatro obras nos permiten en la actualidad apreciar cómo se configurarían los orígenes de ese entorno visual con el que la primera comunidad de clarisas coexistió. Sin embargo, su filiación estilística e iconografías nos permiten acercarnos al contexto devocional y teológico donde hunde sus raíces la espiritualidad seguida en la fundación de clarisas descalzas. Este marco espiritual pasa inevitablemente por su relación con las prácticas de coleccionismo asentadas entre los diferentes miembros de la dinastía Habsburgo y, más concretamente, por la construcción de un criterio y gusto particular que, precisamente, acabaría por cristalizar en la figura de Felipe II mediante la denominada “contrapartida masculina” de El Escorial.²⁴²

Al mismo tiempo, la inclinación hacia determinados artífices y representaciones vino mediatizada por la significativa labor que sucesivas generaciones de mujeres Habsburgo habían desarrollado con anterioridad a Felipe II y Juana de Austria.²⁴³ El contacto con importantes coleccionistas y mecenas de las artes durante la primera mitad del siglo XVI

²³⁸ Sobre la ordenación de los inventarios: Rodríguez de Diego, 2013, pp. 15-42.

²³⁹ “Prosiguióse el inventario a doce de febrero del año de setenta y ocho” AGP, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 76r.

²⁴⁰ AGP, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 77r-100v. Para un análisis de la colección textil vid. Checa Cremades, Fernando, 2018, pp. 99-134.

²⁴¹ Sus imágenes en: Pérez de Tudela, 2017, pp. 682-702. Un estudio de estas imágenes entre la cultura visual y devocional de la fundadora en: Soler Moratón, 2020, pp. 173-197.

²⁴² Campos y Fernández de Sevilla, 2001; Faltarán: Checa Cremades (dir.), 1992; Marías Franco, 1990; Bustamante García, 1994; García-Frías Checa, 1998, pp. 213-234.

²⁴³ Haag, Sabine; Eichberger, Dagmar y Jordan Gschwend, Annemarie, 2018.

como María de Hungría o Catalina de Austria, contribuyó a la construcción de sendas colecciones en El Escorial y las Descalzas Reales. Así lo ponen de manifiesto las adquisiciones de la almoneda de su tía María de Hungría realizadas por Juana de Austria: fundamentalmente ajuar litúrgico como ampollas de plata o candeleros del mismo material.²⁴⁴ Por su parte, son las mismas entradas del inventario *post mortem*, las que nos informan acerca de obras “de las que embio el Rey nuestro señor a su alteza de Flandes”.²⁴⁵ El intercambio con esta región europea, especialmente significativo para la monarquía hispánica durante la Edad Moderna, se pone de manifiesto a través de las referencias documentales y visuales en torno a los orígenes de la colección. Precisamente, las obras conservadas muestran su filiación estilística con la escuela flamenca mientras que la presencia de obra procedente del ámbito italiano o, incluso hispano, nos remite a la vinculación de subsiguientes generaciones de mujeres Habsburgo con el Monasterio. Quizá sean los altares del claustro bajo (figs. 289-293), presididos por las imágenes obra del pintor madrileño Diego de Urbina, las escasas muestras de pintura hispana concebidas en vida de la fundadora. En su caso, muy probablemente se trataría de los primeros encargos realizados por Juana de Austria para iniciar la transformación secular del espacio y adaptarlo a su función religiosa.²⁴⁶ Por tanto, el escaso conjunto de muestras que nos permiten acercarnos a los orígenes de la colección, se encuentra completamente vinculado al éxito que las representaciones religiosas de factura flamenca tuvieron entre los coleccionistas hispanos, especialmente entre la monarquía.

En cuanto a la iconografía de estas obras conservadas e identificadas gracias al cotejo de la colección actual con el inventario *post mortem*, nada tienen de peculiar sus representaciones. Todas ellas nos remiten a episodios de la infancia y Pasión de Cristo, así como a escenas de la virgen con el niño, por lo que su presencia entre la colección inicial ratifica la importancia de la meditación sobre la vida del Redentor promovida desde la espiritualidad coetánea al contexto de fundación y practicada por su fundadora.

Dos de las cuatro obras conservadas se encuentran atribuidas a Marcellus Coffermans, documentado por vez primera en la ciudad de Amberes el año de 1549.²⁴⁷ Los estudios en torno a la obra de este artista, han destacado su atracción y fiel seguimiento de la obra producida por la escuela de Brujas durante el siglo XV e inicios del XVI. Entre los primitivos flamencos es especialmente destacable, a nivel visual, su estudio y aprendizaje a partir de la obra de Roger Van der Weyden.²⁴⁸ Pese a que no se ha considerado un artífice innovador en aspectos formales como el desarrollo de la composición o la aplicación de la técnica sí se ha podido constatar el establecimiento de un taller muy productivo alrededor de su figura, donde trabajarían discípulos como su hija Isabelle. Muestra de esa gran producción es la dispersión de sus obras y copias entre diferentes colecciones peninsulares.²⁴⁹ Es este el caso de *La virgen de las uvas* (fig. 21) datada durante el segundo tercio del siglo XVI y descrita entre las primeras piezas del oratorio en el inventario *post mortem* de su propietaria como un habitual tríptico flamenco, cerrado por dos puertas.²⁵⁰ Su iconografía se basa en la tradición de

²⁴⁴ Pérez de Tudela, 2017, p. 221, nota 334, a partir de documentación conexas de Simancas; y, p. 196, notas 301-2.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 250.

²⁴⁶ Las últimas aportaciones sobre el trabajo de este pintor en los cuatro altares del claustro bajo del monasterio, en: Ruiz Gómez, 2019, pp. 236-238. Sobre los pagos a Diego de Urbina por parte de los testamentarios de Juana de Austria en relación a los trabajos que el pintor realizase para ella: Toajas Roger, 2015, pp. 144-145.

²⁴⁷ Rombouts y Leries, 1864, p. 165.

²⁴⁸ Sobre las características de la producción artística atribuida a Marcellus Coffermans, véase el monográfico: Vrij, 2003.

²⁴⁹ Bermejo, 1972a, 45 y 1980, p. 414.

²⁵⁰ “una imagen de pinçel que se abre con dos puertas y por arriba haze obra de arcos en que esta nuestra señora devaxo de un pavellon verde y morado con su hijo desnudo en los braços y un angel que le da un racimo verde

representar a la sagrada familia junto con algún elemento premonitorio del calvario que espera al niño Jesús como parte de su destino o futuro Redentor. En este caso, tanto la virgen María como san José, dirigen sus miradas, desde el primer y segundo plano de la composición respectivamente, hacia el gesto mediante el que su hijo toma el racimo de uvas que le ofrece el ángel. De este modo, la atención del espectador tiende a dirigir su mirada, en primer lugar, hacia uno de los atributos clásicos utilizado por la iconografía cristiana para aludir a la sangre de Cristo y su valor eucarístico. Esta composición, a juzgar por el elevado número y dispersión de las copias conservadas, gozó de una buena acogida entre la producción de Coffermans y su taller. Jesús Rojas-Marcos ha podido documentar, al respecto, ocho copias procedentes de colecciones españolas además de la conservada en el Monasterio de las Descalzas Reales.²⁵¹

Fig. 21 Coffermans, Marcellus, *Virgen de las uvas*, h. 1570, óleo sobre tabla, 109 x 106 cm, sala pintura flamenca, PN 00612368. © PATRIMONIO NACIONAL Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 20 fig. 6.

Asimismo, es interesante aludir al detalle de la descripción de inventario donde se nos indica que, en origen, la *Virgen de las uvas* era la escena central de un tríptico “que se abre con dos puertas”, cuya iconografía no nos ha llegado hasta la actualidad.²⁵² La descripción de inventario no nos indica qué representaciones serían las que flanquearían la imagen central, pero el cotejo de la obra con el resto de copias conservadas todavía nos permite apreciar algunos ejemplos donde sí se han conservado los dos batientes o puertas laterales del tríptico. Es el caso de una copia subastada por Christie’s el año 2004, donde encontramos una obra de características y temática análogas, y en la que todavía se puede apreciar a la *Virgen de las uvas* entre las representaciones de Santa Bárbara y Santa Catalina (fig. 22).²⁵³

de uvas y al lado derecho sant Jhosed, y en las puertas letras doradas que tiene de alto con el marco bara y terçia y de ancho con las puertas abiertas dos baras y dos dedos, tassada la hechura en diez y ocho mil y seteçientos y çinquenta maravedies” Pérez de Tudela, 2017, p. 194.

²⁵¹ Rojas-Marcos, 2012, pp. 209-210.

²⁵² Pérez de Tudela, 2017, p. 194, transcrito en nota 246.

²⁵³ Esta obra fue subastada por Christie’s el 23/01/2004 (lote 16). Actualmente se conserva en una colección privada de París. La información catalográfica sobre esta obra en: <https://rkd.nl/en/explore/images/52881> (11/04/2019). Asimismo, ha sido objeto de un estudio formal junto con otras obras de iconografía y estética análoga en: Martens, 2018, pp. 59-70 y, más concretamente, p. 67.



Fig. 22 Taller de Marcellus Coffermans, *Sagrada Familia con ángel, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara*, h. 1520. ©2018 Artnet Worldwide Corporation

Pese a que esta copia cuenta con una atribución genérica a la escuela de Amberes, y una datación temprana en torno a 1520, sus cualidades formales e iconográficas la sitúan muy cerca de la obra producida por Coffermans y su círculo.²⁵⁴ Por ello, además de situarla entre la producción de este maestro de Amberes, parece posible situar también la obra dentro de una cronología posterior, o hacia mediados del siglo XVI, cuando comenzamos a tener noticia en torno a la actividad pictórica de Coffermans. De este modo, además de sumar la copia al conjunto de obras conocidas sobre esta misma temática, la obra catalogada por la casa de subastas nos permite acercarnos a la identificación de las dos escenas que podrían aparecer representadas sobre esas dos puertas con las que, en origen, se cerraba el retablo de Juana de Austria. Por su parte, otras copias, como la conservada en la Fundación Simón Ruiz de Medina del Campo, muestran la escena central flanqueada por santo Domingo y san Francisco, con lo que también la variedad de opciones en función del contexto al que fuese destinada, se muestra bastante versátil a la luz de los ejemplos conservados.²⁵⁵

Mientras que la tabla de *La Virgen de las Uvas* alude al sacrificio y derramamiento de sangre por parte del Redentor para obtener la salvación, el segundo de los ejemplos procedentes de la colección de la fundadora, una obra igualmente atribuida a Marcellus Coffermans, nos muestra la vertiente más explícita o humana de este tema (fig. 23). El retablo de la Pasión de Cristo que Juana de Austria poseyó nos aproxima a la cultura visual respaldada y promovida por el contexto espiritual coetáneo y sus principales teóricos. En este sentido es ampliamente conocida la recomendación elaborada por diferentes teólogos en torno a la necesidad de meditar sobre los distintos momentos de la Pasión de Cristo para empatizar con su dolor y proceso de sacrificio. Así nos lo recuerdan las distintas escenas narradas en la descripción del inventario *post mortem*, repetida entre la herencia de la fundación:

“Un retablo de pincel que tiene cinco misterios con sus molduras doradas que es uno es de la cena y el otro el descendimiento de la cruz y el otro cuando puesieron a nuestro señor en el sepulcro y el otro de la oracion del huerto y el otro cuando estaba nuestro señor crucificado con los ladrones a los lados que tiene de ancho una bara y onze doçabos y de alto una bara y

²⁵⁴ Datos publicados en la hoja de subasta de la obra: http://www.artnet.com/artists/flemish-school-antwerp-16/the-holy-family-with-an-angel-saint-catherine-of-6y0_4rDgVMRJE87geBES6g2 (Consultado el 02/04/2019)

²⁵⁵ Rojas-Marcos González, 2012, p. 209.

quarta y ahaze tres arcos por lo alto el dicho retablo tasada la pintura del dicho retablo en treinta mill mrs”.²⁵⁶

Fig. 23 Coffermans, Marcellus. *Retablo de la Pasión de Cristo*, mediados del siglo XVI, medidas de las escenas superiores: 68,5 x 90,3 cm y de la predela: 31 x 77, óleo sobre tabla, sala de pintura flamenca, PN00612359 y PN 00612358. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicadas en: Pérez de Tudela, 2017, p. 684.

Esta descripción, es doblemente valiosa ya que nos permite constatar cómo, en la actualidad el estado original de la obra se encuentra alterado al conservar la imagen de la *Última cena*, que actuaría a modo de predela, separada del resto.²⁵⁷ El estilo y fuentes iconográficas de este retablo han sido analizados por Elisa Bermejo al mostrar una retrospectiva en torno a las imágenes que, sobre la vida de Cristo se han conservado dentro de la producción de Coffermans.²⁵⁸ En cuanto a los elementos simbólicos que integran la composición de las diferentes escenas descritas y conservadas, apenas encontramos en la imagen de *La última cena* diferentes porciones de pan y un cordero alusivos al sacrificio del redentor, además de un candelero con una vela encendida, interpretada por Bermejo en clave simbólica o “Cristo como luz del mundo”.²⁵⁹ Al tratarse de una obra temprana y realizada por un artista que no acostumbra a profundizar en el desarrollo de las composiciones, esta representación carece todavía de la atracción despertada por los objetos simbólicos característicos de este tipo de escenas, donde la introducción de objetos fuera de la narración bíblica despertó un gran interés por los tratadistas coetáneos.²⁶⁰

Si comparamos esta obra con el resto de imágenes que sobre esta temática se atribuyen a su autor, no únicamente podemos advertir la inspiración en el trabajo de hitos artísticos e iconográficos para la escuela flamenca como Bernard Van Orley o los grabados de Dürero, sino también la inclusión de un detalle que no encontramos en el resto de obras vinculadas a esta temática. Se trata del escudo con forma romboidal situado en el margen derecho inferior de *La última cena*, cuyas características podrían plantear distintas hipótesis en cuanto a su razón de ser. Por un lado, su presencia añadiría un uso personal o particular de la obra,

²⁵⁶ Pérez de Tudela señala la correspondencia con AMDR, caja 1, exp. 18, f. 66r.: Pérez de Tudela, 2017, pp. 242-243.

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 684-685, donde podemos comparar el estado del retablo antes de la guerra civil mediante una fotografía de archivo procedente de los fondos de fotografía histórica de Patrimonio Nacional (con la signatura: “FODI 10153871”)

²⁵⁸ Bermejo Martínez, 1980, pp. 409-448.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 415.

²⁶⁰ Ripollés, 2018, pp. 134-143.

con lo que, a priori, podría suponerse una obra concebida para ser integrada entre las imágenes de la colección de la fundadora. Sin embargo, la falta de integración entre el resto de elementos compositivos conducen a pensar en una incorporación posterior a la realización de la obra, ya que normalmente las escenas realizadas para coexistir con el lenguaje heráldico acostumbraron a mostrar estos elementos sostenidos por ángeles o enmarcados entre representaciones arquitectónicas. Asimismo, la forma y tipología del escudo donde aparecen las armas de su propietaria pueden constituir un dato importante para su datación o momento en el que la obra se integró entre las pertenencias de la fundadora.

Los escudos romboidales recibían el nombre de *losange* y eran utilizados para introducir la heráldica de las mujeres en estado de soltería o viudedad. Para indicar dicha situación se dejaba una de las mitades en blanco tal y como vemos en el caso que nos ocupa.²⁶¹ Un código que, del mismo modo, podemos apreciar dentro de los retratos de la Casa Austria mediante ejemplos como un pequeño tríptico donde aparece representado el futuro Carlos V (1500-1558) junto a sus hermanas Leonor (1498-1558) e Isabel (1501-1525). Éstas últimas aparecen representadas con un mismo escudo en forma de *losange* y una mitad en blanco aguardando las armas de sus futuros esposos (fig. 24).²⁶²



Fig. 24. Maestro del gremio de San Jorge, Carlos V, flanqueado por sus hermanas Leonor (1498-1558) e Isabel (1501-1525), 1502, Viena, KHM.

Si bien este detalle puede ser constitutivo del estado de su propietaria en el momento de su adquisición, en el caso de Juana de Austria debería aludir a una situación anterior a 1552, o año en el que contrae matrimonio con su prometido el príncipe Juan Manuel de Portugal (1537-1554), primero por poderes y, después, mediante una gran celebración en Lisboa.²⁶³ Teniendo en cuenta la atribución de la obra al círculo de Coffermans y los datos conocidos en torno a su cronología (únicamente sabemos que en 1549 se registra en el gremio de pintores de Amberes) podría tratarse de una obra muy temprana dentro de la producción de este artífice flamenco. Sin embargo, la Princesa de Portugal, pese a cumplir con sus

²⁶¹ “Las doncellas lo usan en *losange*, que es en forma de rombo puesto sobre uno de sus ángulos, de modo que los agudos correspondan en lo alto y bajo y los obtusos a los lados. Las viudas pueden tomar el mismo escudo que las doncellas para hacer ver que volvieron a la misma libertad que las solteras” García Carraffa, 1919, p. 22.

²⁶² Cat. n.º 2.8 en: Haag, Eichberger y Jordan, 2018, p. 96.

²⁶³ El 1 de diciembre de 1542 se redactan y firman las capitulaciones matrimoniales entre el príncipe Juan Manuel de Portugal y Juana de Austria Villacorta-Baños, 2005, p. 154. El 11 de enero de 1552 se lleva a cabo el matrimonio por poderes entre ambos en la ciudad de Toro, ejerciendo como representante del reino luso su embajador Lorenzo Pérez de Távora, Martínez Millán, 2003, p. 183. El matrimonio religioso, con la presencia de sus protagonistas, se celebraría el 5 de diciembre de 1552. Como sucede en otros casos, el aparato alegórico de la monarquía se puso en marcha para generar una significativa producción literaria y visual de la que tenemos constancia a través de los retratos conservados, así como de las relaciones anónimas y documentación epistolar intercambiada Jordan Gschwend, 2010, pp. 179-240).

obligaciones matrimoniales, dando a luz a un heredero, ejerció un papel muy discreto en la corte lusa ya que apenas permaneció dos años dada la temprana muerte de su esposo Juan Manuel y su llamada para ejercer la regencia de los reinos peninsulares. Juana de Austria seguirá utilizando su título de Princesa de Portugal tras su regreso a Castilla y hasta su muerte puesto que no volvió a contraer matrimonio, sino que siguió la estela de ese grupo de gobernadoras Habsburgo con gran sentido de la gestión política y mecenazgo artístico.²⁶⁴ Pese a que, tras quedar viuda, volvían a abrirse las posibilidades matrimoniales para Juana de Austria, ninguna de las propuestas llegó a materializarse.²⁶⁵ Los vestigios conservados en torno a la construcción de su imagen oficial desde su vuelta a territorio hispano, seguirán incorporando las armas de Portugal y diferentes elementos alusivos a su vínculo con este territorio.²⁶⁶ Así lo podemos observar, tanto en sus retratos como en su fundación religiosa, donde podemos apreciar el escudo de armas de la Princesa de Portugal en la fachada de la iglesia.

Un dato más en cuanto a la cronología de esta obra es el que consta en el inventario que se redactó en 1553, con motivo de su partida a la corte lusa. Se trata del primer listado en torno a las posesiones de Juana de Austria del que tenemos constancia y, pese a no ser tan extenso y variado como el inventario *post mortem*, incluye algunos asientos que podrían ser interesantes al respecto. Es el caso de “un retablo prolongado con dos apartimientos que en el uno está la cena de señor y un escudo de armas reales en lisonja y en el otro san Juan Bautista que predica en el desierto”.²⁶⁷ Esta descripción nos permite observar una escena análoga, con la misma iconografía y escudo “en lisonja”, entre las dos imágenes de un retablo que acompañó a Juana de Austria a Lisboa. Si a ello añadimos otro tipo de asientos, en este caso en el inventario *post mortem*, donde se nos deja constancia de la manipulación de obras por parte de su propietaria, quizá podamos encontrar sentido al hecho de hallar una escena con una misma iconografía y detalles heráldico entre dos composiciones distintas dentro de dos levantamientos de bienes realizados en épocas distintas. Este último inventario nos permite comprobar cómo, entre los retablos e imágenes heredadas por la fundación, se encuentra el resultado de la práctica llevada a cabo por su propietaria, consistente en combinar iluminaciones procedentes de los libros de horas para crear retablos o altares con escenas de la pasión de Cristo:

“Un altarico de nogal [...] que tiene por frontal dos yluminaciones sobre pergamino en la una esta cristo crucificado y en la otra cuando la coronacion de espinas que son de las yluminaciones que su alteza quito de los libros...”²⁶⁸

“Dos retablos de yluminacion sobre pergamino que parece obra hecha en Flandes que tiene cada uno nueve historias de deboçion con sus marcos de madera de oro y azul [...] los cuales hizo su alteza de yluminaciones que quitó de libros de su recamara...”²⁶⁹

²⁶⁴ Martínez-Burgos, 2008, pp. 63-89.

²⁶⁵ También se ha llamado la atención acerca de las proposiciones matrimoniales que Juana de Austria tuvo tras quedar viuda. Entre los candidatos se llegaron a barajar uno de los herederos al trono francés, Carlos IX (1550-1574) o, incluso el Príncipe Carlos, a quien la propia Juana de Austria había criado desde pequeño. El conato de este segundo proyecto matrimonial habría sido entendido como una muestra de su compromiso religioso con la Compañía de Jesús. Vid. Martínez, 1999, pp. 100-101.

²⁶⁶ Jordan Gschwend, 2002, pp. 42-65 y, Ruiz Gómez, 2006, pp. 85-124.

²⁶⁷ Pérez de Tudela, 2017, p. 77

²⁶⁸ *Ibidem*, p. donde también se indica correspondencia en la nota 368 con AMDR, caja 1, exp. 18 f. 65v.

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 246-7.

“La quinta angustia de ylumination sobre pergamino que tiene tres dedos en cuadro y son de las que quitó su alteza que aya Gloria de sus oras ylumizadas...”²⁷⁰

La escena de la última cena que ha llegado hasta nuestros días no procede de ningún libro de horas y tampoco se asemeja a sus iluminaciones: tanto la técnica como el formato la alejan de este lenguaje artístico. Sin embargo, resulta interesante poder documentar la presencia de una imagen análoga en 1553, dentro de un retablo en el que haría pareja con una escena de San Juan evangelista. Si bien la entrada del inventario *post mortem* donde vuelve a aparecer la última cena no indica que proceda de una escenificación anterior, el hecho de poder constatar su semejanza junto con la práctica habitual en torno a la combinación de imágenes de distinta procedencia, contribuyen a crear el marco cotidiano mediante el que comprender su utilización. Asimismo, es importante destacar que no se trataría del único caso documentado dentro de las posesiones habsbúrguicas, sino, más bien, del seguimiento de una práctica ya desarrollada por generaciones previas. En este sentido, la figura de Margarita de Austria nos permite ya documentar la práctica del intercambio de imágenes entre obras de diferente tipología, aunque con fines muy cercanos como los Libros de Horas y los dípticos de devoción privada, tal y como han señalado las aportaciones de Dagmar Eichberger.²⁷¹ Por ello, resulta interesante la posibilidad que estas entradas de inventario nos ofrecen al seguir documentando un mismo modo de entender la imagen religiosa y su utilización justo en un momento, segunda mitad del siglo XVI, en el que la búsqueda de una metodología adecuada para la lectura de la imagen deviene especialmente importante a raíz de la celebración del Concilio de Trento y la reestructuración del culto cristiano en occidente.

Las entradas de inventario y el estado actual mediante el que conocemos aquellas imágenes que formarían parte de la colección original, nos hablan de un conjunto de imágenes en constante movimiento y transformación. Los datos, de este modo reunidos, no permiten llevar a cabo una identificación exacta de aquellas imágenes que eran seleccionadas y combinadas por su propietaria en diferentes composiciones, pero sí nos sitúan muy cerca de las prácticas mediante las que eran entendidas y utilizadas. De este modo, es difícil saber si la imagen de *La última cena* caracterizada por el escudo en *lisonge* con su mitad en blanco, que en 1573 actuaría a modo de predela dentro de una composición dedicada a narrar la Pasión, era aquella que formaría parte en 1553 de un retablo distinto resulta complejo. Sin embargo, la reflexión entorno al sufrimiento de Cristo exigida por la espiritualidad coetánea y la búsqueda de la narración visual más adecuada para dirigir la meditación del receptor de dichas imágenes nos permiten entender ambos listados de bienes junto con los vestigios visuales de esta colección monacal.

1.2.1 Reflexión y empatía, el contexto teológico en torno a los orígenes de la colección.

Es, precisamente, ese crisocentrismo y abundante discusión teológica en torno al mismo, el marco de comprensión donde se mueven los parámetros que afectan a la creación y recepción de estas obras. Como podemos comprobar al reunir las diferentes noticias sobre los orígenes de la colección, desde que algunas de sus primeras piezas entrasen a la misma, hasta que se registren como bienes de su fundación, el interés de estas imágenes iniciales radica en su utilización, más que en su calidad o innovación artística. A mediados del siglo XVI, y muy especialmente durante la primera mitad, el territorio hispano y, sobre todo la región de Castilla, asisten a la organización y adaptación de las distintas corrientes espirituales

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 253.

²⁷¹ Eichberger, 1998, pp. 291-323.

que desde la reforma del clero regular comenzaron a proliferar.²⁷² En este sentido, tanto Juana de Austria como su iniciativa de mecenazgo religioso, se vieron envueltas y participaron de un clima especialmente variado en lo que a la estructuración del cristianismo occidental se refiere. Prueba de ello es su conocida atracción por la Compañía de Jesús y algunos de sus miembros más destacados como el propio Francisco de Borja, gracias a quien conseguiría vincularse a la misma, aunque solo fuese de manera nominal.²⁷³ El grado de integración y participación en el contexto espiritual coetáneo puede concretarse al dirigir nuestra atención hacia la colección de títulos que la fundadora atesoró entre su biblioteca. Si bien la producción visual religiosa de este período fue acompañada de una intensa reflexión teológica, deviene inevitable acercarnos al listado de autores y obras que integraron las lecturas de Juana de Austria, más allá de los habituales libros de horas ricamente iluminados a los que nos hemos referido para constatar su uso personal de las iluminaciones.

Las fuentes donde encuentran su razón de ser, tanto las escenas del altar de la Pasión, como las iluminaciones con “historias de devoción” que eran combinadas por su propietaria para crear altares o retablos, las encontramos entre la literatura ascética y teología moral coetáneas.²⁷⁴ De este modo, títulos como *Norte y guía de idiotas*; *Guía de pecadores*; *Oración y meditación*; *Contempus Mundi*; *Exercitatorio Espiritual*; *Las seis partes del abecedario espiritual* o entradas más explícitas como *Avisos y consejos que da la madre Teresa de Jesús* configuran una bibliografía completa que nos permite identificar a los autores más destacados del contexto literario coetáneo como Francisco Monzón, Fray Luis de Granada, Ignacio de Loyola o Francisco de Osuna, entre otros.²⁷⁵ La fundadora de las Descalzas Reales conoció y leyó a varios de los autores que tuvo en su biblioteca, entre los que se encontraba parte del mencionado círculo de intelectuales por el que pudo ser aconsejada como el citado Granada, Francisco de Borja o Teresa de Jesús (1515-1582).²⁷⁶ En este sentido, se ha puesto de manifiesto cómo el círculo de personalidades que rodearon a la Princesa se caracterizó, no únicamente por una serie de damas de linaje que se dedicaron a atenderla, sino, también, por diferentes intelectuales o teólogos, cercanos a la facción portuguesa o ebolista en la corte de Felipe II, que bien pudieron aconsejar a Juana de Austria en cuestiones tanto políticas y espirituales como artísticas.²⁷⁷ Incluso, para algunos como Fray Luis de Granada no dudaría en utilizar su influencia intercediendo ante el mismo inquisidor general Fernando Valdés (1483-1568) con el objetivo de evitar la injusta condena de sus obras.²⁷⁸ Por ello, resulta interesante tratar de descomponer el conjunto de ideas agrupadas por los citados autores, pues la hermenéutica estructurada por los mismos dentro de sus obras es la calve para comprender el sentido y función de las primeras imágenes que entraron a formar parte de la colección monacal.

²⁷² Boeling, Fernández Terricabras y Khan, 2018. Disponible en <http://books.openedition.org/cvz/5657> [consulta: 03/ 04/ 2019].

²⁷³ La bibliografía y últimas reflexiones al respecto: Toajas Roger, 2019c, p. 64, notas 3, 4 y 5.

²⁷⁴ Los tres tipos de fuentes que coordinan la visualidad cristiana durante y tras la reforma católica han sido analizadas por Darío Velandia Onofre en su tesis doctoral. Vid. Velandia Onofre, 2014, pp. 123-354.

²⁷⁵ Estos y otros títulos son los que registran las diferentes entradas de la colección librería de Juana de Austria en su inventario *post mortem*. Para una visión completa del conjunto de obras teológicas, vid. Pérez de Tudela, 2017, pp. 284-291.

²⁷⁶ López Vidriero, 2001, pp. 3-12.

²⁷⁷ Eduardo Torres destaca la ideología compartida por cada una de estas personalidades en Torres Corominas, 2009, pp. 919-972. Mientras que Jorge Sebastián ha apuntado la participación que personalidades afines a la Compañía de Jesús y Francisco de Borja pudieron tener en la definición de la iglesia de las Descalzas Reales, Vid. Sebastián Lozano, 2010, pp. 80-81. Sobre la ascendencia portuguesa sobre la colección librería de Juana de Austria: Gonzalo Sánchez-Molero, 2009, pp. 1643-1684.

²⁷⁸ Torres Corominas, 2009, p. 946.

La relación existente entre el perfil librario o lector de la fundadora y los títulos que configuran la biblioteca de las Descalzas Reales ha sido puesta de manifiesto por M^a Luisa López Vidriero, quien explica del siguiente modo los fundamentos que rigen ambas colecciones:

“Aproximarse al fondo de lecturas de las Descalzas Reales, [...] obliga a hacer una breve consideración sobre la renovación espiritual que se había vivido en Castilla a partir del s. XV. La reforma franciscana, que está en el origen de las clarisas, y las ideas religiosas que surgen en torno a este movimiento durante el siglo XVI, son la base espiritual en la que se educa la princesa fundadora del Monasterio”.²⁷⁹

De este modo, queda patente el variado y complejo marco intelectual por donde transitaron las distintas corrientes espirituales que ayudaron a definir el sustrato teórico utilizado por los autores que aportaron su visión al debate teológico coetáneo.²⁸⁰ Partiendo del mismo, como vemos, se configura la biblioteca y entorno intelectual de la fundadora y su fundación, donde destacan un conjunto de autores preocupados por hallar el método más idóneo para ejercer la práctica religiosa, como Francisco de Osuna, Ignacio de Loyola, Francisco Monzón o Fray Luis de Granada. Ya sea en el plano mental o cognoscitivo, todos estos autores basan sus escritos en la construcción de imágenes que vehiculen la meditación o el rezo dentro de un proceso que ayude al fiel a alcanzar el conocimiento de la divinidad.²⁸¹ Por ello, y sin obviar el importante proceso que se estaba viviendo de manera coetánea para regularización del uso de la imagen desde el Concilio de Trento, en el caso de Juana de Austria y la península hispánica resulta esencial buscar una guía de lectura cuando nos acercamos a imágenes religiosas como las escenas que componen el retablo de la Pasión. Una de las más idóneas, la encontramos entre los *Ejercicios* elaborados por Ignacio de Loyola publicados por vez primera en 1548.²⁸² En ellos, la división de la meditación en torno a la vida de Cristo, fundamentalmente entorno a los momentos previos y posteriores de la Pasión, pretende guiar la mente de quien los practica hasta una correcta apreciación y conocimiento de la divinidad.

La clave de lectura que nos proporcionan las fuentes teologales, para la obra de Coffermans debe dirigir nuestra mirada en sentido ascendente, tal y como proponía la graduación espiritual de los ejercicios ignacianos. Precisamente, la reflexión en torno al camino que llevó a Cristo a la Crucifixión con sus distintas fases, es recorrida por el desarrollo meditativo planteado en la tercera parte de las cuatro en que se dividen sus *Ejercicios*, donde episodios “desde la cena al Huerto inclusive” protagonizan sus distintos preámbulos. En este sentido, cabría comenzar, primero, dirigiendo nuestra mirada hacia la escena de la predela, donde Cristo anuncia cómo será traicionado por uno de los presentes, luego observando las

²⁷⁹ López Vidriero, 2001, p. 7.

²⁸⁰ El estudio clásico respecto al clima espiritual vivido desde las reformas del clero regular en el siglo XV, en Bataillon, 1966, quien, además ofreció un temprano análisis acerca del interés que la Princesa de Portugal presenta en cuanto a la recepción y práctica de este complejo clima espiritual en: Bataillon, 1952, pp. 257-283. Una actualización del panorama espiritual que caracterizó el siglo XVI hispano en: Boeglin, Fernández Terricabras, y Kahn, 2018. Disponible en <http://books.openedition.org/cvz/5657> [consulta: 03/04/2019]

²⁸¹ Así lo explica Dario Velandia Onofre en su tesis doctoral cuando se refiere al objetivo de la literatura ascético-mística: “su proyecto no sólo recae en la plasmación literaria de una experiencia sobrenatural, sino que busca intervenir directamente en la manera cómo el individuo entiende y se relaciona con la divinidad. Es así como existe un trasfondo didáctico en cada una de estas obras, se trata de educar los sentidos y las emociones para experimentar el fenómeno religioso más que conceptualizarlo. El peso que esto tendrá en las artes visuales será inmenso, puesto que determinará el modo de representar la divinidad y condicionará la mirada del receptor.” Velandia, 2014, p. 125.

²⁸² O'Malley, 1993, pp. 47-55.

lamentaciones de éste en el huerto mientras los apóstoles duermen y, a continuación, dirigiendo nuestra atención hacia el momento cúspide y con mayor intensidad emocional, la Crucifixión junto a los ladrones. Finalmente, estos tres momentos de la Pasión, darían paso a la cuarta y última parte del proceso de meditación, aquella donde el dolor de la Virgen maría comienza a protagonizar el camino a la Resurrección. El mayor protagonismo de la Virgen, en este último nivel, se materializa en el retablo de las Descalzas dentro de sus pequeñas escenas laterales, donde podemos observar su dolor en torno al descendimiento y el enterramiento en el Sepulcro.²⁸³ Presente o no durante los momentos de contemplación del retablo, la guía para su correcta lectura y, sobre todo, recepción, la encontramos entre las lecturas que formaron parte, tanto de la biblioteca de la fundadora, como de su fundación.

El trasfondo narrativo o *leitmotiv* de los ejercicios propuestos por Loyola, así como por el resto de voces coetáneas, fue la imitación de la vida de Cristo. La teología moderna asimiló rápidamente el peso que la humanidad del Redentor debía tener entre sus propuestas lo que llevó a situar sus escritos en el debate en torno a cómo lograr dicha imitación.²⁸⁴ Al respecto, también la biblioteca de Juana de Austria vuelve a mostrar títulos tan explícitos en torno al debate coetáneo como “imagen de la vida cristiana”²⁸⁵ o “exercitatorio espiritual para traer a nuestro Redemptor siempre delante”²⁸⁶. Para ello, la imagen jugó siempre un papel esencial, y, lejos de considerarse un instrumento pueril o destinado al público analfabeto, adquirió un carácter vehicular dentro de la oración meditativa y la imitación de Cristo.²⁸⁷ Así lo corrobora la presencia de obras como *Norte y Guía de Idiotas*, elaborada por Francisco Monzón y publicada en Lisboa el año 1563, entre las lecturas ascéticas de la fundadora. Pese a que la obra de Monzón únicamente se encuentra representada entre los impresos de la biblioteca monacal a través de su *Espejo de Príncipes*, sí merece la pena referirnos a la misma dentro del marco ascético o bagaje cultural sobre el que se desarrolló el uso de las primeras imágenes que integraron la colección de las Descalzas desde sus inicios.²⁸⁸

Monzón publica sus obras en Lisboa, donde recibía la protección de la monarquía y ejercía como capellán y confesor del rey Juan III de Portugal. Sin embargo, su formación comienza en la Universidad de Alcalá, donde asimiló el clima intelectual vinculado a la espiritualidad reformada que la primera mitad del siglo XVI vio crecer en territorio castellano. Así ha quedado manifiesto entre los estudios del especialista Pierre Civil, quien se ha ocupado de la edición crítica de una de las obras más interesantes de este autor: precisamente aquella que registra Juana de Austria entre sus posesiones, *Norte de Idiotas*.²⁸⁹ En esta obra, su autor comienza escribiendo un prólogo donde nos permite apreciar el valor que la imagen religiosa había adquirido y que continuará consolidándose durante la segunda mitad del siglo XVI entre la sociedad católica:

²⁸³ Ipaguirre, 1983, pp. 667-675. Ruiz Jurado, 2014, pp. 8-21.

²⁸⁴ Las prácticas rituales promovidas y llevadas a cabo en la corte de Felipe II alternaban el componente externo y ceremonial con las exigencias individuales que la “oración metódica (sistematizada en la meditación diaria, la lectura espiritual y el examen de conciencia) y la imitación de Cristo”. A su vez, el marco espiritual en el que se movía el monarca requería también de una meditación individual destinada al “conocimiento propio”. De este modo lo explica Juan Luis González, en González, 1998, pp. 185-187.

²⁸⁵ Pérez de Tudela, 2017, p. 290, asiento nº 147.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 298, asiento nº 228.

²⁸⁷ González Sánchez, 2017, pp. 163-176; Cousinié, 2008, pp. 273-295.

²⁸⁸ López-Vidriero, 2001, p. 454, asiento número 2010.

²⁸⁹ Civil, 1996a. En castellano se puede consultar su artículo: Civil, 1996b, pp. 109-120. Además de *Norte de Ydiotas*, que aparecería registrado en el inventario post mortem de la fundadora como “norte y guía de idiotas”, se podría identificar la entrada inmediatamente posterior, titulada “avisos muy provechosos”, con los “Avisos espirituales que enseñan cómo el sueño corporal sea provechoso al espíritu”, también publicados por el mismo autor en Lisboa y en 1563. Sobre esta obra vid. Jordan, 2001, pp. 169-184. Las entradas del inventario identificables con la obra de Monzón en Pérez de Tudela, 2018, p. 284.

“Muchos provechos se siguen, generalmente de la vista y adoración de las imágenes, y principalmente a las personas simples y sin letras, que según se dice, son sus libros, a donde leen y aprenden los hechos de aquellas personas ilustres que allí se representan: que este es el fin que la santa madre Iglesia regida por el Espíritu Santo tuvo, cuando ordenó que en los tempos y aun en las casas se pusiesen retablos de tanta diversidad de figuras, avisando, y aun vedando, que no se pusiese ninguna deshonesta, si no de cosas santas y verdaderas: de a donde el espíritu se pueda provocar a devoción, y se incite a imitación de sus virtudes. Este género de lección en las imágenes es tan conveniente como la de los libros, y en la una también como en la otra, se puede fundar la escala espiritual, que San Bernardo intituló de claustrales. Y por este primero grado se puede subir al segundo de la divina meditación, y de allí al de la oración perfecta, hasta llegar al supremo de la contemplación.”²⁹⁰

Estas palabras de Monzón insisten en la utilidad de la imagen para adoctrinar a “las personas simples y sin letras” y, al mismo tiempo, para vehicular el proceso o “escala espiritual” mediante la que se asciende “al supremo de la contemplación”. La misma dedicatoria con la que empieza la obra, destinada a María de Silva, una mujer de la nobleza portuguesa, o, su presencia entre la colección de la fundadora de las Descalzas Reales, cuya formación y nivel intelectual han sido sobradamente destacados, exponen la versatilidad del concepto de imagen que se estaba desarrollando.²⁹¹ Ambas mujeres, pese a contar con un alto nivel de alfabetización, poseyeron la obra de Monzón y es especialmente en el caso de Juana de Austria, y en el valor o función otorgados a la imagen dentro de su fundación religiosa, donde podemos observar la asimilación de la teoría expuesta por la tratadística espiritual que autores como Loyola o Monzón fueron construyendo.²⁹²

Si hay una obra que nos permite apreciar el valor de la imagen como elemento imprescindible utilizado por la meditación visual, esa es la famosa *Virgen del papagayo* atribuida al flamenco Adriaen Isenbrant (fig. 25). En la actualidad, sabemos que se trató de una obra especialmente apreciada por su propietaria gracias a la suma de datos ofrecida por sus disposiciones testamentarias.²⁹³ En ellas también se nos indica que se trata de un obsequio realizado por el

²⁹⁰ Monzón, 1563, f. 5r. y 5v. La digitalización de esta obra en: <http://purl.pt/23144/1/index.html#/6> [consultado el 28/03/2019].

²⁹¹ De hecho, el propio Monzón explica en el prólogo la razón por la que titula su obra “norte de Ydiotas”: “porque todas las personas, (por más simples que sean) que se guiaren por este ejemplo que aquí ponemos, sacaran muchos provechos espirituales, si con atención y devoción se hicieren estas santas meditaciones...” Monzón, 1563, f. 5v. Esta misma razón habría sido la que le llevó a crear una obra con una protagonista analfabeta, la mujer a la que el hombre de religión acerca las imágenes para que pueda asimilar mejor la doctrina cristiana, pese a que, en realidad, la destinataria de la obra no sea analfabeta. Así lo explica también al comienzo. Vid. Monzón, 1563, f. 3r. Existe, por tanto, un afán universal dentro de la pedagogía propuesta por Monzón, o, como él mismo afirma “porque se dé general ejemplo a todas las personas que, aunque no tengan lección de libros, se podrán ejercitar en todos los ejercicios de la vida espiritual”. *Ibidem*.

²⁹² De hecho, la exposición que en torno al proceso meditativo desarrolla Monzón en su obra, ha sido entendida por Darío Velandia como una aplicación directa y práctica de los ejercicios espirituales que Ignacio de Loyola elaboró apenas dos décadas antes. Así lo explica este autor: “detrás del pequeño tratado existe una noción de meditación visual en relación con la oración mental metódica que plantea san Ignacio, y un clarísimo intento de adoctrinar al pueblo por medio de una adecuada contemplación imaginativa. Por consiguiente, no es arriesgado afirmar que la obra de Monzón es la primera manifestación práctica que se produjo de los *Ejercicios ignacianos*” Velandia Onofre, 2007, 2014, p. 168. En esta misma línea, Carlos A. González ha destacado también en la obra de Monzón su defensa “del diálogo interior con Dios y, en particular, de la oración mental metódica auxiliada de recursos figurativos, más consciente de su relativa fragilidad en la meditación que se le asocia”. En: González Sánchez, 2017, p. 134.

²⁹³ “la imagen de Nuestra señora que me dio el obispo de Cuenca la qual quiero y es mi voluntad que se aya de poner y ponga en el sepulchro que se me ha de labrar en el dicho monasterio donde a de estar sepultado mi cuerpo sin que se pueda poner en otra parte ni aplicar otro uso”. Juana de Austria, Madrid, 31 de agosto de 1573. En: Villacorta Baños, 2005, p. 575.

obispo de Cuenca, mientras que las anotaciones de su inventario *post mortem*, permiten identificar la obra con seguridad.²⁹⁴ De este modo, se ha destacado cómo, Juana de Austria dejó indicada una función muy concreta para el retablo de la *Virgen del papagayo* dentro de las obras que legaba a las Descalzas Reales, pues no podía utilizarse de otro modo que no fuese dentro de la composición de su imagen fúnebre situada en el oratorio que en vida le servía como lugar de oración y, que tras su muerte, cumplió las funciones de cripta fúnebre. Al ordenar ser enterrada dentro de una escenificación donde aparecería su efigie orando ante este retablo, la fundadora estaba demandando una imagen póstuma con la que equilibrar dos gestos fundamentales dentro del marco espiritual al que venimos aludiendo: oración y contemplación. Dos gestos que, a su vez, polarizan el debate en torno a la práctica más adecuada para lograr el camino ideal con el que adquirir el verdadero conocimiento de la divinidad.

Fig. 25. Atribuida a Adriaen Isenbrant, *Virgen del Papagayo*, primer tercio del siglo XVI, óleo sobre tabla. 108,5 x 185 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN 00612354. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Pérez de Tudela, 2017, p. 683.

En primer lugar, su atribución fue realizada por Elisa Bermejo, quien identificó la fuente compositiva para esta escena con uno de los hitos pictóricos de la escuela flamenca: *La virgen del canónigo Van der Paele*, elaborada por Jan van Eyck y conservada entre las piezas más valiosas del Museo de Brujas. Asimismo, destacó su cercanía a otras obras inspiradas en este hito iconográfico procedentes de la misma colección como *La virgen del Papagayo* elaborada por Ambrosius Benson (fig. 26). Según Bermejo, las cualidades estilísticas de la obra de las Descalzas acercarían su producción a la de Adriaen Isenbrant más que a la de Benson ya que los contornos se encuentran menos delineados o precisados.²⁹⁵



Fig. 26. Ambrosius Benson, *Virgen con el niño y papagayo*, ca. 1520-1525. Óleo sobre tabla, Brujas, Museo Groeninge.

²⁹⁴ Jordan, 2002, cat. 5, p. 60; sobre el proyecto sepulcral y sus artífices vid. Ortega Vidal, 1998, pp. 40-54 y García Sanz, 2003, 16-25. Más recientemente, la imagen fúnebre de la fundadora también ha sido objeto de reflexión en el ensayo realizado por Juan Luis Blanco: Blanco Mozo, 2015, pp. 12-13 y por la investigadora Kelley Dido en su conferencia: "Women in Niches: Site, Identity and Memory in Sculpted Portraits of Renaissance Women" impartida el 16 de marzo de 2018 dentro de las *II Jornadas Arte Poder y Género. El patronazgo de Juana de Austria en la Europa renacentista* organizadas por la Universidad de Murcia.

²⁹⁵ Bermejo Martínez, 1972a, p. 74.

A diferencia de la obra realizada por Benson, donde los protagonistas de la escena se encuentran rodeados por un marco arquitectónico, la obra conservada en las Descalzas Reales opta por un fondo neutro y oscuro del que únicamente destaca la figura del ángel con un plato de cerezas mirando a los protagonistas desde el ángulo inferior izquierdo. El posible valor narrativo o simbólico de este elemento que acompaña a la virgen y el niño, lo encontramos entre los estudios de simbología religiosa, donde las cerezas se han interpretado en clave pasional o, como elementos, cuyo color sirve para aludir a la sangre que el niño Jesús derramará como parte de su futuro redencionista.²⁹⁶

Por otro lado, y en cuanto a la ubicación de esta obra entre los espacios del Monasterio, el cumplimiento de la voluntad testamentaria no se ha podido ratificar, pero la posibilidad de documentarla abre, una vez más, la reflexión en torno a la necesidad de un vehículo visual y material para llevar a cabo una perfecta meditación. Al respecto, es interesante observar la combinación entre palabra e imagen que nos muestra la composición del retablo. Sin constituir una excepcionalidad dentro de la representación religiosa, tanto su mensaje escrito como icónico siguen apuntando hacia el marco de discusión doctrinal que comenzará a gestarse a partir del debate teológico en torno a la imagen. Por un lado, la tipografía y disposición del texto que aparecen representado en los laterales de la obra, se encuentran perfectamente integrados entre los recursos más habituales para combinar imagen y texto dentro de las representaciones de estilo flamenco, tal y como nos permiten apreciar otros ejemplos de una misma procedencia y cronología. Es el caso del retablo de la coronación de la virgen atribuido a Marcellus Coffermans conservado en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 27). Una obra donde encontraríamos una disposición análoga del texto que flanquea la imagen y, además, el uso de una tipografía muy semejante.



Fig. 27 Coffermans, Marcellus. *Coronación de la Virgen*. 81 x 107,50 cm, h. 1575, óleo sobre tabla, MAN, n° inv. 51967

En cuanto al contenido del texto, en ambos casos procede del repertorio devocional y litúrgico mediante el que se destacan las virtudes de la virgen María. Si nos centramos en el caso que nos ocupa, el texto que flanquea *La virgen del Papagayo* muestra el siguiente contenido:

*“Conceptio tua dei genitrix virgo gaudium annuntiavit universo mundo ex te ortus est sol justicie noster qui solvens maledictionem dedit benedictionem et confundens mortem donabit nobis vitam sempiternam. Tu concepción, Virgen Madre de Dios, anunció la alegría a todo el orbe terrestre. De ti ha surgido nuestro sol de justicia, suprimiendo la Maldición, dándonos bendiciones, confundiendo la muerte nos diste vida eterna”*²⁹⁷

Se trata del mismo texto utilizado por la composición musical *Conceptio tua dei genitrix* del franciscano italiano Constanzo Porta (1529-1601), habitual entre los repertorios musicales

²⁹⁶ Levi D’Ancona, 1977, pp. 63-65

²⁹⁷ Diego Angulo publicó la traducción castellana del texto en: Angulo Íñiguez, 1943, pp. 125-141.

de las fiestas dedicadas a la concepción de María.²⁹⁸ Asimismo, lo podemos encontrar integrado entre las composiciones de un antifonario datado hacia mediados del siglo XVI y procedente de la abadía de monjas cistercienses de Salzinnes en Bélgica, donde también figuran las mismas palabras que el motete de Porta reproduce.²⁹⁹

Respecto a la presencia del texto utilizado por la composición musical *Conceptio tua dei genitrix* entre la escenificación de iconografías religiosas, actualmente sabemos que también fue incorporada dentro de un retablo localizado en la localidad burgalesa de Villasana de Mena. Este retablo presidía el altar mayor de la capilla familiar patrocinada por Sancho de Matienzo a inicios del siglo XVI, y se encontraba protagonizado por la escena central del abrazo ante la puerta dorada. Por ello, se ha interpretado dentro de las habituales composiciones o prefiguraciones dedicadas a Inmaculada Concepción, antes de que su prototipo iconográfico comenzase a difundirse.³⁰⁰ Sancho de Matienzo, mecenas de origen burgalés, llegaría a ejercer el cargo de tesorero de la Casa de la contratación en Sevilla; oficio que le permitió amasar suficiente fortuna como para construir un templo en su localidad natal, donde enterrar con gran dignidad a su familia y junto al que también decidió situar el convento de Santa Ana, habitado por monjas concepcionistas. Este cenobio desapareció con motivo de la Guerra Civil en 1936, junto con una de las piezas más importantes de la iglesia, el retablo del altar mayor, que únicamente podemos conocer a través de las fotografías de archivo. Según estudió Angulo, y recogió Stratton, también el guardapolvos de esta estructura se hacía eco del mismo motete entonado durante las celebraciones inmaculistas.³⁰¹

De este modo, tanto a nivel musical como iconográfico el texto representado sobre las puertas interiores del retablo de Juana de Austria, se reproduce en composiciones alusivas a la concepción de la Virgen María. Sin embargo, y si nos detenemos a analizar el contenido del mensaje transmitido por el texto *Conceptio tua dei genitrix*, también el valor de la Redención se encuentra presente entre sus palabras: “confundiendo la muerte nos diste vida eterna”. Por ello, la lectura de esta obra alcanza y compagina la metodología propuesta por la teología ascética coetánea y, una vez más, por la graduación definida entre los *Ejercicios* ignacianos, donde la contemplación y reflexión en torno al dolor de la virgen y el carácter salvífico o Redención proporcionados por la Pasión de Cristo, concluyen su método para alcanzar la meditación perfecta. En este sentido, es complejo identificar o medir hasta qué punto el contenido textual que acompaña la imagen pudo influir en la selección de la obra para la composición de su entierro. Ciertamente es, que cuando se trataba de la elaboración de la efigie personal, ningún factor quedaba sujeto al azar, por lo que la elección de *La Virgen del Papagayo* como parte significativa dentro de la imagen fúnebre de la fundadora es clara. Asimismo, tanto su biblioteca como la biblioteca de las Descalzas Reales nos permiten documentar la relación que con estas imágenes establecía quien las contemplaba. En ambas colecciones, el variado y significativo número de obras donde se teoriza acerca de la meditación contemplativa y asistida por la imagen, no dejan lugar a duda respecto a la metodología que rodeaba el visionado de la obra.

Más difícil resulta explicar el sentido de la palabra que acompaña la escena central de la obra ya que no sabemos hasta qué punto Juana de Austria quedó familiarizada con aquellas

²⁹⁸ Una edición similar de este texto consta también entre los textos latinos dedicados a la Inmaculada dentro del archivo musical de la biblioteca escurialense. Al respecto: Ortega Trillo, 2005, pp. 1206-1207.

²⁹⁹ *Conceptio tua dei genitrix Virgo* en: M2149.L4, 1554, f. 136v., Patrick Power Library, Saint Mary's University (Canada). La digitalización del mismo y sus características principales, así como la bibliografía se encuentran disponibles a través de: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/271763> [consultado 28/03/2019]

³⁰⁰ Stratton, 1998, p. 21.

³⁰¹ Angulo Íñiguez, 1943, pp. 125-141.

manifestaciones culturales donde el texto *Conceptio tua dei genitrix* aparecía vinculado al dogma inmaculista y, más aún, el debate en torno a su licitud y representación visual. Ecos o huellas de la iconografía concepcionista encontramos entre algunas de las escenas también presentes en la colección de retablos que la fundadora legó a las Descalzas Reales. Es el caso de un retablo que combina una escena de la Crucifixión con otra de “la coronación de nuestra señora con el demonio a los pies que tiene sobre media luna”³⁰² y, otro retablo, protagonizado por una imagen “de nuestra señora con su hijo embaços que esta defendiendo un niño del demonio y una mujer incada de rodillas con las manos levantadas”³⁰³. El primero de los casos, donde aparece la virgen representada con la media luna y el demonio a los pies, es el más explícito respecto a los atributos mediante los que empezó a representarse esta advocación mariana, que encuentra su fuente iconográfica en la visión apocalíptica descrita por el evangelista de San Juan. Como es conocido, el siglo XVI es todavía un momento de experimentación en torno a la búsqueda de la representación individualizada e icónica de la Inmaculada Concepción, que no se consolidaría hasta finales de la centuria y a lo largo del XVII.³⁰⁴ Por ello, también resulta complejo formular la identificación de estas entradas con la representación del dogma inmaculista; pues además, su fuente iconográfica, la mujer apocalíptica, fue utilizada como referente femenino para la representación de la virgen en distintos contextos como la Asunción o, incluso, para otras advocaciones que compitieron con la Inmaculada, como la virgen del Rosario.³⁰⁵

Sea como fuere, lo cierto es que estas serían las únicas evidencias, o las más próximas dentro de la colección de la fundadora y su fundación, a un contexto político y religioso donde la aceptación de un dogma supuso mucho más que una cuestión de fe.³⁰⁶ De hecho, será en el marco de las Descalzas Reales donde el motete que acompaña la escena de la *Virgen del Papagayo* y las citadas huellas concepcionistas que se registran entre las imágenes legadas por Juana de Austria a su fundación, encuentren el contexto más idóneo para su posterior interpretación en clave concepcionista. Al respecto, es ampliamente conocida la activa lucha que la sobrina de Juana de Austria, sor Margarita de la Cruz, llevó a cabo desde la clausura de la fundación madrileña para promover el reconocimiento oficial del dogma inmaculista a inicios del siglo XVII.³⁰⁷ En este sentido, sí es destacable cómo, consciente o no de ello, mediante la elección de este retablo y específica utilización como vehículo meditativo para su imagen póstuma, Juana de Austria asentaba las bases para un culto con gran desarrollo visual e iconográfico entre las imágenes que incrementarían la colección de su Monasterio a lo largo del siglo XVII.

1.2.2 Las escenas de la Adoración entre los primeros retablos de la colección:

Otra tipología de imágenes, también enmarcadas dentro del mismo formato de tríptico flamenco, y documentada entre los fundamentos visuales legados por la fundadora son la representadas por las escenas de la Adoración a Cristo tras su nacimiento. De este modo, al legado de las escenas narrativas en torno a la pasión de Cristo e icónicas como la virgen con

³⁰² “nº 255. Un retablico de madera que del un cabo tiene un crucifijo de pinçel con la madera al pie y nuestra señora y san juan juntos y del otro la coronacion de nuestra señora con el demonio a los pies que tiene sobre media luna con su moldura de madera dorada” Pérez de Tudela, 2017, p. 241.

³⁰³ “nº 273. Un retablico de pinçel de nuestra señora con su hijo embaços que esta defendiendo un niño del demonio y una mujer incada de rodillas con las manos levantadas con su moldura dorada y por las espaldas dado de jaspe y tiene de alto una sesma y un dedo” Pérez de Tudela, 2017, p. 244.

³⁰⁴ Stratton, 1998, pp. 31-52; y, más recientemente, González Tornel, 2017.

³⁰⁵ García Mahiques, 1995, pp. 187-197 e íd. 1996-1997, pp. 177-184 Doménech García, 2015, pp. 275-309.

³⁰⁶ González Sánchez, 2017 y, Pereda, 2019a, pp. 241-272.

³⁰⁷ Ruiz-Gálvez Priego, 2006, pp. 291-310.

el niño, Juana de Austria sumó otros retablos de similares dimensiones donde encontramos otro de los temas cristianos con mayor producción iconográfica dentro de la cultura visual europea. Recientemente, se han podido identificar dos de ellos entre los vestigios conservados por una parte, y las fotografías de archivo, por otra. El primero ha llegado fragmentado hasta nosotros debido a los daños sufridos tras la guerra civil, por lo que únicamente podemos apreciar, en la actualidad, su tabla central donde aparece la Sagrada Familia rodeada por ángeles músicos (Fig. 28). Tal y como ha identificado recientemente Almudena Pérez atendiendo a su descripción de inventario, entre los fondos del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) podemos observar el estado original de la obra donde aparecería flanqueada por las representaciones perdidas de Santa Catalina y Santa Bárbara (fig. 29).³⁰⁸



Fig. 28. Copia del maestro de Hoogstraeten, *La Sagrada Familia rodeada de ángeles*, h. 1510, óleo sobre tabla, 52 x 40,5 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN 00612365. © PATRIMONIO NACIONAL Publicadas en: Checa Cremades, 2019, pp. 8 y 21.



Fig. 29 Fotografía de archivo anterior a la desaparición de sus batientes laterales, donde aparecen representadas las figuras de Santa Catalina y Santa Bárbara, IPCE, n° inv. 35794_B. Publicada en Pérez de Tudela, 2017.

³⁰⁸ Pérez de Tudela, 2017, p. 683.

Elisa Bermejo destacó, a nivel formal, el cromatismo de la pintura, característico de la escuela de Brujas de principios del siglo XVI, mientras que aspectos como su procedencia o atribución carecen todavía de una aproximación.³⁰⁹ Al respecto, resulta interesante destacar su idéntico parecido con un tríptico vendido en 2015 por la casa de subastas alemana Lempertz a una colección privada belga (fig. 30).³¹⁰



Fig. 30. Maestro de Hoogstraeten, *Sagrada Familia con ángeles músicos flanqueada por Santa Catalina y Santa Bárbara*, primer tercio del siglo XVI, óleo sobre tabla, 63 x 77,5 cm, Bélgica, colección privada.

Esta obra análoga, se encuentra atribuida al Maestro de Hoogstraeten, desde que, en 1914, se relacionasen sus características formales con la obra del mismo artífice documentado en la ciudad de Amberes durante el primer cuarto del siglo XVI. Los análisis técnicos del instituto belga de patrimonio cultural (KIK-IRPA) destacan la elevada calidad de la pintura que, tras ser filtrada por la luz infrarroja, ha revelado una abundante presencia del dibujo subyacente, hecho que denota las habilidades de su autor.³¹¹ En cuanto a su iconografía, Henderiks y Mund, han relacionado la fuente visual donde el autor debe haberse inspirado con el tríptico flamenco que, con la misma representación y formato, se conserva en el Museo Nacional D'Arte Antiga de Lisboa, adscrito, en su caso, a la producción de Jan Gossart (fig. 31).³¹²

³⁰⁹ Bermejo, 1972a, p. 46.

³¹⁰ Lote 1009, subastado en Colonia el 16/05/2015 en la subasta nº 1049 de la casa Lempertz. Información disponible a través del catálogo online de la institución: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1049-1/1009-master-of-hoogstraeten.html> (fecha de consulta: 04/04/2019)

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Henderiks y Mund, 2010, pp. 17-30.



Fig. 31 Jan Gossart (Atr.), *Sagrada familia rodeada por ángeles músicos junto a Santa Catalina y Santa Bárbara*, 1520-1525, Lisboa, Museo Nacional d'Arte Antiga, n° inv. 1479.

Las investigaciones de Walter S. Gibson, por su parte, ya cuestionaron la atribución del tríptico lisboeta a este maestro flamenco, también conocido como Mabuse, y su consideración en calidad de fuente iconográfica sobre el resto de obras análogas que se conservan en distintas colecciones europeas.³¹³ Al respecto, Gibson dirige nuestra atención hacia el tríptico conservado actualmente entre la Walter Art Gallery de Liverpool y la Galería Galería Real de Pinturas Mauritshuis en La Haya (fig. 32), como posible fuente a partir de la que se difundiría el modelo iconográfico. Esta otra versión de *La sagrada familia rodeada por ángeles músicos con Santa Catalina y Santa Bárbara*, se encuentra atribuida al Maestro de Fráncfort y muestra representaciones idénticas al tríptico lisboeta como las santas que flanquean la escena central. Tanto la representación de la sagrada familia entre ángeles músicos como el detalle de la pluma que sostiene Santa Bárbara, sin explicación iconográfica, se han entendido como característicos de la producción llevada a cabo por este maestro.³¹⁴



Fig. 32. Central: Maestro de Frankfurt, *Sagrada familia con ángeles músicos*. h. 1515, Liverpool, Walker Art Gallery. Laterales: *Santa Bárbara* (n° inv. 854) y *Santa Catalina* (n° inv. 855), h. 1510-1515, Bélgica, Galería Real de Pinturas Mauritshuis, La Haya.

Más cercanas a la colección de las Descalzas Reales, se encuentran las reproducciones de esta temática conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (n° inv. 69/79) y el Museo Nacional de El Prado (n° inv. P08009; P01941 y P01942). La primera, constituye una escena unificada que debió formar parte de una composición mayor y se ha atribuido recientemente al Maestro de la Adoración de Amberes y su taller, mientras que, la segunda, sigue la tipología de tríptico con las representaciones de Santa Catalina y Santa Bárbara sobre sus batientes

³¹³ Gibson, 1987, pp. 79-89

³¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

abiertos.³¹⁵ Esta última se encuentra atribuida a la producción del maestro de Fráncfort y, en origen, perteneció al convento segoviano de Santa Cruz.³¹⁶ Asimismo, ambos ejemplos nos permiten dar muestra de la variedad de formatos y composiciones mediante los que esta iconografía se difundió. El trabajo de búsqueda y recopilación llevado a cabo por el especialista Max. J. Friedländer demostró lo recurrente, así como variado, de este tema iconográfico entre la producción llevada a cabo por la escuela de Amberes y, más concretamente, por el conjunto de artífices que recibió la denominación de “manieristas de Amberes” a inicios del siglo XVI.³¹⁷ Entre este grupo de artistas, es la figura del maestro de Hoogstraeten quien desarrolló una mayor producción en torno a la iconografía de la *Sagrada familia con ángeles músicos y las santas Catalina y Bárbara*, a través de diferentes formatos y variaciones del tema.³¹⁸ En función de esta serie de evidencias y atribuciones realizadas por la historiografía canónica y reciente, podemos situar la obra conservada en las Descalzas Reales dentro del primer cuarto del siglo XVI y entre la producción de la escuela de Amberes, cuyos representantes realizan su trabajo entre finales del siglo XV e inicios del XVI. Entre los mismos, la cercanía del tríptico madrileño al taller del maestro de Hoogstraeten resulta evidente a la luz de su comparación formal, así como del estudio iconográfico y característico de su producción artística.

Tanto la escena central del tríptico conservado en las Descalzas Reales, e idéntico a la producción atribuida a Hoogstraeten, como los trípticos anteriormente mencionados nos remiten, en cuanto a su procedencia, a la escuela de Amberes. Pese a que las características estéticas como el colorido o la definición de los personajes puedan asemejarse a la escuela de Brujas, lo cierto es que la autoría de las obras hasta aquí mencionadas nos remite a esta otra ciudad flamenca. El trabajo de Marcellus Coffermans, Adriaen Isenbrant o del maestro de Hoogstraeten, se localiza en la misma región flamenca y comparte unas mismas características tanto estéticas, como iconográficas. Ello nos permite llegar a una primera conclusión respecto a los trípticos que Juana de Austria poseyó y fueron heredadas por su fundación monástica: todos ellos compartirían una misma procedencia que los sitúa dentro de la escuela de Amberes y de la producción llevada a cabo por el grupo de artífices que la historiografía tradicional ha denominado como “Manieristas de Amberes”.

Si seguimos con los retablos que representan escenas de la adoración, otro conjunto de obras es el que nos muestra diferentes composiciones sobre la Epifanía. En torno al mismo, también se ha podido identificar la presencia de obras procedentes de la colección de la fundadora y producidas por los artífices de la escuela de Amberes. Actualmente, conocemos una de ellas gracias al trabajo de documentación fotográfica realizado por la Junta de Iconografía Nacional a principios del siglo XX (fig. 33).³¹⁹ La comparación de estas

³¹⁵ Sobre la atribución de la escena conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao vid. Périer-D'Ieteren, 2012, pp. 39-72.

³¹⁶ Silva Maroto, 2009, pp. 16-18.

³¹⁷ Friedländer, 1967-1976, 14 vols. Sobre el grupo activo en Amberes durante las primeras décadas del siglo XVI: Friedländer, 1974, vol. 11.

³¹⁸ Actualmente, el trabajo de Friedländer ha sido clasificado por el instituto neerlandés de Historia del Arte en su base de datos, donde la iconografía de la *Sagrada Familia junto a santa catalina y santa Bárbara* se representa en un significativo número de obras atribuidas o relacionadas con el maestro de Hoogstraeten, entre aquellos artífices que figuran dentro del grupo de artistas activos en Amberes a inicios del siglo XVI. Vid. [https://rkd.nl/en/explore/images#query=Hoogstraeten&filters\[kunstenaar\]\[\]=Meester%20van%20Hoogstraeten&start=0](https://rkd.nl/en/explore/images#query=Hoogstraeten&filters[kunstenaar][]=Meester%20van%20Hoogstraeten&start=0) (consultado el 11/04/2019) También Henderiks y Mund han destacado el elevado número de obras que sobre esta misma temática y con distintas variaciones, salieron del taller de este maestro. Vid. Henderiks y Mund, 2010, p. 22.

³¹⁹ Isabel Ortega explica la importancia y valor de la campaña llevada a cabo por la Junta de Iconografía Nacional en el Monasterio de las Descalzas Reales ya que no únicamente registró los retratos de personalidades ilustres

fotografías ha permitido identificar la presencia del tríptico compuesto por una adoración de los reyes magos en su tabla central y los apóstoles San Pedro y San Pablo en sus laterales, entre los trípticos que todavía formaban parte de la colección monacal a inicios del siglo XX. De su pertenencia a la colección de la fundadora nos informa, nuevamente, el cotejo de estas imágenes antiguas con las entradas de su inventario post mortem.³²⁰



Fig. 33. *Tríptico de la Adoración de los reyes magos con San Pedro y San Pablo*, Archivo Moreno, n° inv. 35794_B. Publicada en: Pérez de Tudela, 2017, p. 687.

Pese a que la imagen antigua no nos permite apreciar los detalles formales con exactitud, su cotejo con la descripción de inventario sí denota las pequeñas variaciones que originó la gran producción de trípticos sobre esta temática salidos de los talleres flamencos a lo largo del siglo XVI.

Mientras que el tríptico desaparecido flanqueaba la escena central con las figuras de San Pablo y San Pedro, los otros dos ejemplos conservados en la colección monacal con este mismo formato e iconografía, optan por desplazar a los laterales dos de los protagonistas de la Epifanía: uno de los reyes magos y San José o, dos de los reyes magos (figs. 34 y 36). Al respecto, la observación de Elisa Bermejo también destacó la relación de estos dos últimos trípticos sobre la Epifanía con la producción llevada a cabo por la escuela de Amberes.³²¹ A nivel estilístico o compositivo pocas son las diferencias que separan ambas obras. Sin embargo, cuando acudimos al estado de conservación de los marcos a través de los que nos han llegado, advertimos datos interesantes como su procedencia o utilización en clausura. Actualmente, solo una de ellas ha conservado su marco original (fig. 34), del que podemos destacar el característico formato lobulado mediante el que acostumbraron a presentarse esta tipología de trípticos flamencos. Por ello, se trata del único que muestra una representación de la *Anunciación* en grisalla al cerrar sus puertas, tal y como pudo advertir Elisa Bermejo entre sus primeras observaciones (fig. 35).³²² Una vez más, podemos conocer esta imagen exterior gracias a la documentación fotográfica del archivo moreno, cuya labor capturó a principios de siglo las puertas cerradas de este retablo con la grisalla sobre sus batientes exteriores.³²³

siguiendo su principal cometido, sino que, en este caso dejó constancia de otra tipología de obras como sus pinturas religiosas más relevantes, así como de algunas vistas generales. Vid. Ortega, 1998, 63-70.

³²⁰ “Un retablico de pincel en lienzo que se abre con dos puertas en arcos que es el nacimiento y adoracion de los reyes y en la una puerta esta sant Pedro con las llaves en la mano y a un lado su martirio y en la a otra sant Pablo y a un lado cuando le degollaron por la parte de afuera dado de jaspe oscuro metido este dicho retablico en otro de madera blanco” Así lo ha identificado Almudena Pérez en su edición, quien informa sobre la conservación de una fotografía anterior a la Guerra Civil entre la documentación del archivo Moreno (Junta del Tesoro A.J.P.0251). Vid. Pérez de Tudela, 2017, p. 249, nota 377 y p. 678.

³²¹ Bermejo Martínez, 1972a, p. 78.

³²² *Ibidem*, en la actualidad, el anclaje de estas obras a la pared no permite observar dicha representación.

³²³ También entre los fondos sin catalogar de fotografía antigua de Patrimonio Nacional se conserva una instantánea del tríptico con sus puertas abatidas, donde se observa la grisalla de la Anunciación (fig. 25) Fototeca IPCE, archivo Moreno, n° inv. 35789_B. Vid. García Sanz, 2013: “Marcos en clausura: los marcos españoles de los siglos XVI y XVII” conferencia impartida en el curso Historia del marco y su conservación organizado

Pese a que esta representación nada tiene de singular al tratarse de uno de los recurso más habituales para decorar la parte exterior de los trípticos flamencos, tanto por su iconografía como por la técnica empleada, sí puede ofrecernos algún dato en cuanto a la procedencia de la obra. En este sentido, resulta interesante traer a colación una de las entradas del inventario post mortem de Juana de Austria, también registrada entre el inventario de obras entregadas a su fundación, donde se nos podría explicar el origen de este tríptico flamenco:

“nº 300 El marco de una imagen que dio la magestad de la Reyna nuestra señora a su alteza la cual imagen se puso en uno de los altares del coro de las Descalzas, el cual dicho marco se abre con dos puertas que tiene por partes de afuera la salutacion de pincel tiene de alto bara y cinco sesmas y de ancho cerradas las puertas bara y siete dozabos tasado en siete mil quinientos mrs.”³²⁴



Iquierda: Fig. 34. Escuela de Amberes, *Tríptico de la Adoración de los Reyes magos*, primera mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla, 124,5 x 171, 5 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN00612352. Publicada en: Bermejo Martínez, 1972a, p. 79. Derecha: Fig. 35. Imagen de la Anunciación en Grisalla sobre las puertas cerradas del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos. Fototeca IPCE, archivo Moreno, nº inv. 35789_B

El asiento nos describe una obra regalo de la sobrina y cuñada de Juana de Austria: Ana de Austria, quien ejercía como reina junto a Felipe II en el momento de la redacción del inventario. Además, podemos deducir que se trató, en origen, de una obra fragmentada, donde se nos describen por separado, las puertas del tríptico y la imagen situada entre esas puertas, que se ubicaría “en uno de los altares del coro de las Descalzas”, tal y como reza su entrada en el inventario. El cotejo de esta imagen con las entradas del inventario *post mortem*, plantea la posibilidad de identificar este tríptico de la adoración con uno de los retablos que, procedentes de la colección de la fundadora entraron a formar parte de la colección pictórica de su fundación. Asimismo, ofrece una evidencia más acerca del intercambio y circulación de obras desarrollado entre los diferentes miembros de la Casa Austria con el objetivo de abastecer visualmente las colecciones de sus fundaciones religiosas. En este sentido, el valor de las imágenes intercambiadas por el coleccionismo familiar radica en su versatilidad, puesto que su utilidad como imágenes de devoción privada en un ámbito doméstico o palacial, bien podía acabar asistiendo al uso litúrgico y ceremonial dado por una comunidad monástica entre los distintos espacios por los que transitaba. Así lo pone de manifiesto la referencia de

por el Museo Nacional del Prado en 2013. Una grabación completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=1BAMzSTSllg> (consultado el 03/04/2019).

³²⁴ Pérez de Tudela, 2017, pp. 249-250.

inventario al indicar que esta imagen cuyas puertas cerradas representaban una Anunciación, se situó en el coro del Monasterio. Al respecto, todavía podemos añadir las informaciones que nos han llegado sobre la utilización de las escenas de “los reyes” con motivo de la celebración de la Epifanía en el monasterio, gracias a los manuscritos elaborados por la propia comunidad. Uno de ellos es bastante explícito al relatar la ubicación de una imagen de la adoración de los reyes magos en uno de los altares del coro para vehicular las ceremonias y rezos llevados a cabo por la comunidad desde este espacio de adoración colectiva, como trataremos con el desarrollo de la colección.³²⁵

En cuanto a la composición, el interior del tríptico opta por desplazar a los laterales las figuras de San José y el rey Baltasar, mientras que la escena central aparece protagonizada por la virgen, el niño y los otros dos reyes magos. Como es habitual dentro de las escenificaciones flamencas de la Adoración, sus protagonistas aparecen enmarcados en un espacio indeterminado donde se introducen distintos repertorios de arquitectura clasicista. La comparación de esta obra muestra su cercanía a las composiciones salidas del taller de Pieter Coecke van Aelst y su maestro y suegro Jan van Dornicke, tal y como destacaron las observaciones de Elisa Bermejo.³²⁶ Así lo podemos comprobar al comparar el tríptico conservado en las Descalzas Reales con otros ejemplos salidos del taller de estos artífices: el museo de bellas artes de Oviedo conserva un tríptico de iconografía análoga atribuido a Jan Van Dornicke donde podemos apreciar una misma distribución de sus personajes e incluso similitudes entre la representación del rostro del rey mago arrodillado en ambas obras.³²⁷ También se pueden apreciar similitudes con los ejemplos realizados por su discípulo Pieter Coecke van Aelst, como la composición piramidal de la escena central y las relaciones entre sus personajes que también muestra la tabla central del ejemplo conservado en el museo de Bruselas.³²⁸

Por su parte, el segundo ejemplo conservado sobre esta misma temática, se muestra mucho más cercano a la producción llevada a cabo por Joos van Cleve (fig. 36). En este caso, Bermejo destacó su cercanía e idéntico parecido a otras representaciones de la Epifanía también atribuidas a Joos van Cleve como la conservada en el Museo de Bellas Artes de Detroit, o en la National Gallery de Londres.³²⁹ En la actualidad, las aportaciones de Micha Leeftang ratifican esta atribución y han identificado hasta seis copias de esta iconografía donde se incluye la conservada en el Monasterio de las Descalzas Reales.³³⁰ Asimismo, Leeftang aporta datos concluyentes en torno al modo de producción y utilización de las copias de la Epifanía realizadas por Joos van Cleve y su taller gracias a las pequeñas variaciones representadas en ellas así como a la comparación del dibujo subyacente en cada una mediante su detección con rayos infrarrojos. En este sentido, resulta interesante destacar

³²⁵ Biblioteca de Palacio Real: sign. MD_F_27_B, Anónimo, último tercio del siglo XVII, *Papeles pertenecientes al culto divino, ...*, f. 35v.

³²⁶ Bermejo Martínez, 1972a, p. 78.

³²⁷ Jan Van Dornicke, *Tríptico de la adoración de los magos*, principios del s. XVI, Museo de Asturias en Oviedo. Sobre esta obra vid. Fernández Pardo, Francisco, 1999, p. 194. Otros ejemplos conservados en colecciones particulares corroboran la gran difusión que tuvo esta composición entre los talleres de Amberes, como el caso de un tríptico conservado en una colección privada y atribuido, en su caso, al Maestro de la Adoración de Amberes. Obra publicada en: Périer-D'Ieteren, 2012, p. 19.

³²⁸ Peter Coecke van Aelst. Tabla central de un tríptico de la Adoración de los Magos, primera mitad del s. XVI, Bruselas, Real Museo de Bellas Artes, n° inv. 386. Imagen disponible en: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-coecke-van-aelst-l-adoration-des-mages?string=L%27adoration+des+mages> (consultado el 13/04/2019).

³²⁹ Bermejo Martínez, 1972a, p. 78.

³³⁰ En total se conocen las versiones conservadas en: Museo de Bellas Artes de Detroit, National Gallery de Londres, Fitzwilliam Museum de Cambridge, Museo di Capodimonte en Nápoles y, una última actualmente en paradero desconocido. Vid. Leeftang, 2008, p. 63.

cómo, en origen, las copias de la Epifanía se debieron a un encargo realizado por un comitente anónimo que, como sucede con otros encargos elaborados por el artista, consistió en la realización de dos trípticos: uno de mayores dimensiones para su exhibición en un templo y, otro, de menor tamaño para uso privado. Gracias a la presencia de las mismas representaciones heráldicas sobre el collar del perro que acompaña la representación de Baltasar, podemos saber que las dos obras que formaron parte del encargo original son la conservada en el museo de Capodimonte de Nápoles, de mayor formato, y la conservada en el Museo de Bellas Artes de Detroit. Ambos trípticos introducen la misma combinación heráldica consistente en un escudo con un ancla marítima todavía por identificar, las armas de los condados de Mark y Cléveris y, finalmente, un escudo con la representación del águila bicéfala. La combinación heráldica que alude a dos estados del sacro-imperio junto con el emblema de sus gobernadores, el águila imperial, inducen a plantear un comitente cercano a la corte Habsburgo, donde pudo desempeñar algún cargo relevante.³³¹

Fig. 36. Joos van Cleve (atr.) *Adoración de los Reyes*, siglo XVI, óleo sobre tabla 119 x 157 cm, Sala de Pintura flamenca, PN00612357. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Bermejo Martínez, 1972a, pp. 76-77.

Puesto que entre los detalles de la versión conservada en las Descalzas Reales no se ha encontrado, a priori, ninguna representación heráldica, su realización parece alejarse de los fines específicos o intereses con los que un comitente lleva a cabo su encargo. Sin embargo, el contexto donde se encuentra ubicada, una fundación religiosa patrocinada por la Casa Austria, vuelve a remitirnos a las fuentes que, en origen, dieron lugar a las copias conservadas, cuyo mensaje heráldico subraya la vinculación del comitente con esta dinastía gobernadora. No contamos con más datos, ni iconográficos ni documentales, que permitan establecer una relación más directa o próxima entre el tríptico conservado en las Descalzas Reales y las obras que forman parte del encargo original, o sobre el que se basan el resto de copias conservadas. Por ello, resulta complejo determinar el momento, o responsable de su llegada a la colección monástica. Asimismo, la gran producción de trípticos con la representación de la Epifanía, una de las temáticas devocionales más populares versionada por los talleres flamencos a inicios del siglo XVI y destinada, fundamentalmente, a su exportación, dificulta también el trabajo de atribución, o la reconstrucción del viaje que llevaría este segundo tríptico a su destino final.

Pese a ello, una observación en conjunto de estas escenas, con iconografías y cualidades estéticas plasmadas por los artífices que trabajaron en la ciudad de Amberes durante la primera mitad del siglo XVI, continúan remitiéndonos a un lugar y época concretos. Incluso, algún detalle en cuanto a su utilización en clausura nos acerca a la vida que estas imágenes desarrollaron desde que fueran depositadas en la colección monástica. Es el caso del tríptico producido por el taller de Joos van Cleve, cuyas tablas fueron separadas e integradas dentro de una composición muy distinta a la actual. Así lo confirman de nuevo las fotografías antiguas de la colección monacal y su distribución entre los distintos espacios de la clausura, donde, con anterioridad a la apertura del Monasterio al público, todavía se podía observar entre las imágenes que componían el altar que actualmente preside el salón de reyes, estas mismas tablas de *La Adoración de los Reyes* decorando su mitad superior.³³² Pese a que se trata

³³¹ Leeflang, 2008, pp. 68-71.

³³² Vid. García Sanz, 2013: “Marcos en clausura: los marcos españoles de los siglos XVI y XVII” conferencia impartida en el curso Historia del marco y su conservación organizado por el Museo Nacional del Prado en 2013. Una grabación completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=1BAMzSTSlIlg> (consultado el 03/04/2019).

de una utilización muy tardía de la obra, puesto que el altar donde se integra en el Salón de Reyes data de finales del siglo XVIII, resulta interesante destacar su utilización en una composición de mayor tamaño y en un espacio distinto del que originalmente debió ocupar.³³³ Sin embargo, la *Adoración de los Reyes* cerrada por la grisalla de la anunciación, sí puede acercarnos a una utilización mucho más temprana por parte de la comunidad tras haber sido depositada en ella por la fundadora. Como hemos visto al relacionar los datos que la entrada de inventario y las fuentes escritas por la comunidad nos proporcionan, es muy probable que la imagen referida en ambos casos pueda haber sido este otro tríptico de la Epifanía conservado actualmente en su marco original (figs. 34 y 35). Es en este sentido cómo, ambas escenas nos pueden remitir a la vida de las imágenes y a su sentido y utilización a lo largo del devenir histórico de la comunidad. Del mismo modo que las entradas de inventario de la fundadora nos remiten a una práctica muy común entre el coleccionismo de imágenes, como es la de su intercambio y reutilización en diferentes composiciones, también la propia comunidad continuaría con una labor semejante al mover de espacio sus imágenes o seleccionarlas para la celebración de cada festividad, dotándolas de una nueva significación.

Puesto que, tanto el cotejo de la colección con los datos conservados, como la propia información sobre sus iconografías y artífices, nos remiten a las diferentes prácticas de coleccionismo y gusto estético cultivados por la dinastía a la que perteneció su fundadora, resulta imprescindible referirnos al complejo panorama que el intercambio de obras entre sus miembros dibujó en la Europa Moderna. Es, de este modo, como podemos acercarnos al contexto o circunstancias que permitieron su llegada a la colección de la fundación para entender mejor la utilización que, posteriormente, hizo la comunidad de las mismas.

En el caso de Juana de Austria, no se ha podido documentar la adquisición o donación de obras devocionales entre los datos relativos a su colección. Aquellos que pueden dirigir nuestra atención hacia un donante concreto, o voluntad sobre una obra, nos los proporciona ella misma mediante su voluntad testamentaria, tal y como sucede con el caso de la *Virgen del Papagayo*. Asimismo, podemos conocer su afecto por algunas herramientas de devoción, como un libro de Horas que había heredado de su padre el Emperador Carlos V y cuyo destino quiso asegurar entre las posesiones familiares al enviarlo a la colección de su hijo Sebastián de Portugal (1554-1578).³³⁴ Por su parte, tanto los artífices anteriormente mencionados, como la tipología de sus imágenes e iconografías, apuntan hacia el entorno artístico y visual que integró las cortes de sus familiares más cercanos. Del mismo modo que su madre la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), Juana de Austria poseyó un significativo número de imágenes devocionales de pequeño formato cuyas iconografías sobre la maternidad de la virgen abundaron.³³⁵ Asimismo, compartió el gusto por las escenas devocionales realizadas mediante técnicas indígenas como las famosas “imágenes de pluma hechas en indias”.³³⁶ Sin embargo, y pese a estas similitudes, la fundadora de las Descalzas introduce un mayor número y variedad de obras devocionales en comparación con el escaso párrafo donde se registran las obras religiosas de su madre entre sus posesiones.³³⁷ Es el caso de las escenas de la Epifanía representadas sobre dos trípticos flamencos, de los que, como hemos visto, al menos uno sí podemos relacionar con las obras registradas en su inventario

³³³ Según M^a Teresa Ruiz Alcón el altar que preside el Salón de Reyes se ubicó en este espacio hacia finales del s. XVIII. Vid. Ruiz Alcón, 1972, p. 213. Por su parte, la mirada de Elías Tormo pudo documentar la presencia de estas tablas de la Adoración de los Reyes repartidas entre el nivel superior del altar cuando realizó sus visitas a la clausura a inicios del s. XX. Tormo y Monzó, 1915-1947, vol. 1, p. 13.

³³⁴ Pérez de Tudela, 2018.

³³⁵ Redondo Cantera, 2013, pp. 121-145.

³³⁶ Por ejemplo, “un retablo de Sant Hieronimo al pie de una cruz de pluma hecho en indias que tiene sus molduras de madera doradas y de la dicha pluma” Pérez de Tudela, 2017, pp. 244.

³³⁷ Redondo Cantera, 2013, pp. 138.

y posteriormente donadas a su fundación gracias a la presencia de la imagen de la *Anunciación* conservada sobre los batientes exteriores (fig. 35). Las características de la Epifanía representada en el interior apuntan hacia el círculo de Pieter Coeck Van Aelst, o pintor que estuvo al servicio de Carlos V y su hermana María de Hungría en Bruselas.³³⁸ Por su parte, el segundo tríptico conservado, con una cronología y estilo muy similares, se encuentra entre las copias documentadas de un encargo realizado por Joos van Cleve para una institución o familia nobiliaria vinculada a la Casa de Habsburgo, tal y como los detalles heráldicos han puesto de manifiesto. Del mismo modo, este segundo autor estuvo vinculado al círculo de artífices que rodearon la corte de Bruselas y, pese a que no haya quedado documentado, las características de su producción indican que también pudo encontrarse entre quienes recibieron la invitación de María de Hungría para conocer las decoraciones que adornaban sus residencias.³³⁹

Las predecesoras de Juana de Austria, María de Hungría y Margarita de Austria juegan, en este sentido, un papel esencial dentro del gusto y prácticas desarrolladas en torno al coleccionismo de imágenes devocionales heredado por la fundadora de las Descalzas Reales y, finalmente, depositado en la colección del cenobio. En este sentido, ya hemos destacado cómo la práctica de manipular o combinar imágenes de pequeño formato procedentes de diferentes obras o composiciones para crear nuevas no era nada nueva en el caso de Juana de Austria, siendo ya apreciada a través de los inventarios de Margarita de Austria.³⁴⁰ Igualmente sucede con la dispersión de obras de mayor envergadura dentro del coleccionismo familiar, cuyo caso más paradigmático o representativo encontramos en la vida que tuvieron las distintas escenas del conocido tradicionalmente como *Político de Isabel la Católica* tras la muerte de su propietaria.³⁴¹ Las tablillas que supuestamente configuraron el políptico fueron encargadas por la reina católica alrededor de 1496 o, momento en el que Juan de Flandes comienza su labor en la corte isabelina como artífice principal, aunque en ellas trabajó también Michael Sitow, otro de los artífices al su servicio.³⁴² Su estudio ha puesto de manifiesto cómo este encargo también fue entendido a través de la óptica teológica coetánea. Del mismo modo que las noticias sobre la manipulación de las imágenes devocionales documentadas alrededor de Juana de Austria, también el control de la imagen o experiencia visual en torno a estas tablillas pudo verse mediatizado por el pensamiento que teólogos coetáneos a la corte de los reyes católicos, como Juan de Padilla y Hernando Tavera, elaborasen en su producción escrita.³⁴³ La dispersión de las pequeñas escenas que componían esta obra tras el fallecimiento de su propietaria, y su adquisición por parte de Felipe el Hermoso, quien adquiere el mayor número y lo entrega a su hermana Margarita de Austria muestra, una vez más, la versatilidad y vida desarrollada por estas obras en manos de diferentes mujeres Habsburgo, puesto que esta última las integraría entre los espacios que decoraban su cámara de audiencias en Malinas.³⁴⁴

³³⁸ Boogert, 2010, p. 2792.

³³⁹ Leeftang, 2015, p. 79.

³⁴⁰ Eichberger, 1998, pp. 291-323. Y, sobre la ordenación de sus inventarios: Eichberger, 2010, vol. III, pp. 2337-2349.

³⁴¹ En torno a la errónea identificación de estas escenas por parte de la historiografía como partes de un retablo, así como la fortuna de su dispersión: Zalama Rodríguez, 2008, pp. 45-66. La bibliografía y síntesis en torno a la interpretación de esta obra en: García-Frías Checa, 2014a, pp. 134-140, cat. n.º 4.

³⁴² Silva Maroto, 2006, p. 129.

³⁴³ Así lo encontramos explicado en el estudio de Chiyo Ishikawa sobre el *Retablo de Isabel la Católica*. Ishikawa, 2004, pp. 28-44.

³⁴⁴ Sobre la adquisición de la mayor parte de las tablillas por parte de Felipe el Hermoso y posterior regalo a su hermana Margarita de Austria: Zalama Rodríguez, 2006, pp. 36-42. Sobre el uso que la reina Margarita dio a las mismas en su Palacio de Malinas: Eichberger, 2002, pp. 193-196; Silva Maroto, 2006, pp. 176.

El desarrollo de un mismo modelo de patronazgo dificulta la comprensión aislada de las colecciones pertenecientes a cada una de esas generaciones de mujeres Habsburgo que, desde los diferentes territorios europeos gobernados por la dinastía, llevaron a cabo una interesante labor de control visual sobre las imágenes que utilizaron.³⁴⁵ En este sentido, se ha destacado la imposibilidad de entender por separado las colecciones de Margarita de Austria (1480-1530) y María de Hungría (1505-1558) puesto que la segunda heredó buena parte de la colección perteneciente a la primera y, además, ambas compartieron algunos de los artistas que trabajaron en sus respectivas cortes.³⁴⁶ También el gusto por las obras de factura flamenca se encontró entre los factores de transmisión, de tal modo que no resulta extraño el interés de María de Hungría en adquirir gran parte de la producción flamenca del siglo XV atesorada por su tía Margarita de Austria.³⁴⁷

Uno de los puntos clave para la consolidación del gusto por la estética flamenca a lo largo del siglo XVI, se encuentra en el mecenazgo ejercido por los reyes católicos desde finales del siglo XV. Estos monarcas, cultivaron un gusto procedente del marco cultural y artístico ya creado en Castilla desde mediados del siglo XV por diferentes nobles y prelados cuya elevada demanda atrajo el asentamiento de artistas foráneos que crearon su propia “escuela” alrededor de los talleres que se establecieron en las ciudades castellanas. Tal y como ha destacado Kasl Ronda, las dinámicas comerciales y diplomáticas de esta región y cronología fomentaron la inmigración de artistas procedentes del norte de Europa hacia territorio peninsular, por lo que el contexto socio-económico donde se desarrolló el mecenazgo castellano favoreció la inclinación de sus comitentes por este tipo de pintura.³⁴⁸

A su vez, dicha preferencia por la pintura nórdica contó desde la primera mitad del siglo XVI con un respaldo crítico o teórico entre la tratadística coetánea, puesto que autores y coleccionistas de la corte como Felipe de Guevara ya destacaron su capacidad para conmover al fiel en comparación con otros estilos pictóricos.³⁴⁹ También la iconografía era esencial para este cometido y, evidentemente, los textos coetáneos llevaron a cabo su propia labor en cuanto a la construcción de determinadas representaciones para el desarrollo de la piedad individual y sustentada por la imagen. El gran dramatismo de las descripciones elaboradas por autores como fray Luis de Granada en relación al sufrimiento padecido por Cristo y sus secuelas físicas sirve de apoyo a la proliferación de *Ecce Homo*'s que la producción pictórica salida los talleres flamencos experimentó desde finales del siglo XV y a lo largo del XVI.³⁵⁰

1.2.3. Las efigies del *Ecce Homo* entre las primeras imágenes.

El rostro demacrado, ensangrentado o doliente del Redentor, fue una de las representaciones más repetidas a lo largo de la producción salida de los talleres flamencos, creando verdaderas escuelas o patrones estéticos que gozaron de una amplia acogida entre las colecciones renacentistas. Así lo demuestran, una vez más, las colecciones de la familia Habsburgo, cuyos miembros atesoraron e intercambiaron diferentes representaciones de pequeño formato protagonizadas por el sufrimiento de la carne de Cristo. Además de la interesante evolución de las escenas de la Adoración entre la colección del cenobio, también las pequeñas tablas

³⁴⁵ Sobre algunas de las actitudes más extendidas entre el mecenazgo femenino durante el Renacimiento europeo: Ffolliott, 2008, pp. 1-18.

³⁴⁶ Boogert, 2010, p. 2792. También Krista de Jonge ha señalado la formación intelectual y desarrollo profesional de los artífices que llegaron a ostentar el título de artistas de la corte al servicio de Carlos V y su hermana María de Hungría. Jonge, Krista de, 2017, pp. 134-146.

³⁴⁷ Boogert, 2010, p. 2792.

³⁴⁸ Kasl, 2014, p. 25 y p. 173.

³⁴⁹ Sobre Felipe de Guevara y su obra, vid. Vázquez, 2011; 2010, pp. 365-376; 2009, pp. 33-43.

³⁵⁰ Velandia Onofre, 2014, p. 185, y pp. 368-387.

devocionales con la representación del *Ecce Homo* muestran una interesante relación con las prácticas de coleccionismo familiar, el patronazgo ejercido con determinados artífices de la escuela flamenca y la producción teórica coetánea.

María de Hungría dejó en herencia dos dípticos con las efigies de la virgen y el *Ecce Homo* a su sobrino Felipe II, tal y como indica su voluntad *post mortem*.³⁵¹ Se trata del formato más común donde aparecen contextualizadas estas representaciones puesto que juntas, las efigies de Cristo y la Virgen se presentan como un tándem perfecto para sublimar el sentido de la reflexión en torno a la Pasión buscando por las distintas fases que comprenden la meditación individual.³⁵² En este sentido, cabe señalar cómo, muchas de las representaciones del *Ecce Homo* conservadas de manera aislada en la colección de las Descalzas Reales, bien pudieran mostrarse, en origen, como parte de un díptico o mitad de ese tándem con el que mediatizar o concluir el camino hacia el conocimiento de la divinidad. Asimismo, dichas representaciones obedecen a este mismo formato a modo de pequeña tabla flamenca, y se encuentran datadas durante la segunda mitad del siglo XVI e incluso hacia finales del siglo XV.³⁵³ Entre las representaciones más antiguas, cabe destacar una imagen donde la figura doliente de Cristo se nos muestra apoyando sus manos atadas con una cuerda sobre un alféizar y sosteniendo una caña alusiva al martirio (fig. 37).

Fig. 37. “Joan de Justo”, *Ecce Homo*, 1496, óleo sobre tabla, Sala de pintura flamenca, PN00612348. © PATRIMONIO NACIONAL
Publicada en: <https://www.alamy.es/ecce-homo-autor-juan-de-justo-ubicacion-coleccion-de-las-descalzas-reales-madrid-espana-image209487474.html>

Según indicó Elisa Bermejo, esta tabla resulta especialmente interesante puesto que conserva una inscripción en su parte trasera donde todavía se podría leer la siguiente información: “Joan de Justo, 27 aprili 1496” (Fig. 38).³⁵⁴

³⁵¹ Dentro del inventario *post mortem* redactado en castellano María de Hungría registra un díptico de “piedras” con la iconografía de un *Ecce Homo* y la Virgen sobre cada puerta que deja en herencia a Felipe II. Según la descripción, es obra del “maese Myguel”, probablemente Michael Coxie. Vid. Boogert, 2010, vol. III, p. 2892 y 2915.

³⁵² González García, José Luis, 1998, p. 195.

³⁵³ Correspondientes a los números de inventario: PN00612348, PN0061256, PN00616005 y PN00612554.

³⁵⁴ Elisa Bermejo llamó la atención sobre este detalle de la obra dentro de su estudio sobre la colección de pintura flamenca conservada en las Descalzas Reales. Bermejo, 1972a, p. 42.

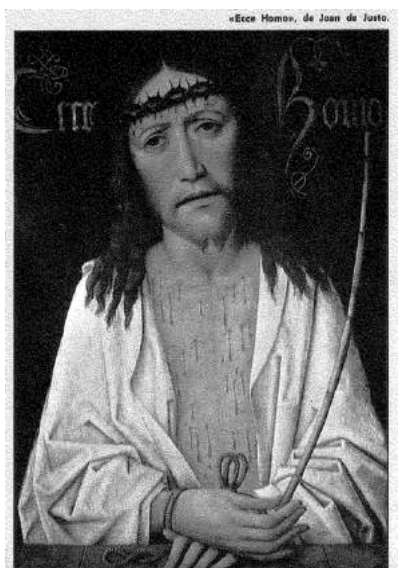


Fig. 38. “Joan de Justo” Juan de Flandes? *Ecce Homo*, Sala de pintura flamenca, 1496, PN00612348 Fotografía publicada en: Bermejo, 1972a, p. 80.³⁵⁵

Tanto la inscripción de esta tabla flamenca, como la falta de datos respecto a su llegada a las Descalzas Reales, dificultan el planteamiento de hipótesis sobre su origen. En este sentido, cabría añadir la información proporcionada por la catalogación de esta tabla dentro del inventario de bienes muebles histórico-artístico consultable en el Archivo General de Palacio o la Biblioteca Real a través de la base de datos Goya. Sus observaciones muestran significativas matizaciones a la descripción realizada por Elisa Bermejo al atribuir la obra al maestro flamenco Juan de Gante.³⁵⁶ Sin embargo, todavía es posible trazar un marco de comprensión para la obra, del mismo modo que sucede con los trípticos flamencos, cuya procedencia hemos esbozado mediante la suma de datos ofrecida por la comparación estilística y las descripciones de los inventarios coetáneos. En primer lugar, y a nivel formal, las características de esta obra nos permiten relacionar su estilo con el trazado por Juan de Flandes dentro de su producción artística. Representaciones con una iconografía muy similar a la que muestra este *Ecce Homo* perteneciente a la colección de las Descalzas Reales se han conservado en dos lugares concretos de la geografía peninsular donde, a su vez, este artista se ha podido documentar: Burgos y Palencia. En Burgos, desde 1496 y hasta 1504, comienza la trayectoria de Juan de Flandes como pintor al servicio de Isabel la Católica, para quien se encargará de realizar obras tan importantes como las tablillas sobre la Pasión y vida de Cristo anteriormente mencionadas o, un *Ecce Homo* destinado a cubrir el sagrario del altar mayor en la Cartuja de Miraflores (fig. 39).³⁵⁷

³⁵⁵ También la Junta de Iconografía Nacional notó la importancia de esta obra a inicios del s. XX, al incluirla entre las obras fotografiadas durante su primer acceso a la clausura. Por ello, encontramos una fotografía antigua de la misma entre los fondos digitalizados del IPCE. Vid. IPCE nº inv. 35770_B_P

³⁵⁶ Sobre Juan de Gante: Scully y Seidel, 2016.

³⁵⁷ Silva Maroto, 2006, pp. 129-285.



Fig. 39. Juan de Flandes, *Ecce Homo*, ca. 1500, Burgos, Cartuja de Miraflores. Imagen publicada en Vandevivere, 1985, cat. n° 3.

Esta imagen, cuya función inicial estaba destinada a guardar la sagrada forma, a modo de tabernáculo, dentro del altar realizado por Gil de Siloé (1440-1501), ha sido puesta en relación, dadas sus características formales, con la conservada entre las escenas realizadas por el mismo artífice para la catedral de Palencia dentro de una etapa posterior de su carrera artística.³⁵⁸ En la sede palentina Juan de Flandes vuelve a realizar diferentes imágenes en torno a la vida de Cristo mediante las que decorar el altar mayor. Una de ellas, muestra la figura de Cristo, a modo de *Ecce Homo*, de cuerpo entero y rodeado por los soldados antes de ser crucificado (fig. 40). Pese a que no se trata de una imagen icónica en esta ocasión, sino de una escena que se integra dentro de un discurso visual mucho más amplio, el rostro de esta representación cristológica ha servido como referente formal a diferentes autores para ver en la tabla burgalesa la mano o entorno del pintor de Isabel la Católica.³⁵⁹



Fig. 40. Juan de Flandes, *Ecce Homo*, escena del retablo mayor, 1509, óleo sobre tabla, Catedral de Palencia.

³⁵⁸ Sobre este *Ecce Homo* atribuido a Juan de Flandes: Berg, 1989, pp. 100-1; Clifton, 1997, pp. 114-5, n° 5; Bermejo, 1962, p. 32; Vandivivere, 1985, cat. n° 3, p. 54; Vandivivere y Bermejo, 1986, p. 76; 2011, Weniger, 2011, (122 kat. Juan 3.1-16), pp. 210-214; Kasl, 2014, p. 161.

³⁵⁹ Para el detalle del rostro del *Ecce Homo* representado en la escena del altar de la Catedral de Burgos: Vandivivere, 1985, cat. n° 3, p. 55; Las apreciaciones sobre la atribución de los *Ecce Homos* realizados por Juan de Flandes: Kasl, 2014, p. 164. También el catálogo de Matthias Weniger relaciona el estilo del *Ecce Homo* conservado en Miraflores con la escena del altar palentino: Weginer, 2011, p. 210.

Asimismo, cabe añadir una tabla de factura y dimensiones muy similares a la conservada en la colección monacal y recientemente atribuida por el Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida a Juan de Flandes (fig. 41). Esta tabla pertenece a la colección privada de don Manuel Sainz de Baranda Merino, cuyos antepasados hunden sus raíces entre la nobleza burgalesa.³⁶⁰ Las observaciones y análisis de los profesores Ximo Company e Isidro Puig han determinado su cercanía a la producción elaborada por este maestro flamenco y trayectoria castellana, dadas las concomitancias que el rostro de este *Ecce Homo* presentan con otras obras también atribuidas a Juan de Flandes como el conservado en la cartuja de Miraflores.³⁶¹



Fig. 41 ¿Juan de Flandes? (Atr.), *Ecce Homo*, h. 1500-1519, Barcelona, colección de Manuel Sainz de Baranda Merino. Imagen procedente de Company y Puig, 2013, p. 15.

Resulta interesante poner en común los rasgos formales y compositivos que las tablas conservadas en la colección barcelonesa, madrileña y burgalesa presentan, puesto que constituyen una manera muy semejante o cercana de entender la representación del *Ecce Homo*, si bien ésta no cuenta con excesivas variaciones a lo largo de su desarrollo iconográfico (fig. 42).



Fig. 42. Detalles de los *Ecce Homos* conservados en las Descalzas Reales de Madrid, la Cartuja de Miraflores y la colección de don Manuel Sainz de Baranda Merino sita en Barcelona.

³⁶⁰ Los principales detalles del estudio y atribución de esta obra disponibles a través de: “*Ecce Homo*” en: <http://www.caem.udl.cat/es/obras/> (consultado el 05/06/2019).

³⁶¹ Company Climent y Puig, 2013. Agradezco la amabilidad del profesor Ximo Company y su equipo al permitirme consultar su informe de atribución y compartir sus ideas.

El detalle en la elaboración de las facciones es mucho más elevado cuando observamos la tabla conservada en Burgos: las arrugas del rostro, las gotas de sangre y lágrimas cristalinas que resbalan por la piel de este *Ecce Homo*, muestran un grado de precisión al que no parecen llegar las obras madrileña y barcelonesa. Sin embargo, encontramos entre los tres ejemplos referencias formales comunes como la mirada caída con el ceño fruncido y la manera de representar la barba que cubre el mentón, dividida en dos mitades. Tomadas por separado, las citas entre estas tres tablas también son destacables: las obras conservadas en las Descalzas Reales y la perteneciente a la Cartuja de Miraflores, respectivamente, incluyen una tipografía gótica muy similar para representar las palabras “*Ecce Homo*” y también optan por delinear la boca entreabierta del protagonista. Por su parte, la imagen conservada en la colección privada, introduce en su composición un pequeño murete o fragmento de madera horizontal delante del busto de Cristo; un elemento que también encontramos dispuesto en la obra madrileña, a modo de pequeño alféizar donde se encuentran reposadas las manos de la figura. En definitiva, y a nivel formal, nos encontramos con una suma de detalles que, bien comparten las tres obras o dos de ellas, pero permaneciendo siempre en estrecha relación gracias a las citas formales entre unas y otras. Todo ello nos habla de un modelo de representación procedente del foco castellano o hispano flamenco en el que se cultiva la estética visual imperante entre finales del siglo XV e inicios del XVI; un ambiente artístico donde figuras como el mencionado Juan de Flandes ejercieron un significativo papel gracias a su posición en la corte isabelina.³⁶²

Otro aspecto que cabría sumar al marco de comprensión de este *Ecce Homo* conservado en las Descalzas Reales, es su cercanía a las descripciones de los inventarios que registran los orígenes de la colección monacal. Como ya hemos visto con los trípticos flamencos, también el listado de obras legadas por Juana de Austria a su fundación se hace eco de las iconografías presentes entre las obras de factura flamenca más antiguas. Es el caso de “Un *ecce Homo* de pincel en tabla con la caña en la mano con un marco de oro y negro” descrito, tanto en el inventario *post mortem*, como en el inventario donde figuran las obras que, procedentes de este primer listado, se entregaron a las Descalzas Reales tras la muerte de su fundadora.³⁶³ Se trata de una descripción donde encontramos indicado, además, uno de los elementos más característicos del ejemplo conservado en el cenobio de clarisas: la caña que Cristo porta en su mano derecha. Entre las imágenes con las que hemos podido comparar esta obra, solamente encontrábamos el atributo alusivo al martirio dentro de la escena que forma parte del retablo de la catedral de Palencia (fig. 40), formada por una composición muy diferente a la que muestran las escenas icónicas de Juan de Flandes. Por supuesto, no se trataría del único *Ecce Homo* descrito en este listado, ni tampoco entre los inventarios que documentan las colecciones de diferentes familiares de Juana de Austria. Esta última conservó varias imágenes de Cristo doloroso a través de diferentes soportes, no únicamente sobre tabla sino, también, labrados sobre tafetán.³⁶⁴ Su elaboración en diferentes soportes apunta hacia la popularidad que este tema iconográfico tuvo entre la cultura visual coetánea, donde colecciones cercanas a la reunida por la princesa de Portugal, contaron con sus respectivas escenas del *Ecce Homo*. Como hemos mencionado, María de Hungría dejó en herencia dos dípticos con las representaciones de la Virgen y el *Ecce Homo*; por su parte, la colección de Margarita de Austria también contó con este tipo de representaciones entre las pinturas

³⁶² Sobre el valor de la colección artística de Isabel la Católica, donde las pinturas se encontraban claramente infravaloradas respecto a otros lenguajes artísticos como los tapices, vid. Zalama Rodríguez, 2008, pp. 45-66.

³⁶³ Pérez de Tudela, 2017, p. 246.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 217 y p. 243

devocionales atesoradas en sus residencias como el *Ecce Homo* realizado por Jan Mostaert (fig. 43).³⁶⁵



Fig. 43. Jan Mostaert, *Ecce Homo*, ca. 1500-1525, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle & Galerie der Gegenwart, n° inv. 761. Reproducido en Eichberger, 2018a, p. 33.

Tal y como ha estudiado Eichberger, esta imagen se exhibiría entre la gran variedad y tipología de obras que su propietaria atesoró en sus residencias oficiales, siguiendo un patrón estético que denotaba su elevado conocimiento en materia artística y cultural.³⁶⁶ Pese a que las facciones del *Ecce Homo* elaborado por Jan Mostaert no muestran las características lágrimas cristalinas que aparecen de manera reiterada entre los *Ecce Homos* elaborados por Juan de Flandes o cercanos a su producción; otros rasgos, como la terminación de la barba que cubre el mentón o la representación de los instrumentos de la pasión, comparten el mismo patrón seguido por la obra conservada en las Descalzas Reales. Este último, por tanto, a nivel estético y compositivo, se concibe mediante características presentes entre la producción de artífices cuya obra se encuentra presente entre las colecciones de diferentes generaciones de mujeres Trastámara y Habsburgo.

La gran acogida que experimentó la producción en serie de esta iconografía dentro del mercado de reproducciones icónicas destinadas a la devoción privada desde finales del siglo XV y a lo largo del XVI, hizo que las características entre unas escenas y otras experimentasen pequeñas variaciones, dando lugar a sub-tipos iconográficos de esta misma temática. Por ello, no resulta extraño que el *Ecce Homo* cuya inscripción muestra el nombre de Joan de Justi en la fundación madrileña, apunte hacia detalles iconográficos presentes entre las representaciones cristológicas más comunes y populares como las elaboradas por el conocido taller de la familia Bouts.³⁶⁷ La producción del maestro Dirk Bouts (ca. 1410? - Lovaina 1475), y sus discípulos, como su hijo Albrecht Bouts (Lovaina, ca. 1451/1455-1549) ofrece significativos ejemplos con los que la tabla madrileña también comparte algunas características iconográficas. Es el caso de la representación conservada actualmente en una colección privada belga, datada entorno a una cronología bastante cercana a la que nos indica el reverso de la tabla madrileña, y donde también aparece el Redentor vestido con un manto sobre los hombros, las manos maniatadas reposando sobre un apoyo delantero y la caña en la mano (fig. 45).

³⁶⁵ Eichberger, 2018, pp. 32-33. Sobre la colección devocional de Margarita de Austria: Eichberger, 2002, pp. 189-274.

³⁶⁶ Eichberger, 2003, pp. 251-253 y 255.

³⁶⁷ Slachmuylders, Roel y Dubois, 2001, vol. 3, pp. 233-4.



Fig. 45. Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, 1500-1505, Bélgica, colección particular.

En este sentido, la colección monacal no únicamente se hará eco de las pequeñas variaciones iconográficas experimentadas por este tema iconográfico a partir de su elaboración en serie, sino, también, estilísticas. Al respecto, Elisa Bermejo destacó la cercanía formal de un segundo ejemplo conservado en la colección madrileña a la extensa producción elaborada por Albrecht Bouts, cuyo taller se encargó de difundir la imagen arquetípica creada por su progenitor y maestro (fig. 46).³⁶⁸ Pese a que su calidad es inferior, al mostrar un rostro más arcaizante, unas facciones menos delineadas e incluir detalles característicos como la corona mediante una representación mucho más tosca que la elaborada por los ejemplos atribuidos a Albrecht Bouts, el aspecto general que transmite este segundo ejemplo, enmarcado por un arco de medio punto, sí se ajusta a las características generales de la producción salida del taller familiar.

Fig. 46. Anónimo (taller de Albrecht Bouts ¿?), *Ecce Homo*, óleo sobre tabla, primer tercio del siglo XVI, 18 x 13 cm, Relicario, n° inv. PN 00612561. ©PATRIMONIO NACIONAL

Resulta significativo, asimismo, destacar el tipo de enmarcación utilizada por este *Ecce Homo* de apenas 18 centímetros de alto, tal y como ha indicado recientemente la conservadora Ana García.³⁶⁹ Se trata de una característica común a este tipo de obras, donde el mismo soporte de madera sobre el que se aplica la capa pictórica, es modelado para proporcionar un marco a la imagen que, además, nos permite observar una interesante inscripción en su reverso

³⁶⁸ Bermejo, 1972a, p. 42. El catálogo sobre la difusión de los modelos cristológicos creados por el patriarca de la familia en, VV.AA., 2016, pp. 55-181.

³⁶⁹ García Sanz, 2013: "Marcos en clausura: los marcos españoles de los siglos XVI y XVII" conferencia impartida en el curso *Historia del marco y su conservación* organizado por M^a Leticia Ruiz Gómez en el Museo Nacional del Prado en 2013. Una grabación completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=1BAMzSTSlg> (consultado el 07/06/2019).

dividida en dos mitades con una grafía diferente en cada una de ellas (fig. 47). El texto que ocupa la mitad superior tiene un mayor tamaño y se encarga de documentar su pertenencia a la Emperatriz María de Austria. Por su parte, el texto de la mitad inferior tiene una función muy distinta, puesto que nos permite acercarnos a uno de los aspectos más íntimos y difíciles de obtener al tratar de proporcionar un marco de comprensión a estas imágenes: el de su utilización por parte de quienes les dieron sentido mediante las oraciones y prácticas desarrolladas frente a las mismas.

Fig. 47. Reverso, de fig. 46

“Esta beronica hay descominon para quien la sacare de casa porque es de la Emperatriz” s. XVIII

“Jesús mio en tu corazón estoy metida asísteme en la hora de mi muerte y vuestra madre santissima para [ilegible] Muerte Soy esclava vuestra y esposa vuestra tan indigna por estar en esto a bos me siente mi nombre aquí sin vida [ilegible]” s. XVII

Si bien el estado de conservación de esta inscripción no permite descifrar la totalidad del mensaje, su lectura facetada y centrada en aquellas partes que el paso del tiempo todavía no ha desdibujado, deja claro el carácter de súplica con el que se escribió. Tampoco su autora parece fácilmente identificable pues; pese a que la inscripción superior afirma su pertenencia a la Emperatriz María, los datos escritos en la parte inferior apuntan hacia una de las monjas que formaron parte de la comunidad. En este sentido, afirmaciones como “soy esposa vuestra” indican la toma de hábito y compromiso con la vida monacal de su autora, mientras que las últimas líneas de la inscripción permiten esbozar el nombre de “sor María de la”, tras haber indicado “siente mi nombre aquí”. Un último dato sobre esta obra y los orígenes de la colección, es el que nos ofrece, una vez más, el cotejo de la misma con las diferentes entradas que configuran el legado *post mortem* de la fundadora. Aquí, entre las distintas tablas de pincel, aparece un Ecce Homo de pequeño formato con el fondo y “marco dorado hecho en arco” que bien podría recordarnos a las medias y composición de este ejemplo.³⁷⁰

Sea como fuere, e independientemente de su propietaria, tampoco dejamos de encontrar para este ejemplo, una guía de lectura entre los títulos que formaron parte de la biblioteca de la fundadora de las Descalzas Reales. Así lo atestigua el pensamiento de autores como Francisco de Osuna, cuya obra, incide especialmente en el aspecto de las llagas y la sangre como vehículos para empatizar con el dolor de Cristo.³⁷¹ De hecho, una de las ediciones más antiguas de este autor, impresa en 1528, aparece registrada como “ex libris de Isabel Martínez de Santa Clara de Gandía”, poniendo así en evidencia, la tradición lectora con la que también su propia comunidad llegó al cenobio madrileño.³⁷²

³⁷⁰ “Nº 296 Un ecce homo de pincel en tabla el campo y marco dorado hecho en arco que tiene de alto una quarta menos dedo y medio y de ancho una ochava tasada la hechura en mil y quinientos mrs” Pérez de Tudela, 2017, p. 249.

³⁷¹ Velandia Onofre, 2014, pp. 130-135.

³⁷² López Vidriero, 2001, p. 327.

En definitiva, al tratar de unir el estudio de las primeras imágenes que formaron parte de la colección junto con las lecturas que estuvieron presentes tanto en la biblioteca de su fundadora como en la de su fundación, encontramos un estudio perfectamente elaborado y fundamentado sobre las directrices que debían guiar el acercamiento a la imagen sagrada.

1.2.4 La dimensión preciosista y material de la colección: orfebrería y relicarios.

Además de la imagen pictórica y bidimensional, la colección del monasterio de las Descalzas Reales contó, desde sus orígenes, con significativas piezas de plata, oro y materiales preciosos que su fundadora legó a la comunidad de clarisas. Del mismo modo que los retablos y tablas pictóricas, el inventario donde se registra el legado de la fundadora muestra una abundante presencia de esta otra tipología de objetos igualmente significativos para dotar de notoriedad el espacio sagrado delimitado entre las distintas escenificaciones del monasterio. Como cabría esperar, el relicario fue el espacio donde mayor número de piezas suntuosas se conservaron, aunque también, repartidos entre los distintos espacios, encontramos numerosos candeleros o incensarios de plata que aportaron distintos matices, como la iluminación o el olor, necesarios para crear la ambientación pertinente a cada ceremonia.

Piezas como los retablos de plata, por su alto valor de tasación, preceden en el listado de bienes de la fundadora a los retablos de pincel que se han conservado, aunque con alteraciones, entre la colección de pintura del cenobio madrileño, tal y como las fotografías de archivo nos permiten constatar. Del mismo modo que sucede con los ejemplos pictóricos, los retablos de plata presentaron una interesante estructura arquitectónica destinada a enmarcar diferentes historias en torno a la vida del Redemptor, tal y como nos permite comprobar la descripción del siguiente ejemplo:

“nº 172. Un retablo de plata labrada de feligrana sobrepuestos dorado empartes dos niños blancos en lo alto y encima dellos unos pilares como sobreportada todo al Romano con dos puertas y por detrás tiene otros dos pilares y por lo alto una venera y el retablo tiene cuatro historias la Salutación y visitaçion y nasciiento y ofresçimiento y son todos labrados de reporte con unas letras de blanco y rrosicler y una peana sobre que asienta con ocho leones y dentro una chapa lisa toda dorada que con otras cuatro pieças de plata que solian ser deste retablo que estan sueltas [...] que están en este inventario en título de plata...”³⁷³

Al contrario de lo que sucede con los retablos pictóricos, estos ejemplos de plata dorada que también incluían iconografías análogas, como las escenas de la adoración o el nacimiento, no nos han llegado hasta la actualidad, muy probablemente debido a su fundición durante los años de escasez económica del cenobio.³⁷⁴ Asimismo, encontramos entre las descripciones de estas piezas de plata una función que no aparece descrita entre las tablas pintadas que poseyó la fundadora: la de objetos para contener reliquias. Es el caso de ejemplos como un retablo-relicario cerrado por dos puertas con escenas de la pasión de Cristo, como la Crucifixión o el descendimiento, cuyo cuerpo central se encuentra dividido en tres arcos de medio punto que enmarcan vestigios tan significativos como las espinas de la corona de Cristo o pedazos de la cruz donde fue crucificado:

³⁷³ Pérez de Tudela, 2017, pp. 224-5.

³⁷⁴ Así se pone de manifiesto entre la correspondencia del cenobio. “18/09/1812. Resolución del capellán mayor de las Descalzas Reales, Juan Manuel Toubes y Acevedo, de habilitar a Santiago Tornamira y Cayetano para fundir los objetos de plata del monasterio y convertirlos en moneda corriente, como único modo de sostener económicamente la fundación de las Descalzas, dando recibo de rodo ello a la abadesa (Sor Catalina de Santo Domingo), y con la intervención de José Julian Díaz, contador de la Real Fundación.” García López, 2003, p. 51 nº asiento 168.

“n° 250. Un retablico de oro que tiene dos puertas que por partes de adentro tiene el descendimiento de la cruz y a nuestra señora y su hijo, y en las espaldas nuestro señor crucificado y a nuestra señora y san Juan a los lados y san Jerónimo de esmalte negro de rosicler. En la frente del dicho relicario hay cuatro pilaricos que hacen tres arcos esmaltados de negro y blanco con tres veriles cristalinos y debajo un pedazo de la espina y otros de *lignum crucis* y otras reliquias. Y, en el remate del dicho relicario, está otro veril de cristal de montaña debajo del cual parece estar [un] *lignum crucis* y, a espaldas, labrado de cincel recto, el lavatorio de Pilatos. Y, en lo alto, una cruz como estadal esmaltada de rosicler y, en medio, las cinco llagas, el cual relicario tiene escritos, en el de la frente dice *dominus tecum* y, en el de las espaldas, *Ave gracia plena*. Y, en lo alto tiene un tornillo de un serafín del dicho oro [...] el cual se pone en lo alto del relicario atrás cuando contenido, y se hizo de un retablo de oro que tenía dos puertas y dentro la visitación de bulto...”.³⁷⁵

La descripción de esta suntuosa obra de orfebrería nos permite apreciar cómo la representación del descendimiento y el calvario dan paso a la contemplación material de sus vestigios sagrados: el pedazo de la cruz donde supuestamente estuvo Jesucristo crucificado y un fragmento de la espina con la que fue coronado dentro del martirio. En este sentido, la experiencia visual y devocional que permitían experimentar las piezas de orfebrería como los retablos-relicario al fiel que las contemplaba trascendía más allá del conocimiento intelectual de la imagen o de su relación con la producción teológica coetánea, como hemos visto anteriormente. Ahora, podemos observar cómo la contemplación y exhibición de reliquias dentro de este tipo de relicarios comprendía todo un proceso de exhibición gradual donde el envoltorio (el altar), su forma (un cuerpo central cerrado por dos alas laterales) y su interior, (las arquerías arquitectónicas que enmarcan reliquias), confirmaban la experiencia visual del fiel. Más concretamente, graduaban su mirada desde la observación de las escenas de la Pasión, representadas sobre el exterior e interior de las puertas, hasta su evidencia material, conservada tras estas últimas y enmarcada en el cuerpo central. Además de la experiencia devocional que esta particular forma de conservar y exhibir las reliquias permitía desarrollar ante los ojos del fiel, resulta interesante, también, señalar su combinación de materiales. La misma descripción, nos informa acerca de la presencia, a modo de culminación, de una cruz esmaltada sobre una pieza de “cristal de montaña debajo del cual parece estar [un] *lignum crucis* y, a espaldas, labrado de cincel recto, el lavatorio de Pilatos”. En este sentido, la combinación de materiales, oro y cristal de roca, no sería inédita, pues aparece integrada en objetos análogos desde época Medieval, donde el valor de esta gema tan codiciada se ha puesto en relación no únicamente con su carácter traslúcido, que permite observar las reliquias conservadas tras de sí, sino también, con el cuerpo de Cristo.³⁷⁶ La importancia y valor de aquello que conservaban estos envoltorios queda subrayada, por tanto, mediante su estructura y materiales, y, ello, nos lleva, inevitablemente, hacia el contexto que fomentó esta revalorización del culto a las reliquias durante la segunda mitad del siglo XVI, así como a las particularidades de su desarrollo en el contexto que dio origen a la fundación de las Descalzas Reales.³⁷⁷

En primer lugar, tal y como nos permite constatar el *Libro de ceremonias*, las reliquias eran el punto focal de cada celebración marcada por el calendario litúrgico, donde los vestigios sagrados del titular de cada festividad, se emplazaban en el altar mayor de la iglesia, o se trasladaban a su capilla.³⁷⁸ Como sucede con cualquier otra institución religiosa del ámbito

³⁷⁵ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 18v-19r. Pérez de Tudela, 2017, p. 239.

³⁷⁶ Así lo ha destacado Cynthia Jean Hahn al referirse al valor de los materiales que componen el famoso altar relicario de Stavelot datado hacia finales de siglo XII, en: Hahn, 2010, p. 216.

³⁷⁷ En torno al marco general que rodeó el culto a las reliquias desde el s. XVI en el ámbito hispano: Bouza Álvarez, 1990.

³⁷⁸ AGP, PC, AMDR, F-27, f. 33r.

católico y, muy especialmente, vinculada a la monarquía hispana, desde sus orígenes, el número de reliquias a conservar en las Descalzas Reales fue muy elevado.³⁷⁹ Juana de Austria, al igual que sus hermanos y familiares, se encargó de abanderar una de las principales causas defendidas por el catolicismo, la de proteger y recolectar el mayor número posible de vestigios sacros o reliquias.³⁸⁰ En este contexto, las peregrinaciones a lugares o imágenes sagradas se hacían prácticamente obligadas, ya que no únicamente suponían una oportunidad de entrar en contacto con el lugar o imagen sacra sino, también, de obtener una reliquia con la que incrementar la colección del peregrino. Así lo demostró en abril de 1559, cuando la fundadora de las Descalzas Reales decidió sumar su nombre a la larga lista de personalidades religiosas y regias que habían realizado su peregrinación al milagroso Cristo de Burgos conservado en el desaparecido monasterio de san Agustín y actualmente venerado en la Catedral de esta ciudad. Era entonces cuando los aposentadores de la Princesa se dirigían a Burgos con el objetivo de disponer todo lo necesario para que la regente pudiese visitar «el santo crucifijo del Monasterio de San Agustín», extramuros de la ciudad.³⁸¹ Por su parte, también la propia ciudad de Burgos se haría eco de esta visita, al enviar sus músicos para recibir a tan insigne peregrina.³⁸²

Como era habitual, mediante este viaje, la princesa no solo rendía culto en uno de los principales hitos devocionales de la geografía castellana, sino que aprovechaba, también, para incrementar su colección de reliquias. Así pues, además de visitar «el santo crucifijo del Monasterio de San Agustín» cuya historia es descrita en numerosas crónicas y hagiografías desde Época Bajomedieval por la gran cantidad de acontecimientos milagrosos a ella asociados, Juana de Austria obtendría también una reliquia procedente de un Crucificado distinto. Las auténticas conservadas en el archivo de su fundación monástica, son especialmente clarificadoras al respecto; pues entre las mismas se encuentra el «testimonio de la gota de sangre que se trajo del monasterio de la Trinidad de Burgos».³⁸³ Este testimonio notarial se refiere a una imagen escultórica conservada en el también desaparecido monasterio de la Santísima Trinidad y, por tanto, distinta a la que se conservó en el desaparecido Monasterio de san Agustín. Ambos crucifijos se habían encumbrado dentro del imaginario coetáneo como imágenes de gran poder, no únicamente por sus cualidades sobrenaturales, sino, también, por su vinculación a episodios de conversión.³⁸⁴ El *Santísimo Crucifijo de Burgos* que se conservaba en el monasterio de los agustinos recibía la visita de

³⁷⁹ Un ejemplo concebido bajo circunstancias prácticamente análogas es el de la colección reliquias conservada en la Encarnación, recientemente estudiada y catalogada en: Sánchez Hernández, 2015.

³⁸⁰ Checa Cremades, 2019, pp. 306-315. Vanessa de Cruz, en prensa.

³⁸¹ De Valladolid, a 11 de abril de 1559. Felipe II informa a los oficiales de Burgos de que su hermana, gobernadora en su ausencia, va «a esa ciudad a visitar el santo crucifijo del monasterio de San Agustín extramuros de ella y tener novena en él y envía a Cristóbal de Robles su aposentador mayor y a Gaspar de Escobar su aposentador a que hagan en esa ciudad aposento de su casa y de las personas que fueren en su servicio y acompañamiento os mando que en todo lo demás y consintáis hacer libremente...» AGS, CCA, CED, 321, f. 212v. Posteriormente, es la propia Juana de Austria quien deja constancia de este viaje al trasladar por escrito sus condolencias al duque de Albuquerque por el fallecimiento de su hijo. Noticia que, según ella misma nos informa, le llegó «cuando partí de aquí que iba camino de Burgos al crucifijo» Carta de la princesa al conde de Albuquerque, s/l, 15 de mayo de 1559, AGS, CCA, CED, 322, f. 57v. También Pérez de Tudela informa sobre las noticias de la estancia burgalesa de Juana de Austria en 1559 a través de la correspondencia mantenida entre Felipe II y Francisco de Osorio, así como entre el primero y la propia Juana de Austria. Pérez de Tudela, 2018, p. 289, nota 424.

³⁸² Así lo testifican las actas capitulares conservadas entre la documentación del Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, AHCB, RR 51 (registros, acta capitular), ff. 467r.- 468r.

³⁸³ Burgos a 29 de abril de 1559, según la descripción del archivo el documento se identifica como: «Testimonio notarial de cómo, por orden de Fray Rodrigo de Terán, se cortó una de las gotas de sangre que tiene el velo del Santísimo Crucifijo del Monasterio de la Santísima Trinidad de Burgos, para entregársela a la Princesa doña Juana de Austria» en: García López, 2003, p. 72.

³⁸⁴ Pereda, 2007, pp. 135-137. Y, más recientemente: Pereda, 2017, pp. 317-366.

personalidades regias, nobles o pertenecientes a elevados estamentos eclesiásticos que, desde Época Medieval, se afanaron en gozar del favor de un Cristo cuyos efectos milagrosos fueron altamente difundidos durante el siglo XVI. Su devoción y carisma, incluso, se trasladarán a los virreinos americanos gracias a la reproducción de su imagen y a la creación de copias a modo de “verdaderos retratos”, como destaca recientemente el profesor Felipe Pereda en el caso de los agustinos de Lima.³⁸⁵ Pese a que entorno al Cristo de los trinitarios, también conocido como *Cristo de las Santas Gotas*, no se difundió un registro tan singular de visitas, ni tampoco el alcance geográfico con el que contó su devoción fue tan extenso, sí se creó una fama milagrera análoga. Como su nombre indica, es en torno a la sangre que supuestamente emanaba de la talla trinitaria de donde fluye la leyenda asociada a este segundo Crucifijo datado hacia finales del siglo XIII o inicios del XIV, cuya fisonomía es análoga a las esculturas italianas de ese período.³⁸⁶

Finalmente, las consecuencias de esta peregrinación y el reflejo del citado proceso notarial que se conserva en el archivo del monasterio de las Descalzas Reales, quedarían reflejadas en el legado de la fundadora, dentro del apartado donde se detallan todas las reliquias y relicarios que ésta legó a su fundación. Así, el registro número 107 de este último inventario corresponde a

“una reliquia [...] de peso de dos gramos envuelta en un papel que no entra en este peso con sobre escrito de letra de su alteza que haya gloria que dice “de la gota de Burgos”, que debe ser la que le dieron en el monasterio del crucifijo de Burgos cuando fue allá.”³⁸⁷

Esta descripción no se hace eco de la existencia de las dos tallas de Cristo crucificado, ni de la pertenencia exacta de la reliquia al cristo de los trinitarios, tal y como nos especifica el proceso notarial, pero sí nos informa acerca de la catalogación que su propietaria llevó a cabo, al incorporar un sobre donde, incluso, se identifica la letra de su propietaria. Las noticias del viaje a Burgos y la constatación documental de vestigios sacros procedentes de esa misma ciudad entre la colección del Monasterio se hacen eco del mencionado contexto de recolección en el que también la fundadora de las Descalzas Reales participó y del cual su fundación se vio altamente beneficiada. Dentro de este último, como es conocido, no todas las reliquias gozaban del mismo valor, aquellas que procedían del calvario sufrido por el Redentor, como las espinas de la corona o los pedazos de la cruz (*lignum crucis*), se encontraban entre las más codiciadas. La materialidad que las envolvía o mediante las que se presentaban al culto de los fieles debía, lógicamente, denotar el valor de aquello que contenían, razón por la que los materiales más suntuosos como la plata, el oro o las piedras preciosas, junto con la elaborada forma de su envoltorio, estaban reservadas a este tipo de vestigios altamente valorados. Si bien la mencionada gota del *Santísimo Cristo de las Gotas* se encontraba envuelta dentro de un cofre de oro guarnecido de aljófar y compartiendo espacio junto a un total de 112 reliquias más, de diversa procedencia y tipología, encontramos otras reliquias cuya presentación se nos muestra mucho más elaborada.³⁸⁸ Es el caso de:

³⁸⁵ Pereda, 2019b, pp. 97-112.

³⁸⁶ Sobre la variedad tipológica de los cristos mencionados: Martínez Martínez, 2009, pp. 107-128 y, de la misma autora: 2003-2004, pp. 207-246.

³⁸⁷ Al margen de esta descripción, la entrada se identifica como “reliquia del crucifijo de Burgos”. AGP, PC, AMDR, Caja 18, f. 22r.

³⁸⁸ El cofre donde se encontraban guardadas las 112 reliquias entre las que figura la gota del Cristo burgalés se nos describe como: “nº 74. Un cofre de oro que tiene reliquias guarnecido de aljófar...” y sus reliquias, algunas dibujadas, se nos detallan entre los ff. 15v. y 22v. del inventario de reliquias: AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18. vid. Pérez de Tudela, 2017, p. 205, nota 312.

“Nº 174 Un relicario de plata a manera de portada todo dorado en el pie tiene el escudo de armas de su alteza que aya gloria y a los lados dos salvajes del dicho pie en el cual arma sobre catorce pilaricos que entre los dos estan seis bultos de santos y en lo alto dellos la salutacion y por remate una cruz con un Cristo y nuestra señora y san Juan a los lados el cual tiene cuatro capillitas cupiertas con beriles christolinos en los dos linum crucos y de la sabana de cristo y en el otro la coluna y en el otro un dedo de un inocente [...] el cual se hizo de un relicario de plata grande que tenía las puertas y unos pilares y molduras labradas de çinzel...”³⁸⁹

Tal y como ha indicado recientemente Almudena Pérez de Tudela, las reliquias que contiene este relicario con iconografía de los apóstoles, incluso se nos dibujan en el listado de reliquias que incluye el legado de la fundadora a las Descalzas Reales (fig. 48).³⁹⁰

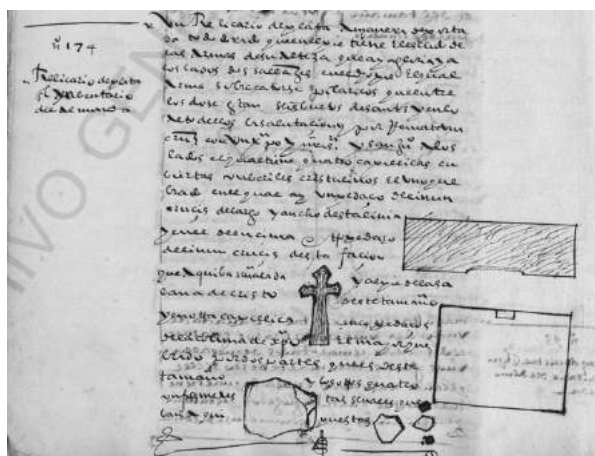


Fig. 48. Detalle del inventario de reliquias donde se describe el relicario y dibujan sus reliquias. AGP, PC, AMDR, Caja 1, exp. 18, f. 4v.

Las marcas cinceladas sobre su estructura han permitido identificar su autor con el platero Antonio Carmona y situar su adquisición entre los años 1554 y 1556, o período en el que Juana de Austria habitó el palacio Real de Valladolid mientras ejercía sus funciones como regente. Además, se ha destacado el repertorio decorativo de su parte posterior, donde podríamos observar una serie de motivos vegetales difundidos por Solís Vergel una década antes de que la Princesa de Portugal, fuese nombrada gobernadora en nombre de su hermano. Todo ello, se une al dato definitivo observado por Fernando A. Martín, quien identificó en esta pieza la huella del marcador oficial en Valladolid a mediados del siglo XVI, Alonso Gutiérrez el Viejo.³⁹¹

Su descripción de inventario, correspondiente al registro número 174, ya nos informa acerca de la pérdida de algunas de las partes con las que fue concebido inicialmente, puesto que, en origen, contaba con dos puertas laterales de plata labrada. Desafortunadamente, se trata del único relicario procedente de la colección de la fundadora que se ha conservado hasta la actualidad, aunque no sin seguir mostrando las modificaciones que el carácter dinástico o familiar de esta colección de reliquias ha imprimido sobre sus relicarios. Es por ello, que la culminación de este relicario a manera de portada o pequeño retablo incluye un frontón labrado con una inscripción destinada a conservar la memoria y orígenes dinásticos de la colección de reliquias (fig. 49).

³⁸⁹ Ibidem, p. 225.

³⁹⁰ Ibidem, nota 344.

³⁹¹ Vid. ficha catalográfica realizada por Fernando A. Martín en: Iglesias, 1998, p. 491, cuya ilustración se reproduce en la p. 143, del mismo catálogo.

Fig. 49. Carmona, Antonio (platero), *Relicario de Juana de Austria modificado posteriormente por su sobrina sor Margarita*, 1554-60, esmalte y plata, 40 x 23 x 8 cm, Relicario, PN00612674, texto del frontón: ESTE CRISTO ES HECHO DE LA CRUZ SANTA DLIENUM CRUCIS-LE ENVIO A ESPAÑA LA MAGESTAD DE EL EMPERADOR MATIAS A SU HERMANA LA SRA. INFANTA DOÑA MARGARITA DE LA CRUZ Y AUSTRIA. AÑO 1.614. Publicado en: Iglesias, 1998, p. 143, cat. n° 137.

Tal y como sucede con objetos preciosos o joyas de alto valor, sus componentes se veían a menudo alterados para crear otros nuevos o para ser destinados a sufragar deudas económicas. Dentro del contexto litúrgico de las Descalzas Reales, el valor ritual que adquiriesen los objetos depositados en su colección, junto con su valor político y dinástico o familiar formaba una unidad indisociable.³⁹² Así lo pone de manifiesto esta inscripción situada en la parte superior de la estructura arquitectónica, que nos permite documentar cómo, las obras legadas por su fundadora continuaron desarrollando una significación y guardando la memoria colectiva de la dinastía.³⁹³ El momento exacto en el que se produce esta adición al relicario original no se encuentra documentado, aunque, teniendo en cuenta que la fecha en la que se envía la reliquia de *lignum crucis* a la que hace mención y su destinataria, la infanta sor Margarita, es posible que fuese a lo largo del primer tercio del siglo XVII, cuando el relicario de la fundadora se viera modificado.

Junto a esta tipología de relicarios arquitectónicos donde los pedazos de la Santa Cruz compartían muestrario con otras reliquias, también las cruces de plata, oro, cristal y piedras preciosas con diferentes decoraciones, por su analogía formal, se presentaron como una de las opciones más idóneas para contener los cuantiosos pedazos de *lignum Crucis* difundidos a lo largo y ancho de la geografía católica. Así lo pone de manifiesto el elevado número que el listado de bienes redactado por los testamentarios de la fundadora registró entre sus donaciones al monasterio. Incluso, alguno de estos registros nos permite acercarnos a su forma original mediante pequeños esbozos como sucede con el n° 351 (fig. 50).

³⁹² Sobre la ritualidad establecida en clausura en torno a las reliquias: Jiménez Pablo, 2015, pp. 405-420.

³⁹³ El hecho de modificar un objeto dinástico, constituía una práctica en sí misma plenamente asentada entre las diferentes pautas asociadas al coleccionismo Habsbúrgico tal y como explica: González García, 2013, pp. 43-52.

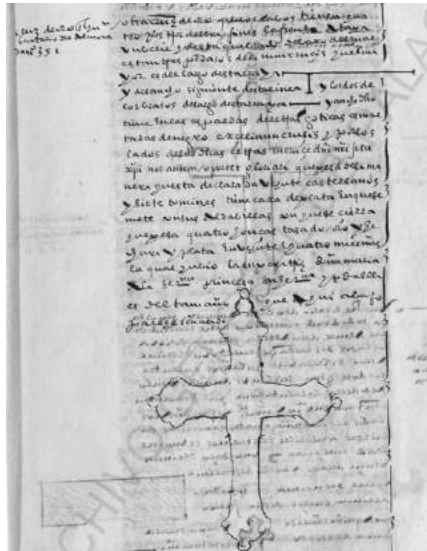


Fig. 50. Detalle del registro correspondiente al nº 351 del inventario de almoneda, donde se aprecia el dibujo de la Cruz-relicario, AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18f. 4r. del inventario de reliquias.³⁹⁴

Además de estos esbozos, también entre las piezas más antiguas de la colección de relicarios podemos encontrar ejemplos de cruces-relicario que, por sus características e inscripciones, debieron seguramente pertenecer a la fundadora. Es el caso de una cruz latina de plata cuyos veriles cristalinos permiten observar las palabras “lignum crucis” y “es de la Princesa” sobre sus brazos horizontal y vertical, respectivamente. Ésta última, apea sobre un pie polilobulado, donde nace un astil interrumpido por una pequeña capillita con decoraciones góticas como los ventanales apuntados (fig. 51).



Fig. 51. Relicario de *Lignum Crucis*, primera mitad del Siglo XVI, plata sobredorada, 35 x 14 x 9 cm, Relicario, PN00612668 Reverso Texto: INRI / LYGNUM CRUCIS / ES DE LA PRINCESA © PATRIMONIO NACIONAL.

Este tipo de soportes con perfiles lobulados o geométricos, cuyos astiles son frecuentemente decorados mediante pequeñas estructuras arquitectónicas o gallonadas se encontraron ampliamente detallados y recogidos por los catálogos de reliquias que los peregrinos europeos recopilaban desde finales del siglo XV.³⁹⁵ Uno de los más conocidos es el impreso por el grabador alemán Joannes Winterburger (fallecido en 1519), y datado a inicios del s.

³⁹⁴ Pérez de Tudela, 2018, p. 256, nota 386.

³⁹⁵ Merkel, 1994, pp. 37-50.

XVI, donde la descripción de las reliquias viene precedida por un conjunto de grabados que muestra el amplio repertorio formal y estilístico difundido a través de los relicarios (fig. 52)³⁹⁶



Fig. 52. Joannes Winterburger y Matthaues Heuperger, *In Disem Buechl Sein Alle Vnnd Yede Stuckh...* Viena, 1502, Österreichische Nationalbibliothek.

Entre el conjunto de formas recogido por estos dibujos, podemos encontrar, a su vez, ejemplos cercanos a otros relicarios de la colección, cuya cronología situada entre los siglos XV y XVI nos remite igualmente a sus orígenes. Es el caso de un relicario de tipo custodia - ostensorio, situado también sobre un pie polilobulado con una esfera gallonada y culminado por la figura de la virgen con el niño (fig. 53). Tras el viril circular aparecen conservadas reliquias todavía por identificar que vuelven a recordarnos la importancia de la combinación material (plata, gemas y cristales) para la conservación y exhibición de las reliquias.

Fig. Fig. 53. Relicario del tipo custodia, siglos XV / XVI, plata, 20 x 9 x 9 cm, Relicario, PN00612689. © PATRIMONIO NACIONAL.

La procedencia de estas últimas piezas datadas entre los siglos XV y XVI es desconocida. Sin embargo, su comparación formal con los modelos difundidos por muestrarios alemanes como el que produjeron Joannes Winterburger y Matthaues Heuperger, indica su relación con la estética difundida desde tierras germánicas gracias a las peregrinaciones. De este modo, el cotejo de los registros de inventario junto con los vestigios actualmente conservados en la colección del Monasterio, nos permite advertir una variada procedencia de sus objetos que

396

oscilaría entre la tradición castellana y las analogías formales con los modelos centro-europeos.

La llegada de reliquias a partir de los lazos familiares que unían a los patronos del cenobio con distintas partes de la geografía europea, tal y como indica la inscripción de estos ejemplos localizados entre los orígenes de la colección, fue, de hecho, el principal medio que nutrió la colección de reliquias y relicarios desde los orígenes del cenobio.³⁹⁷ A excepción de la visita burgalesa que su fundadora realizó en 1559, las noticias en torno a la actividad recolectora de ésta última son muy escasas, sin embargo, los datos en torno a la llegada de vestigios a iniciativa de sus familiares sí se muestran más abundantes. La intensa actividad diplomática desarrollada por los diferentes miembros de la corte, acostumbraba a ponerlos en contacto con múltiples instituciones eclesiásticas a las que también solicitaron reliquias. Así lo hizo el propio Felipe II, solicitando el envío de aquellos vestigios más importantes para su colección a priores, abadesas, arzobispos y pontífices o, enviando intelectuales y embajadores a los lugares pertinentes. Una tarea que en diferentes ocasiones llevó a cabo personalmente, bien aprovechando sus desplazamientos por la geografía europea, bien implicándose públicamente en los actos de recepción de reliquias.³⁹⁸ Del mismo modo, parece que su hermana Juana de Austria también llegó a ocuparse o implicarse personalmente en esta labor de recolección sacra aprovechando sus desplazamientos.

Estos últimos no excedieron nunca los límites peninsulares en el caso de la Princesa regente, pero gracias a la red de comunicaciones que conectó las distintas partes del Imperio, Juana de Austria se mantuvo siempre en contacto con sus familiares. Diferentes misivas redactadas hacia mediados del siglo XVI nos informan acerca del envío de objetos a su hermana la Emperatriz así como del permanente contacto que mantuvo con su hijo el rey Sebastián de Portugal para conocer, en todo momento, su estado de salud.³⁹⁹ El intercambio de misivas, como es ampliamente conocido, iba acompañado muy a menudo de diferentes obsequios con los que se pretendía favorecer múltiples objetivos: el afán coleccionista, la curiosidad por poseer vestigios de ultramar o, simplemente, el afecto familiar.⁴⁰⁰ Por su puesto, el afán por reunir una gran cantidad de vestigios sobre la antigüedad cristiana también se hizo lugar dentro de este circuito de intercambios familiares. Más concretamente, y para el caso del relicario de las Descalzas Reales, fue la Emperatriz María, esposa de Maximiliano II y residente en la corte imperial hasta su muerte, quien actuó como principal mediadora o «conseguidora» de reliquias para su hermana Juana de Austria. El flujo de envíos entre ambas

³⁹⁷ Los numerosos intercambios que Juana de Austria mantuvo con sus familiares en diferentes partes del imperio, así como con otros miembros de la corte, a través de la documentación conservada se encuentran detallados mediante abundantes referencias en: Pérez de Tudela, 2020, pp. 89-133.

³⁹⁸ Parker, 2010, p. 222.

³⁹⁹ En una cédula de paso datada entre los años 50 y 60 del siglo XVI se pide paso para «cinco cajas abiertas y de encerado con ciertas cosas para la serenísima reina de Bohemia nuestra hermana y suya» que la Princesa de Portugal enviaba a su hermana María de Austria: Madrid, h. 1560, AGS, CCA, CED, 321, f. 204v. Además, sucesivas cartas intercambiadas con el embajador de Portugal y el propio Don Sebastián de Portugal muestran el interés de Juana de Austria por recibir noticias acerca de la salud de su hijo. Por ejemplo, en una carta de noviembre de 1558, tras agradecerle el pésame recibido por la muerte del Emperador, dice «os pido mandéis que se me de aviso de vuestra salud que aunque yo mande despachar correo para saber de ella olgaré que siempre me aviséis de vuestra buena disposición» S/L, 13 de diciembre de 1558. AGS, CCA, CED, 322, ff. 40v.-41r. Sobre los intercambios entre Juana de Austria y su hermana la emperatriz María, Pérez de Tudela, 2020, pp. 89-133.

⁴⁰⁰ Sobre el valor diplomático de las reliquias en las Descalzas Reales vid. Jiménez Pablo, 2017, pp. 613-130. El intercambio de presentes en el marco de las relaciones tanto familiares como diplomáticas entre las distintas cortes europeas ha suscitado numerosos estudios y aportaciones entre los que podemos destacar, Lindorfer: 2009, pp. 261- 288. Sobre el mecenazgo asociado a Ana de Austria: Pérez De Tudela, 2009, vol. 3, pp. 1563-1616; Jordan Gschwend, y Perez de Tudela, 2001, pp. 1-127.

cortes (Madrid y Viena) se estrecha con la llegada de Ana de Austria para atender el cuarto matrimonio de Felipe II dejando una importante huella en la colección del Monasterio. Entre las reliquias más conocidas traídas por la última esposa del rey Prudente adquiriría un gran protagonismo la conservada en la arqueta alemana obra del orfebre Wenzel Jamnitzer (1508-1558).⁴⁰¹ No se escatimó en gastos a la hora de guardar el supuesto cuerpo de San Víctor ni tampoco en medios para reverenciar a este Alférez de la legión tebana. Tal y como nos informa la citada crónica del Monasterio, San Víctor era festividad suficientemente significativa como para abrir el relicario al público ya que en él se preservaban los restos de uno de sus compañeros de la Legión Tebana. La llegada de Ana de Austria ponía de manifiesto cómo los lazos que unían a la corte madrileña con Centroeuropa eran muy estrechos durante las primeras décadas de la fundación por lo que la entrada de devociones especialmente cultivadas en esta región del Imperio no se hizo esperar. De este modo, una significativa cantidad de certificaciones procedentes de iglesias y conventos alemanes empiezan a formar parte de la documentación del monasterio⁴⁰².

Complementan a las múltiples certificaciones conservadas en el archivo monacal, la documentación de carácter administrativo donde se registraban periódicamente los bienes de la fundación y que también se hace eco de la importante contribución hecha por la Emperatriz y su hija Ana de Austria durante las primeras décadas de su funcionamiento. El 24 de abril de 1571, Diego de Arriaga se encargaba de dar «Fe de las reliquias que envió la católica Emperatriz con la Reina Nuestra Señora al Monasterio».⁴⁰³ Entre las más antiguas destacan no sólo la auténtica traída por Ana de Austria junto con los restos de San Víctor sino, también, numerosos certificados relativos a Santa Úrsula y sus compañeras que tanto Juana de Austria como su hermana, la Emperatriz María, solicitaron a las autoridades pertinentes. De este modo, encontramos entre la colección del monasterio diferentes urnas o arquetas-relicario destinadas a conservar y mostrar los cráneos y huesos de esta legión de vírgenes mártires. La forma de estos vestigios introduce una nueva tipología o variedad de relicario entre la colección suntuaria del monasterio: se trata de urnas prismáticas, bien decoradas con materiales preciosos como las piedras de cristal de roca engastado (fig. 54), o hechas de cristal, material mediante el que se permite observar uno de los restos más característicos, los cráneos de las vírgenes mártires (fig. 55).

Fig. 54. Arqueta-relicario de santa Úrsula, último tercio del siglo XVI, bronce y cristal de roca, 13 x 31 x 19 cm, Relicario PN00612580. © PATRIMONIO NACIONAL.

⁴⁰¹ Esteras Martín, 2019, pp.316-321.

⁴⁰² García López, 2003, pp. 71-85.

⁴⁰³ Este testimonio queda recogido en una transcripción realizada a mediados del siglo XX por una de las religiosas del Monasterio: AGP, PC, DR, Caja 18, exp. 1.

Fig. 55. Cofre relicario de las once mil vírgenes, siglo XVII, madera, tela, cristal, pasta y alabastro, tribuna de novicias, 36 x 47 x 24 cm, PN00614651 © PATRIMONIO NACIONAL.

Ya en 1554, mientras su hermana comenzaba tomar las riendas del gobierno en Valladolid, la Emperatriz María de Austria se ocupaba de solicitar al emperador Fernando I la auténtica que respalda una de las festividades instituidas por la fundadora en sus Constituciones, la de Santa Úrsula y las Once mil vírgenes, junto con los vestigios relativos a San Hermágoras, primer obispo de Aquitania.⁴⁰⁴ Lo interesante de poder constatar su presencia entre la colección de reliquias de las Descalzas Reales es la colección de origen de donde Fernando I obtuvo las reliquias para su sobrina Juana de Austria, también mencionada entre la documentación que acompaña la auténtica. Como hiciera en más de una ocasión, el entonces Emperador, recurrió a la gran cantidad de vestigios que su abuelo Maximiliano I había reunido en la catedral de San Jorge, anexa a su residencia de Wiener Neustadt.⁴⁰⁵ De este modo, llegaba a la colección de la fundadora parte de la herencia que Maximiliano I reunió a lo largo de su vida a través de su afán por coleccionar cuantos más vestigios de la antigüedad fuese posible. Este Emperador, había desarrollado un importante sentido de la ideología dinástica que caracterizó la Casa Austria desde sus orígenes. Se mostró continuador, y aún más ambicioso, que su abuelo Federico III en la compleja tarea de buscar los orígenes míticos y sacralizar la dinastía Habsburgo desarrollando un contundente programa visual mediante el que asociaría su figura a la de San Jorge y, también, vinculando su actividad al patrocinio de la catedral situada bajo la titularidad de este santo cruzado.⁴⁰⁶

Junto al legado imperial, la colección de reliquias de las Descalzas Reales, se iba a ver también imbuida por el sentido que, como elementos portadores de una memoria colectiva aceptada por su antigüedad, adquirieron estos objetos en la Edad Moderna. En este sentido, resulta crucial tener en cuenta el proyecto que en paralelo a su hermana Felipe II llevaba a cabo en el Escorial donde más allá de la devoción y sentido católico de su colección de reliquias era fundamental poseer la autoridad con la que estos vestigios habían ido asentándose entre la ideología católica.⁴⁰⁷ Los diferentes inventarios y libros de entregas recientemente publicados por el profesor Fernando Checa, ponen de manifiesto la estrecha relación que ambas colecciones, la reunida por Felipe II en el Escorial y la de su hermana Juana de Austria, guardaban. Prueba de ello, nos ofrecen sus respectivos codicilos, donde podemos apreciar el intercambio de reliquias mantenido entre ambos hermanos junto con el afecto que hacia las mismas profesaron. Así sucede, por ejemplo, con un *lignum Crucis*, regalado por la Princesa Juana a Felipe II y, que, según la voluntad de este último, había de situarse entre los bienes

⁴⁰⁴ Viena, 09/03/1554. Donación que hace el Emperador Fernando I a doña Juana de Austria, Princesa de Portugal, a petición de doña María de Austria, de las reliquias de la cabeza de San Hermágoras, primer obispo de Aquileia, y de dos cabezas de las Once Mil Vírgenes. AMDR, cajón 8/6, n° de asiento 372 en el inventario: García López, 2003, p. 72.

⁴⁰⁵ Una carta conservada en el Haus-, Hof- und Staatsarchiv de Viena, remitida por el propio Fernando I a María de Austria, quien solicitó las reliquias para su hermana, aclara también de dónde obtuvo las mismas y enfatiza su importancia al haber pertenecido a Maximiliano I. Se encuentra publicada en: Jordan Gschwend, 1990, p. 191

⁴⁰⁶ Silver, 2008. Respecto a su relación con los vestigios de la Antigüedad: Wood, 2005, pp. 1128-1174.

⁴⁰⁷ Lazure, 2007, pp. 58-93.

inalienables de su colección.⁴⁰⁸ La colección de reliquias que el rey Prudente reunió desde que iniciase su construcción de El Escorial se caracterizó, además de por la variedad geográfica de su procedencia, por el respaldo intelectual mediante el que se trató de fundamentar. De este modo, diferentes intelectuales como Ambrosio de Morales, catedrático de Retórica en la Universidad de Alcalá de Henares, se encargaron no sólo de recolectar las reliquias más interesantes para la colección del monarca sino, también, de proporcionar el aparato textual que respaldaría su importancia.⁴⁰⁹

El acomodo de estos vestigios cuidadosamente seleccionados por la dinastía Habsburgo, tomó asiento entre una gran variedad de contenedores cuyos materiales y morfología reforzaban, como hemos visto, el significado de las reliquias que guardaban. Entre esta variedad de recipientes, uno de los más característicos fue el que adoptaba la forma humana de sus restos, concebido a modo de figura o escultura con los atributos del santo en cuestión. De este modo, no resulta extraña la presencia, entre los distintos relicarios de la fundadora, de piezas como “un sant hieronimo de oro hueco por el suelo para reliquias...”⁴¹⁰. La concepción de este relicario seguía el mismo criterio de elocuencia por el que muchos de los relicarios optaron al mostrar la imagen humana del santo y reforzar así el contenido de sus vestigios.⁴¹¹ Pese a que esta figura – relicario de san Jerónimo no consta entre las entradas del inventario monacal, donde aparecen todos los objetos legados por Juana de Austria a su fundación, sí podemos encontrar otras imágenes de metales preciosos con iconografía de santos y apóstoles que, finalmente, entraron a formar parte de la colección inicial de las Descalzas Reales. Es el caso de un conjunto de obras, cuya numeración es correlativa en su orden de aparición y cuya manufactura comparte el mismo material: la plata dorada.⁴¹² Se trata de una Virgen con el niño y “las armas del rey Catholico”, un san Juan Bautista con “las armas del rey don Fernando”, dos ángeles con las armas de Aragón y retratos en las manos, junto a las figuras de san Jerónimo, san Francisco, san Pablo y san Gabriel y Santiago haciendo pareja, todos ellos de plata dorada. Las descripciones no permiten advertir si se trata de imágenes cinceladas o repujadas sobre placas, o de imágenes tridimensionales, lo que dificulta ubicar su utilización en un espacio o momento determinado de las celebraciones litúrgicas. Sin embargo, la frecuencia con la que aparecen reforzadas reliquia e imagen, pueden situar algunas de estas imágenes en el altar de la celebración de su festividad junto a su reliquia, o entre la composición de los altares dedicados a las festividades más significativas como el Corpus Christi, tal y como trataremos de plantear más adelante.

1.2.5. Plata de capilla y su papel dentro de la ritualidad pública.

Las imágenes de plata dorada de la Virgen con el niño y san Juan Bautista, así como los ángeles portadores de retratos, introducen o remiten al carácter dinástico de la colección, dada su exhibición de la heráldica familiar, o la incorporación de sus propias efigies. Si bien entre los retablos de la fundadora aparecían signos heráldicos, este conjunto de imágenes tridimensionales, algunas de las cuales fueron adquiridas en la almoneda de Carlos V, marcan claramente la identidad de quienes se identificaban con sus iconografías. Por su parte, la

⁴⁰⁸ Al respecto vid. Fernando Checa Cremades 2018b, pp. 9-20 y Checa Cremades, Mancini y Vázquez Dueñas, 2013. Por su parte, y pocos días antes de morir, Juana de Austria también parece hacer mención a este obsequio sagrado en su codicilo: «Pido y suplico al rey Señor mi hermano que se sirva de una cruz de ébano que yo tengo en mi oratorio con siete repartimientos re reliquias» Juana de Austria, 30 de agosto de 1573, transcrito en: Villacorta Baños, 2005, p. 574.

⁴⁰⁹ Bouza Álvarez, 1990, pp. 34-38.

⁴¹⁰ Pérez de Tudela, 2017, p. 225.

⁴¹¹ Báez Hernández, 2015, pp. 323-333.

⁴¹² Se trata de los asientos 160 a 167. Pérez de Tudela, 2017, pp. 222-3 y AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 10v. – 12r.

importancia que para la adoración cristiana e identitaria cobran las imágenes vinculadas a la monarquía mediante su presencia heráldica, permiten proponer su ubicación entre la mesa de un altar para celebrar las misas en memoria de los miembros de la dinastía, una de las principales funciones que debía cubrir cualquier patronato auspiciado por la misma.

Asimismo, a la colección de reliquias y relicarios donada por su fundadora se unía también un extenso conjunto de objetos destinados a escenificar la liturgia, acompañando o embelleciendo cada paso dentro de su codificación. En este sentido, y pese a los preceptos de pobreza y austeridad que debían regir la vida de la comunidad coletina acogida en Valladolid, la fundadora continuó dotando su proyecto con los mejores materiales y objetos para llevar a cabo la liturgia. Por ello, también entre las muestras de orfebrería abunda la presencia de cálices, candeleros, incensarios, cruces de altar o diferentes estructuras para trasladar y mostrar el santísimo sacramento como los portapaces, custodias o andas de plata. El carácter suntuario de muchos de estos objetos que podemos clasificar de manera genérica entre la plata de capilla o misa, viene justificado por su participación activa dentro de un proceso clave para la afirmación y cultivo de la identidad cristiana, como es, fundamentalmente, la celebración de la misa y el misterio de la Eucaristía. A las imágenes bíblicas representadas en retablos, tablas y relicarios se unía la afirmación de su recuerdo mediante la ritualidad que, del mismo modo, contribuía a mantener la memoria y principios del cristianismo.⁴¹³ Si cada elemento dentro de una composición pictórica guarda un sentido particular, también en lo que respecta a las prácticas litúrgicas cada objeto que interviene o forma parte de la misa guarda una carga narrativa, semántica y simbólica imprescindible. Su apariencia estética y valor material son el reflejo o constatación de dicha importancia, de tal modo, que resulta habitual entre los artífices encargados de su elaboración la consulta de guías y explicaciones para la correcta elaboración de estos objetos.

Dentro del contexto hispano del siglo XVI, los trabajos de orfebrería y platería se encuentran marcados por la labor que sucesivas generaciones de la familia Arfe realizaron a lo largo de la geografía diocesana.⁴¹⁴ Pese a que el gremio de plateros contó con un amplio número de personalidades, la labor teórica publicada por Juan de Arfe, que representó la tercera generación de la familia, contribuyó a la adquisición de un papel preponderante en la creación y difusión de las formas estéticas.⁴¹⁵ De hecho, su ascendente no deja de planear sobre algunos de los objetos que integraron la plata de capilla donada por Juana de Austria a su fundación puesto que uno de sus discípulos, el platero madrileño Martín de Arrandolaza, se ocupó de marcar la mayor parte de los cálices que la fundadora encargó hacia el final de sus días.⁴¹⁶ Dado que Juan de Arfe trabajó en Valladolid durante los años centrales del siglo XVI, época en la que también Juana de Austria ejerció el cargo de regente desde esta misma ciudad, el trabajo de este artífice pudo verse reflejado entre las primeras piezas de la colección monacal. Más aún, aquellas tipologías o modelos de ajuar litúrgico que Arfe se encargó de describir al final de su obra *Varia commensuración para la escultura y arquitectura...*, y que verían la luz en una edición impresa de 1585, se encontrarían entre los modelos más comunes de la platería litúrgica elaborada durante la segunda mitad del siglo XVI.⁴¹⁷ Concretamente, son los modelos recogidos en la segunda parte del libro IV titulada “De las piezas de Iglesia y servicio

⁴¹³ Laugerud, Ryan y Skinnebach, 2016, p. 6.

⁴¹⁴ Las bases para el estudio de la trayectoria de esta familia de artífices: Justí, 1908, pp. 231-251, y Sánchez Cantón, 1920. Y, una actualización de la producción artística y teórica llevada a cabo por Juan de Arfe, uno de los artífices más prolíficos de esta familia en la tesis doctoral de José Luis Crespo Fajardo: Crespo Fajardo, 2009. <https://idus.us.es/handle/11441/15005> [consulta 09/08/2019]

⁴¹⁵ Herráez Ortega, 1999, pp. 98-107.

⁴¹⁶ González Zamora, 2017, pp. 277-291.

⁴¹⁷ Casaseca Casaseca, 1999, p. 15.

del culto divino”, aquellos que nos acercan a la estética mediante la que bien podrían concebirse muchos de los objetos donados por Juana de Austria para el servicio de la misa.⁴¹⁸

Desde los primeros concilios de la iglesia y, tal y como se hace eco el tratado del propio Arce, era este el material idóneo para realizar el vaso sagrado, por lo que no resulta extraña la preocupación testamentaria de la Princesa al ordenar el reparto de cálices de plata entre aquellas iglesias más humildes.⁴¹⁹ Uno de los principales dictámenes a los que se adaptan las piezas litúrgicas de la fundadora radica en la concepción de sus materiales, estrictamente aplicada a objetos como los cálices, de los que también encontramos diferentes ejemplos sin numerar entre el listado de los bienes donados a su fundación, todos ellos hechos de plata o plata dorada.⁴²⁰ Algunos de ellos muestran partes doradas y decoración cincelada mientras que otros obedecen a un patrón mucho más sencillo y sin decoración incisa. La falta de correspondencia con alguna de las entradas de inventario de almoneda, como sucede con la mayoría de piezas donadas por la fundadora, podría relacionarse con la fundición de algunos objetos de plata para realizar nuevas piezas. Es el caso de lo sucedido con algunos incensarios de plata, entregados al contraste de corte Alonso Muñoz, para realizar nuevos objetos destinados al culto divino.⁴²¹

Otra de las características que también podemos ver reflejada entre las piezas del servicio litúrgico es su vinculación con el legado familiar. Del mismo modo que algunos de los relicarios incorporan el escudo de armas de la princesa, o inscripciones que indican su relación con sus familiares, también entre el ajuar litúrgico aparecen candeleros con la heráldica de los Reyes Católicos en su base.⁴²² Adquiridos en la almoneda de su padre Carlos V, estos candeleros se encargaron de recordar el patrocinio dinástico dentro del oficio religioso. Un caso análogo sucede con otra de las piezas que acostumbraron a formar parte de las decoraciones de las mesas litúrgicas, las cruces de altar, cuyo ejemplo sigue en orden de aparición al de los candeleros familiares. Flanqueada por los dos candeleros anteriormente citados, pudo situarse, muy probablemente la cruz “de plata dorada con un crucifijo y diez rosas de esmalte azul”, que incorporó la iconografía de los apóstoles y las “armas reales” en su manzana.⁴²³

La variedad de cruces entregadas a la colección del cenobio incluía, además de las mencionadas cruces dinásticas y cruces-relicario, otra variedad conocida como cruz y monte-calvario. De la misma, encontramos en el inventario diferentes entradas con su correspondiente número de almoneda como “una cruz y monte calvario de ébano guarnecida la cruz y monte calvario con unas molduras de plata dorada...” registrada con el número 185.⁴²⁴ La cruz se encontraba decorada mediante un crucifijo de oro e incrustaciones de

⁴¹⁸ Arce, 1795 (1585), f. 261. Ed digitalizada en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13161> (consulta: 03 / 10 / 2019)

⁴¹⁹ *Ibidem*, f. 269. (consulta: 03 / 10 / 2019). Rivera de las Heras, 1999, pp. 32-35.

⁴²⁰ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 57r. y v. del inventario de reliquias.

⁴²¹ Pérez de Tudela, 2017, p. 220, nota 332.

⁴²² “nº 158. Dos candeleros de plata dorados de altar labrados de mazonería y en los pies las armas del Rey Católico...” Pérez de Tudela, 2018, p. 221.

⁴²³ Pérez de Tudela, 2018, p. 221, notas 337-8 y AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 55v.

⁴²⁴ “nº 185. Una cruz y monte calvario de hebano guarnescida la cruz y monte calvario con unas molduras de plata dorada que pesa la plata según dice el libro de la cámara quatro honças y dos ochavas y media y esta en la Cruz un Crucifijo de oro con su título de quatro diamantes y otros tres diamantes por clavos y en los braços tiene tres remates de oro a manera de alcachofas y, en medio, unas manzanas de plata dorada y encima del monte calvario de hebano tiene otro de oro esmaltado de trasfloringa? y un lagarto y una rana y otras sabandijas y encima está nuestra señora y sanct Juan y un ángel que tiene en las manos una cruz y nuestra señora tiene [tachado en] la diadema de diamantes sant Juan de rubíes. Pesan las piezas de oro que la dicha cruz tiene siete onzas y seis ochavas y media según dice el libro de la cámara y la dicha Cruz así como está plata y oro y hebano

diamantes y plata, mientras que la base o pie donde asentaba, con forma rocosa a imitación del famoso Gólgota, mostraba decoraciones de lagartos, ranas y sabandijas. Finalmente, sobre este monte, se situaban las figuras de la virgen María y san Juan acompañadas por un ángel. Otros ejemplos registrados en este mismo listado, aunque de carácter menos suntuoso, describen el colorido verde de la base rocosa sobre la que asienta la cruz, en alusión al escenario natural que tratan de evocar este tipo de piezas.⁴²⁵

Para complementar la composición que, según la narración bíblica, acompañó a Cristo en la Cruz, es frecuente encontrar cruces de altar cuya base incorpora las figuras de san Juan y la Virgen María a modo de calvario; pero, además, es recurrente también, la presentación de esa misma base en forma de estructura abullonada, imitando las formas rocosas y en alusión al propio enclave, el monte Gólgota, donde se ubicó el suceso de la Crucifixión. Incluso, algunos de los ejemplos conservados a lo largo de la geografía peninsular, proceden de las indias Occidentales, como la conservada actualmente en la catedral de Palencia y datada alrededor de 1560.⁴²⁶ De una procedencia análoga, son destacables también otras cruces y monte calvario registradas entre los bienes donados a la fundación por su fundadora puesto que se hacen eco de una elaboración mixta que combina técnicas iberoamericanas como la plumaria con el trabajo de los talladores peninsulares. Así lo podemos apreciar en la siguiente descripción:

“nº 310. Una Cruz y monte calvario de pluma hecho en yndias con pájaros y sabandijas de lo mismo y un Cristo de madera hecho en España que tiene de alto cruz y calvario dos tercias y una pulgada tasada la hechura en siete mil y quinientos maravedís.”⁴²⁷

La presencia de objetos procedentes de ultramar, gracias al dominio de las dos principales rutas marítimas de intercambio con los extremos occidental y oriental por parte de la monarquía hispana y portuguesa, respectivamente, ha sido puesta de manifiesto entre los estudios de la propia colección.⁴²⁸ De hecho, también de procedencia exótica y, más concretamente, indoeuropea, es el ejemplo datado durante el último cuarto del siglo XVII que se conservan en la cercana colección del monasterio de la Encarnación. Aquí, se conserva una de cruz de altar integrada por la iconografía del calvario, trabajada mediante la técnica de la aguja portuguesa y acompañada por las figuras de la virgen María y san Juan talladas en marfil.⁴²⁹

pesa tres marcos y siete onzas y siete ochavas y por el cargo había de pesar dos ochavas más que le falta por haber servido y esmaltes saltados metido en su caja de cuero de baynero tasado oro y piedras y plata y hechura en cincuenta y ocho mil mrs”. Pérez de Tudela, 2017, p. 228, y AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 14v. - 15r., y repetida en el f. 62r. del inventario de reliquias.

⁴²⁵ “nº 242. Una cruz y cristo y monte calvario de bronce la cruz pintada de color de madera y el Cristo de blanco y el calvario de verde y una calavera y cuatro huesos tasada la hechura en tres mil y setecientos y cincuenta maravedís.” Pérez de Tudela, 2017, p. 238 y AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 64r.

⁴²⁶ Sobre esta cruz mejicana: Antigüedad del Castillo-Olivares, 1976, p. 137.; Esteras Martín, 1994, p. 50 y 2006, p. 197. Asimismo, sobre el coleccionismo de plata americana en la península: Esteras Martín, 2009, 261-289.

⁴²⁷ A esta primera descripción le sigue una segunda elaborada íntegramente en Iberoamérica: “nº 311. Otra Cruz y monte calvario de la dicha pluma hecho en yndias con muchas sabandixas y árboles de lo mismo y una calavera y huesos que tiene un Cristo hecho en la dicha India, es de alto de dos tercias menos dedo y medio tasada la hechura en mil quinientos maravedís”. Pérez de Tudela, 2017, p. 251, y AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 71v. del inventario de reliquias. Si bien las descripciones no especifican su procedencia de las Indias occidentales u orientales, la alusión una técnica indígena mediante la expresión “hechas de pluma”, confirma su procedencia iberoamericana.

⁴²⁸ Ruíz Alcón, 1975, pp. 28-36; García Sanz y Jordan Gschwend, 1998, pp. 40-54 y García Sanz, 2003, pp. 129-141.

⁴²⁹ Información proporcionada por la responsable de su estudio M^a Leticia Sánchez en la ficha catalográfica de esta pieza, disponible en la base de datos Goya con el número de inventario: PN 00620393

En la colección de las Descalzas se conservan diferentes cruces y monte calvario hechas de materiales como el ébano, el coral o la plata. La mayoría datan de la primera mitad del siglo XVII y, por la cronología, es difícil identificar ninguno de ellos con el descrito en el inventario *post mortem*. También muchos de ellos se conservan de manera parcial debido al reciclaje o reutilización de muchas de sus partes. Una de las cruces que, por cronología y materiales, podría acercarse a las descripciones de inventario citadas es la que conserva un pie abullonado con decoraciones incisas de animales y vegetales y una hendidura frontal a modo de gruta (fig. 56).

Fig. 56. Cruz de Mesa. *Cruz y monte calvario*. primera mitad del siglo XVI, madera, ébano, metal dorado, 63 x 34 x 13 cm, Cuarto de plancha de las sacristanas, PN00616145. © PATRIMONIO NACIONAL.

Con un pie de ébano y recubierta de metal dorado, este temprano ejemplo conservado en la colección de las Descalzas muestra distintos orificios, tanto en su base como en los brazos de la cruz, que indican la pérdida de algunas de sus decoraciones iniciales. Teniendo en cuenta la riqueza de los materiales que integraron las decoraciones de estas cruces, es muy probable que su pérdida se deba a una reutilización de los mismos para elaborar nuevas piezas o ser integrados en otras composiciones, como sucedía también en el caso de los relicarios y retablos. En cuanto a su procedencia, nada podemos añadir excepto las informaciones que, sobre modelos similares nos proporcionan las descripciones del inventario, donde queda registrado el origen iberoamericano de algunos de los ejemplos análogos que, incluso, llegaron a concebirse bajo técnicas indígenas. En este sentido, es significativo mencionar que los modelos de cruces recogidos por las fuentes europeas, como la publicada por los alemanes Joannes Winterburger y Matthaeus Heuperger en 1502 (fig. 50) o la elaborada en 1585 por el español Juan de Arfe, no se hacen eco de esta tipología de bases a imitación del monte Gólgota.⁴³⁰ Los calvarios que aparecen representados entre los grabados alemanes, muestran cruces flanqueadas por las figuras de la virgen María y san Juan, pero sin incluir las bases rocosas o abullonadas características de esta otra tipología. Asimismo, los ejemplos más similares conservados en otras localizaciones de la geografía peninsular, como el estudiado por la profesora Cristina Esteras, cuentan con una procedencia mexicana y destacan por su excepcionalidad.⁴³¹

⁴³⁰ Juan de Arfe, en su capítulo dedicado a las piezas de iglesia y servicio del culto divino, se limita a relacionar las cruces de mesa con su carácter portátil y únicamente indica que sus pies son “de varios modos” y “van cortados en forma oval”, por lo que no parece hacerse eco de esta otra tipología de cruces, bien por su excepcionalidad, o bien por no considerarse entre las piezas de iglesia. Arfe, 1795 (1585), f. 274.

⁴³¹ Esteras Martín, 1994, p. 50 y 2006, p. 197.

Si seguimos analizando las diferentes piezas que formaron parte del oficio litúrgico, otro de los ejemplos que de una manera más suntuosa y particular se encuentran representados en la colección donada por la fundadora es el relativo a la iluminación. También entre esta tipología de objetos encontramos piezas procedentes de los intercambios con los nuevos territorios conquistados como una

“lámpara de plata hecha en yndias que el plato grande tiene un rostro de animal con una argolla que le cuelga de la boca con su rremate y cadenas y donde se pone el vidrio todo de plata labrada de cincel largo de unas hojas y corazones que pesa de la manera que está declarado once marcos y cuatro onzas cuatro ochavas.”⁴³²

La entrada de esta lámpara no aparece numerada en el inventario de objetos donados por la fundadora o, lo que es lo mismo, no guarda correspondencia con ninguna de las piezas descritas en su inventario *post mortem*. Esta pieza se encuentra registrada entre los diferentes objetos de plata litúrgica como candeleros o gradas de plata, por lo que su utilización dentro del culto resulta difícil de concretar. Por su parte, se han conservado pocos ejemplos de lámparas votivas entre las piezas procedentes de las Indias Occidentales, pero éstos, al igual que otras piezas como los cálices o las cruces, sí se han encontrado claramente vinculados al servicio de la misa.⁴³³ En el caso de la lámpara de las Descalzas Reales procedente de las “yndias”, tanto el material mediante el que se encontraba realizada (la plata) como su ubicación en el inventario, apuntan hacia su posible procedencia mexicana y función votiva. También protagonizada por la decoración animal, se encontraba la lámpara central que iluminaba el relicario, cuyo plato permanecía sostenido por tres serpientes de donde nacían las cadenas ancladas al techo:

“Una lámpara de plata que es un plato con tres sierpes que, en cada una, tiene una cadena con dos rrosas y, por dentro, otras cadenillas que tienen una lámpara de vidrio y, encima de ellas, un rremate de la dicha plata torneado con una sortija de donde cuelga, que pesa cuatro marcos y seis ochavas [...] la cual alumbraba la dicha capilla donde están todas las dichas reliquias con que se contiene el dicho relicario”⁴³⁴

Más allá de las pinceladas exóticas que este tipo de objetos introducían mediante sus decoraciones, lo cierto es que, como cabría esperar, la iconografía religiosa ocupó la mayor parte de la plata de capilla. Desde piezas cuya función se ha perdido en la liturgia actual como los portapaces, de los que Juana de Austria donó un ejemplo “de plata dorada que tiene de bulto la Ascensión”, hasta obras de mayor complejidad.⁴³⁵ Así lo pone de manifiesto la siguiente tipología de ajuar litúrgico mediante la que se transportaba, exhibía y conservaba el santísimo sacramento, punto focal de la liturgia e insignia, o emblema capital, para la identidad católica. Al respecto, no faltarán tampoco entre las piezas de plata de capilla, arquetas, custodias o andas de plata mediante las que proporcionar acomodo al elemento más significativo del misterio eucarístico. Tanto las arquetas eucarísticas, como las custodias

⁴³² AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 59r. y v.

⁴³³ Es el caso de uno de los primeros ejemplos de los que se ha tenido registro, una lámpara votiva mexicana datada en 1585 que perteneció a la parroquia burgalesa de Villarcayo y actualmente se conserva en una colección privada. Esteras Martín, 1994, p. 46; y 1999, p. 419.

⁴³⁴ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 50v. del inventario de reliquias.

⁴³⁵ Ídem, f. 54r., del inventario de reliquias, correspondiente al n° 143 del inventario de almoneda. Esta pieza debió tener un valor significativo para su propietaria ya que formó parte de del ajuar litúrgico con el que fue a la corte lisboeta, vid. Pérez de Tudela, 2017, p. 218. Sobre los portapaces renacentistas: Sanz Serrano, 1991, pp. 113-123. Un ejemplo datado en 1556 sobre esta misma tipología de objetos con iconografía asuncionsita es el que se conserva en el tesoro de la catedral de Sevilla, de estilo renacentista y atribuido al orfebre Hernando de Ballesteros.

tenían por función preservar la ostia consagrada en los momentos clave de la misa y festividades del calendario litúrgico. Las arquetas eucarísticas, por su especificidad funcional, fueron menos frecuentes, ya que tan solo servían una vez al año, cuando eran depositadas entre las arquitecturas efímeras de los monumentos de Semana Santa durante el oficio de Jueves Santo.⁴³⁶ El ejemplo que sobre este tipo de contenedores eucarísticos se registra entre la colección de las Descalzas tras el fallecimiento de su fundadora se describe del siguiente modo:

“Una arquilla de plata tumbada toda dorada por de fuera con molduras de lo mismo que arma sobre cuatro bolas de la misma plata sobre un suelo de madera plateado por dentro, jaspeado por bajo. La cual se abre con dos puertas y, el tapador, hacia arriba que, abierto, se sustentan dos cadenas de la dicha plata. Es toda de un enrejado con claros a manera de celosía y en la cruz de cada uno hecha un asiento de perla berrueca que son mil ocho cientos cincuenta y siete que pesa toda la dicha arquilla de la manera que está declarado plata y asientos sesenta y nueve marcos siete onzas y quince mil gramos. La cual arquilla es adonde se encierra el santísimo sacramento.”⁴³⁷

Puesto que la descripción no cuenta con un número de correspondencia entre el inventario de almoneda, es probable que, aunque comisionada por Juana de Austria, esta arqueta, hubiese entrado a formar parte del ajuar litúrgico de su fundación desde el momento de su confección. Asimismo, es posible, también, que se realizase tras su fallecimiento a partir de aquellos objetos que se fundieron para realizar nuevas piezas de plata de capilla. Sea como fuere, lo cierto es que, se trata de un recipiente con gran valor para la celebración de la liturgia cuyas características formales no debieron quedar muy lejos de las piezas actualmente conservadas en los diferentes tesoros catedralicios y colecciones museográficas. En este sentido, la forma horizontal o apaisada a la que nos remite el adjetivo “tumbada” en la descripción citada, compartiría apariencia con ejemplos como el conservado en el Museo de Artes decorativas, cuya decoración incisa sobre plata dorada, es propia de las pautas seguidas por los talleres de orfebrería hispanos de finales del siglo XVI e inicios del XVII (fig. 55).⁴³⁸



Fig. 57. Taller de Valladolid, Toledo o Madrid, *Arqueta Eucarística*, 1600-1615, Plata sobredorada, cincelada, grabada, fundida y con esmaltes aplicados. Museo Nacional de Artes Decorativas, n° inv. 27265.

Los apliques esmaltados que decoran las caras exteriores de esta pieza encajan con la habitual combinación de materiales dentro del trabajo de orfebrería cortesano, tal y como sucede, también, con la pieza donada a las Descalzas Reales. En este último caso son las perlas “berruecas” las que incrementan el valor de la pieza descrita. Su presencia en el entorno visual que rodeó la imagen regia fue muy habitual puesto que también brincos, dijes o

⁴³⁶ Sobre la evolución formal y estética de las arquetas eucarísticas: Alonso Benito, 2015, pp. 42-43. Su funcionalidad y definición puede consultarse entre los tesoros del patrimonio cultural elaborados por el Ministerio de Cultura: vid. <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1189505> [consulta: 23/11/2019]

⁴³⁷ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 56v., del inventario de reliquias.

⁴³⁸ La catalogación de esta arqueta conservada en el Museo Nacional de Artes decorativas con el número de inventario 27265, en: Alonso Benito, 2015, pp. 42-43.

colgantes acostumbraron a decorar las piezas de joyería que enriquecen la indumentaria de princesas y cortesanas, tal y como sus retratos permiten documentar. Por su parte, los roleos y volutas que decoran las superficies exteriores de la arqueta eucarística conservada en el MNAD, se distancian claramente del “enrejado con claros a manera de celosía” utilizado para cubrir las caras de la arqueta de las Descalzas. Este último detalle nos remite directamente al exterior de la arqueta eucarística actualmente conservada en la sacristía del monasterio madrileño, decorada mediante una celosía o enrejado con relieve romboidal (Fig. 58). Otros detalles de la descripción de inventario, que se muestran en consonancia con la pieza conservada, son el “asiento” dispuesto en el cruce de cada “claro” del enrejado para introducir las diferentes perlas berruecas que formarían parte de su decoración original, o las cuatro bolas donde todavía asentaría la estructura prismática. Del mismo modo, entre la celosía romboidal que decora la arqueta actual de la sacristía madrileña, aparecen distintas piedras blancas engastadas y huecos vacíos que, en origen debieron estar ocupados por este mismo material. Sin embargo, escapan a la descripción del siglo XVI, las decoraciones escultóricas que culminan la decoración de la pieza, un grupo de ángeles portadores de las *Arma Christi* situados a cada ángulo de la tapa, así como una cartela central a modo de culminación, presidida por una paloma y la inscripción: *Hocest enim corpus meum* (Este es mi cuerpo).

Fig. 58. Marca de José Martínez Caro, *Arqueta Eucarística*, ¿segunda mitad del siglo XVI? con decoraciones de la primera mitad del siglo XVIII. Plata dorada, bronce y cristales, 71 x 40 x 45 cm, Inscripción en la cartela de remate superior: “*Hocest enim corpus meum*”. Monasterio de las Descalzas Reales, sacristía interior. PN00613162. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Cruz Valdovinos, 2015, p. 122.

Tal y como ha identificado José Manuel Cruz Valdovinos, la arqueta eucarística de las Descalzas Reales incorpora la marca del platero José Martínez Caro, activo durante la primera mitad del siglo XVIII.⁴³⁹ Concretamente, esta pieza correspondería a los trabajos que Martínez Caro realizó alrededor de 1735 y 1740, junto con una cruz procesional y dos broches para capa pluvial que también se conserva entre la colección dieciochesca de la fundación madrileña.⁴⁴⁰ Ya fuese remodelada o realizada de nuevo, lo cierto es que la memoria de la pieza original realizada para la liturgia del Jueves Santo tuvo un gran peso dentro de la celebración de la Pascua en las Descalzas Reales. Si bien los datos sobre el encargo y realización de la arqueta descrita en el inventario de finales del siglo XVI resultan difíciles de concretar, su comparación o cotejo con la pieza que se conserva actualmente en la sacristía del monasterio quizá nos pueda acercar más a su origen y evolución dentro del ajuar litúrgico utilizado por la comunidad.

En cuanto a su iconografía, tanto la representación del cordero en el interior de la arqueta, como los atributos que portan los ángeles y la inscripción superior, se encargan de reforzar la idea de sacrificio que acompaña el culto a la Eucaristía y, sobretudo, de aludir al momento

⁴³⁹ Cruz Valdovinos, 1982 (2008), p. 126.

⁴⁴⁰ La cronología ha sido propuesta en función de la variante de la marca del platero que aparece en la obra. Los datos biográficos, marcas y obras conservadas de este platero en: Cruz Valdovinos, 2015, pp. 120-123.

de la Pasión. Puesto que no conservamos demasiados ejemplos mediante los que poder contrastar estas representaciones, no podemos saber si el ejemplo de las Descalzas Reales se adaptaba a los patrones definidos previamente o, realmente, suponía una innovación dentro del género. Sin embargo, Cruz y Valdovinos destaca la rareza de esta pieza, tanto por sus características formales como por su iconografía, y propone que pueda haber sido fruto de la invención de la comunidad de coletinas.⁴⁴¹ Efectivamente, algunos de los pocos ejemplos conservados nos permiten apreciar el distanciamiento iconográfico y formal tanto de la pieza descrita en el inventario, como de la conservada en la sacristía del cenobio. Al respecto, es interesante mencionar el caso de la arqueta eucarística de la catedral de Toledo, una de las pocas piezas que de esta tipología se conservan (fig. 59). Puesto que se trataba de la diócesis más poderosa y acaudalada de los reinos hispanos, su colección litúrgica no podía más que adaptarse o equipararse a estas circunstancias. Por ello, tanto la obra utilizada para conservar la sagrada forma el Jueves Santo, como la estructura efímera o marco arquitectónico mediante el que se implementaba su visión, experimentaron sucesivas transformaciones y modificaciones a lo largo del tiempo. De las mismas, ha ofrecido un detallado análisis Amelia López-Yarto Elizade mediante la suma de datos contenida en los inventarios de la catedral, los libros de gastos de fábrica y las descripciones relatadas en las crónicas.⁴⁴² Sus conclusiones en relación al aspecto original del arca eucarística toledana, realizada durante las primeras décadas del siglo XVI por los plateros Pedro Medina y Diego Vázquez a partir de las trazas del pintor Juan de Borgoña, ponen de manifiesto la simplicidad estructural con la que fue concebida y posteriormente modificada al añadir diferentes cuerpos.

Por tanto, en origen, el aspecto piramidal con el que nos ha llegado esta pieza iniciada en 1514 se reducía a una sola base rectangular y alargada sobre la que se levantaba la caja prismática cerrada mediante una tapa con distintas vertientes, o de tipo troncopiramidal. A nivel iconográfico, en las caras frontales se podían apreciar diferentes escenas de la Pasión inspiradas en grabados coetáneos, cinceladas sobre plata y culminadas por el grupo escultórico del calvario que se situaba en la tapa. El interior también incorporaba la presencia de diferentes personalidades bíblicas mediante la representación de los cuatro evangelistas que, posteriormente, se verían duplicados tras las modificaciones llevadas a cabo por los plateros Andrés y Vicente Salinas entre 1627 y 1628. Estos últimos, se ocuparon de llevar a cabo la segunda intervención sobre la pieza original ya que, en 1597, su programa iconográfico se había ampliado a partir de la incorporación de los ángeles con atributos de la Pasión y las figuras de los Profetas.⁴⁴³ Sin embargo, todavía a finales del siglo XVI, no había adquirido las dimensiones y volumen que finalmente alcanzaría tras 1628, o momento en el que se añaden los diferentes cuerpos y el resto de la decoración escultórica con la que nos ha llegado a la actualidad.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁴² López-Yarto Elizade, 2006, 379-400. La bibliografía sobre esta pieza en, *íd.*, p. 385, nota 16.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 398.



Fig. 59. Pedro Medina, Diego Vázquez, Diego de Valdivieso y Andrés y Vicente Salinas *Arca del monumento de Jueves Santo*, siglos XVI / XVII. Catedral de Toledo.

Al comparar el arca eucarística de la catedral de Toledo con las características de la pieza análoga descrita en el inventario de la colección monacal entre 1574 y 1578, observamos que, pese a tratarse de dos obras de orfebrería, su concepción es muy distinta. Especialmente en lo que respecta al programa iconográfico, ausente en el caso de la arqueta madrileña descrita durante la segunda mitad del siglo XVI. Por su parte, la arqueta conservada actualmente en la sacristía de las Descalzas Reales, sí nos permite apreciar la iconografía propia de la Pasión mediante los ángeles portadores de sus atributos, aunque el conjunto todavía queda muy lejos del despliegue iconográfico que se fue añadiendo entre los diferentes cuerpos del arca conservada en la sede de Toledo. De hecho, no sería el primer ejemplo que incorpora las figuras de los ángeles portadores de las *arma christi*, sino, más bien, la continuación de un recurso iconográfico que ya aparece en ejemplos análogos datados a finales del siglo XVI.⁴⁴⁴ Lo que sí parece escapar a los convencionalismos o recursos tradicionalmente utilizados para la definición de este tipo de contenedores eucarísticos es la inscripción situada en la cartela mediante la que se culmina el arca actualmente conservada en las Descalzas Reales. La paloma del Espíritu Santo y su mensaje “Este es mi cuerpo”, refuerzan semánticamente la función de la obra dentro del rito asociado al oficio de Jueves Santo, cuando el cuerpo yacente de Cristo es depositado en el interior del sepulcro.

La forma de las arquetas eucarísticas y su imitación de la tipología sepulcral a modo de sarcófago comienza a aparecer entre los primeros ejemplos conservados o documentados durante el siglo XVI, como sucede en el caso del arca toledana, y, a partir del siglo XVII, será todavía más frecuente y explícita entre los contenedores destinados a esta finalidad.⁴⁴⁵ Por su parte, también Amelia López-Yarto ha destacado la terminología coetánea empleada para identificar algunas de las partes del arca de la Catedral de Toledo, como los “tumbos” referidos a cada una de las caras abatidas de la tapa en las descripciones antiguas. La autora relaciona la vinculación del término “tumbado” en el *Diccionario* de Covarrubias para describir todo “lo que tiene forma de tumba, como las arcas tumbadas”.⁴⁴⁶ Teniendo en cuenta este tipo de asociaciones que ponen de manifiesto la presencia de un campo semántico donde, tanto a nivel formal como léxico, se consolida la forma sepulcral como característica o,

⁴⁴⁴ Así se pone de manifiesto el arca del Santísimo Sacramento conservada en el museo de Santa Eugenia en Astudillo (Palencia) y datada durante el último tercio del siglo XVI. Su descripción en: Pérez de Castro, 2010, p. 389.

⁴⁴⁵ De este modo lo explica el profesor Ramón Pérez de Castro: “La vinculación simbólica entre la reserva del Jueves Santo y el sepulcro de Cristo llega a una total identificación iconográfica en algunos ejemplos de 1600” *Ibidem*.

⁴⁴⁶ López-Yarto Elizade, 2006, p. 388.

incluso, propia de las arquetas tal y como define Covarrubias, la “arquilla de plata tumbada” descrita en el inventario de las Descalzas Reales, no haría más que participar de dicha construcción semántica.

La relación formal entre continente y contenido, se abandona en otra tipología de recipientes o, más bien, exhibidores de la sagrada forma, las custodias. Estas otras piezas del ajuar litúrgico son más abundantes y cuentan con una utilización mucho más asidua que la anterior. Puesto que su función no se encontraba asociada a un momento específico de las narraciones bíblicas, las características mediante las que fueron definidas alcanzaron grandes cotas de complejidad decorativa y estructural. A modo de micro-arquitecturas, estas piezas contaron con una gran cantidad de elementos arquitectónicos mediante los que se proporcionó acomodo a la sagrada forma, comúnmente protegida tras un viril cristalino. Como no podía ser de otro modo, Juana de Austria se encargó también de proporcionar una pieza mediante la que exponer una de las principales señas de la identidad católica sobre las que se construyó la piedad austríaca, el santísimo sacramento. Aunque las medidas no se nos especifican en el inventario, las características estructurales e iconográficas con las que aparece descrita, apuntan a una pieza de gran complejidad y tamaño considerable:

“Una custodia de plata dorada en partes con el pie de ocho cartones que en los cuatro están de bulto de media talla cuatro historias sagradas. Tiene tres repartimientos, uno sobre otro: el primero, donde se pone el santísimo sacramento, arma sobre unos pilares estriados que por partes de adentro tienen de bulto los cuatro evangelistas y el pie donde se pone el santo sacramento, unos veriles cristalinos. En el segundo repartimiento, están las figuraciones de nuestro señor de bulto y, por de fuera, cuatro virtudes. En el tercero [repartimiento], otros cuatro pilaricos cuadrados que hacen arcos, dentro, un Cristo atado a la columna y, en el remate, la Resurrección de bulto, que pesa de la manera que está declarado, sin los veriles cristalinos, treinta y tres marcos y dos onzas con una caja de cuero vainero dorada en partes de por dentro con tafetán carmesí colorado.”⁴⁴⁷

La descripción nos traslada la imagen de una estructura de tipo templete formada por tres cuerpos cuyo volumen, muy probablemente, disminuirían en altura puesto que el número de figuras va reduciéndose a medida que se describen los cuerpos superiores. Además, nos informa sobre la cantidad de plata repartida entre los tres niveles y el despliegue iconográfico, que ascendía a más de siete kilos y medio de peso.⁴⁴⁸ Dicha estructura quedaría asentada en una amplia base octogonal, dada la alusión inicial a los “ocho cartones [...] con historias sagradas” que se representaban en sus respectivas caras, lo que permite deducir, también, que se trataba de una custodia perteneciente a la tipología de asiento.⁴⁴⁹ Sobre esta base, los testamentarios de Juana de Austria prosiguen describiendo el primer cuerpo formado por un número indeterminado de columnas estriadas entre las que se situaban las esculturas o figurillas de los cuatro evangelistas rodeando, así, el viril cristalino central donde se exhibía la sagrada forma. Tras este primer cuerpo, la descripción prosigue con un segundo nivel donde encontraríamos el siguiente grupo escultórico con la imagen o imágenes de Cristo, puesto que se refiere a “las figuraciones de nuestro señor”, rodeadas por cuatro virtudes. Finalmente, el tercer cuerpo de la custodia contenía una bóveda sostenida por cuatro arquerías sobre sus respectivos pilares de sección cuadrada que se ocupaba de cobijar la figura de un Cristo atado a la columna, todo ello rematado o culminado por una segunda imagen

⁴⁴⁷ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 57r.

⁴⁴⁸ Teniendo en cuenta la equivalencia de un marco a 0.23 kg y una onza a 0.02876 kg establecidas por el sistema burgalés, Vid. *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del Sistema métrico decimal*, Madrid, Instituto Geográfico y Estadístico, 1886, p. 36. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040592&page=1> [consulta: 05/11/2019].

⁴⁴⁹ Sobre las diferentes tipologías de custodias, de asiento o portátiles: Rivera de las Heras, 1999, pp. 37-40.

crisológica representando el momento de la Resurrección. El sentido ascendente del programa iconográfico descrito sigue los cánones marcados por la lógica de las narraciones bíblicas, del mismo modo que acostumbraron a hacer todo tipo de series eucarísticas o pasionales. Así, los evangelistas, encargados de difundir la vida de Cristo, representada entre las escenas de la base, velaban por la sagrada forma dentro del primer cuerpo mientras que, a medida que ascendía su mirada, el observador podía apreciar cómo la palabra de los evangelistas se cumplía mediante las escenas del martirio con el Cristo atado a la columna y la resurrección final culminando todo el conjunto.

Esta custodia, igual que el resto de ejemplos coetáneos, permitiría apreciar la combinación entre la iconografía pasional y los motivos decorativos realizados siguiendo la estética manierista sobre su estructura arquitectónica, propios de las formas desarrolladas por el trabajo de orfebrería hispano desde el siglo XVI.⁴⁵⁰ Durante el último tercio de la centuria, o época en la que se enmarca la noticia de la custodia que nos ocupa, el centro de producción platero fue ocupado por la ciudad de Valladolid donde la figura de Juan de Arfe obtuvo un protagonismo indiscutible.⁴⁵¹ Sin llegar a la espectacularidad de grandes obras como la que éste último realizase para la catedral de Sevilla⁴⁵², el modelo de las Descalzas Reales presenta una dinámica compositiva característica de la significativa influencia ejercida por el canon que hallamos definido en su obra. De este modo, la proporción de un modelo estructural de tipo templete o turriforme que descendía en altura para las custodias de asiento queda totalmente consolidado a través del ejemplo descrito en la segunda parte de su libro cuarto (fig. 60). Aquí, encontramos el esquema que numerosos artífices debieron tomar como referencia para la elaboración de los diferentes objetos al servicio de la liturgia y a partir del que también debieron aprender. Entre los plateros coetáneos a la publicación del tratado elaborado por Juan de Arfe encontramos la figura de Francisco Álvarez, cuya obra se encuentra estrechamente vinculada a los encargos de la corte madrileña durante la segunda mitad del siglo XVI, puesto que aparece documentado como platero de la reina Isabel de Valois.⁴⁵³ De este último, se conoce una única pieza atribuida, las andas y custodia de la colección municipal dispersa y Ermita de san Antonio de la Florida en Madrid (fig. 61). La obra muestra cómo, pese a ser coetánea al trabajo de la familia Arfe y producirse en un entorno geográfico muy cercano, su concepción se aleja del carácter marcadamente vertical o turriforme presente entre la superposición de distintos cuerpos que muestran los ejemplos más destacados de esta familia de plateros. De hecho, algunos investigadores como María Jesús Sanz y Juan Carlos Hernández Núñez plantean, incluso, la posibilidad de que la tipología de andas-custodia elaborada por Francisco Álvarez proporcionase un buen modelo sobre el que Arfe tomase nota para diseñar el esquema de andas en su *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Cruz y Valdovinos, 1994, pp. 83 y ss.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 95

⁴⁵² Sobre el significativo avance estructural que supone la custodia sevillana elaborada por Juan de Arfe. Sanz, 2012, pp. 75-95. La descripción y diseños de esta custodia se encuentran publicadas en una obra dedicada a la misma y escrita por el propio Juan de Arfe: *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*. En Sevilla: en casa de Iuan de Leon, 1587. Digitalizada en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228115&page=1> [consulta: 29/22/2019].

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 91 y Pérez de Tudela, 2010, p. 546.

⁴⁵⁴ Sanz y Fernández Núñez, 2005, pp. 527-530.

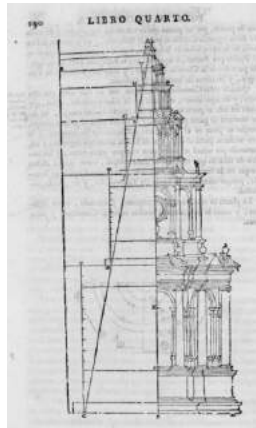


Fig. 60. Juan de Arfe, Esquema y proporciones para elaborar una custodia de asiento en: *Varia commensuración para la escultura y arquitectura...* ed. de 1795 (1585), f. 290.



Fig. 61. Francisco Álvarez, Andas-custodia, 1568-1574, plata, bronce, madera y hierro, colección municipal dispersa y Ermita de san Antonio de la Florida Madrid, Casa de la Villa de Madrid, n° inv. 00070.779.

Si comparamos los ejemplos elaborados por Juan de Arfe y Francisco Álvarez durante la segunda mitad del siglo XVI, con la descripción de la custodia de las Descalzas Reales, es el modelo del segundo el que parece encontrarse más cerca, tanto a nivel estructural como iconográfico. Así, la basa que sustenta dos cuerpos culminados por una figurilla o cruz se duplica en la pieza de Álvarez, tanto en la custodia interior, como en las andas o estructura exterior que le proporcionan cobijo. Por su parte, también las figuras de los cuatro evangelistas y la resurrección comparten protagonismo repartidas a lo largo de los distintos cuerpos que forman la custodia municipal y la conventual. En el caso de la conservada, los cuatro evangelistas se sitúan en los tondos que decoran la cúpula de la custodia interior, mientras que la figura de Cristo Salvador culmina el conjunto exterior en la cúspide de las andas. Representaciones similares aparecen descritas en torno a la custodia de las Descalzas, donde las figuras de los cuatro evangelistas de bulto redondo, aparecen rodeando el viril que guarda la sagrada forma en el primer cuerpo, y, del mismo modo, el final de la pieza se culmina con la figura de Cristo en el momento de la Resurrección.

La obra de Francisco Álvarez muestra una parte del ajuar litúrgico que la mayoría de ejemplos dispersos a lo largo de las diócesis peninsulares o, salidos del taller de la familia Arfe, no han conservado o incluido en el resultado final: las andas. Éstas servían para transportar con decoro cualquier elemento consagrado como las reliquias o la sagrada forma y, en lo que respecta a las celebraciones eucarísticas, cobraron también un gran protagonismo. En el caso de la custodia municipal se han conservado como una parte más de su estructura, pero, lo más frecuente era que se concibiesen como elementos independientes de ésta que, bien podrían servir para transportar el santísimo sacramento u otra materia sagrada. Sea como fuere, lo cierto es que su asociación al culto eucarístico era evidente por lo que no resulta extraño encontrarlas formando parte del mismo conjunto de piezas destinadas a la

conservación o exhibición de este sacramento. De hecho, es así como aparecen descritas entre el conjunto de plata litúrgica de la fundación madrileña, precediendo a la descripción de la arqueta de Jueves Santo y la custodia anteriormente mencionadas. Su aparición correlativa en el orden del listado pone de manifiesto, por tanto, que estamos ante un conjunto muy significativo o cuya función quedaría interrelacionada entre las piezas de la sacristía monacal. En su caso, las andas que se utilizaron en las celebraciones eucarísticas de las Descalzas Reales, aparecen descritas del siguiente modo:

“Unas andas de madera a manera de portada forradas por de dentro en terciopelo morado carmesí sobre lo cual sienta una portada de plata con dos cuadrados con sus basas y capiteles y frontispicio partido por medio en el cual está otra portada de plata con su frontispicio entero y en el medio Dios Padre figurado plata de medio relieve y en el cuadro de esta portada que está un cuadro pequeño con una imagen de pincel que es la Ascensión del señor. Y, dentro de la dicha caja una moldura de plata relevada que anda alrededor y encima de esta moldura que está un cáliz de plata de medio relieve y dos ángeles a los lados y en la vuelta redonda hace unos cuadros de plata y, en cada cuadro, una rosa de plata y debajo de la moldura dos tarjetas de plata del tamaño de medio pliego de papel y otras dos a los lados con letras esmaltadas de negro que tratan del sacramento. Las cuales andas sirven el ostensario de Corpus Christi y la Semana Santa a donde se pone el santísimo sacramento que tiene una funda de ángulo y su caja de madera blanca en que se mete como está declarado”.⁴⁵⁵

El ordenamiento de esta estructura “a manera de portada”, cuyas columnas sostienen un entablamiento con frontispicio partido, apunta directamente a una concepción del alzado que sigue la normativa clásica difundida por la tratadística coetánea. Nuevamente, fue Juan de Arfe el encargado de poner por escrito las pautas para el diseño de este tipo de piezas utilizadas dentro del transporte y exhibición de la custodia. Según lo dispuesto por este platero, su alzado debía ordenarse sobre una base de planta cuadrada y, siguiendo la lógica de la gramática clásica, a cada orden le correspondía un tipo de proporciones que también encontramos detalladas entre los grabados esquemáticos de su tratado.⁴⁵⁶ Además, existió la posibilidad, ya indicada, de que el tratado escrito por Juan de Arfe tomase su influencia directamente a partir de modelos coetáneos como el elaborado por Francisco Álvarez, donde podemos apreciar todavía la configuración clásica de las andas. Sin embargo, ni el esquema diseñado por Arfe sobre la ordenación de las andas, ni el ejemplo práctico proporcionado por la obra de Álvarez, incorporan en su alzado el característico frontón partido que enmarcaría la decoración de las andas depositadas entre la colección de las Descalzas Reales desde sus orígenes. Es dentro de las andas que se realizaron hacia finales del siglo XVI, teniendo presente la tipología desarrollada por las andas madrileñas, donde podemos ver incorporado este detalle. Al respecto, María Jesús Sanz y Juan Carlos Hernández Núñez, dentro de su estudio tipológico sobre las andas, han destacado la relación formal y también documental, entre las andas madrileñas y las desaparecidas que formaron parte del ajuar litúrgico antiguamente utilizado por la catedral de Málaga.⁴⁵⁷ En este sentido, nos interesa destacar cómo también las andas que se utilizaron para transportar y exhibir la custodia de la catedral de Málaga, mostraron en la composición de su alzado el característico frontón partido sobre las columnas de su base que también se nos describe en el inventario del cenobio madrileño.

⁴⁵⁵ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 56v.

⁴⁵⁶ Arfe, 1795 (1585), ff. 261-269. Ed digitalizada en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13161> (consulta: 29 / 11 / 2019)

⁴⁵⁷ Las andas de la catedral de Málaga fueron encargadas en 1582 por el obispo Francisco Pacheco y su diseño fue realizado por el pintor italiano Cesar Arabissa, tal y como han deducido las conclusiones de: Sanz y Fernández Núñez, 2005, pp. 531-533.

De todo ello, podemos deducir que las andas, custodia y arqueta del Santísimo Sacramento donadas por Juana de Austria a su fundación monástica, se enmarcan, a nivel formal dentro de la tipología establecidas coetáneamente por artífices castellanos al servicio de la corte como Francisco Álvarez y Juan de Arfe. Sin duda, este conjunto de piezas formaría parte del más valorado o destacado dentro de la colección inicial mediante la que se equipó el servicio litúrgico en las Descalzas Reales. Ello es debido a que este cenobio de clarisas coletinas daba sus primeros pasos de manera coetánea al auge del culto eucarístico potenciado por el concilio de Trento, definido entre 1551 y 1562 o período en el que se promulgan sus principales decretos.⁴⁵⁸ Los mismos, se encargaron de definir su importancia como una de las principales señas de identidad para el catolicismo y concretar los medios mediante los que se consideraba adecuado o decoroso llevar a cabo su celebración y culto. Así, las prácticas rituales y el equipamiento material para su desarrollo centraron buena parte de la vida espiritual llevada a cabo por el catolicismo, muy especialmente entre los territorios gobernados por la monarquía Habsburgo. Si bien dentro de sus Emperadores, y a través de la figura de Carlos V, encontramos al principal promotor de la celebración de los concilios de Trento, no resulta extraño que entre el mecenazgo desarrollado por sus descendientes podamos observar la repercusión material y directa de las directrices postconciliares. De hecho y, como es conocido, la piedad eucarística constituyó uno de los ejes esenciales sobre los que la dinastía Habsburgo construyó su identidad católica y devocional o “*Pietas Austriaca*”.⁴⁵⁹ El catolicismo identificó en la doctrina de la transustanciación el triunfo de la fe sobre la herejía, de tal modo que su defensa y práctica acabaron por llenarse de un cariz combativo que se ponía de manifiesto en torno a sus celebraciones.⁴⁶⁰ De este modo, y gracias a su fácil aprehensión entre el conjunto de fieles, acabó por convertirse en uno de los sacramentos con mayor proyección social, visual y artística o cultural.⁴⁶¹ Así se pone de manifiesto dentro de las numerosas procesiones que se organizaron en torno santísimo sacramento, tanto en la corte como en diferentes ciudades de los reinos hispánicos, donde el despliegue iconográfico y alegórico alcanzó grandes cotas de desarrollo, contribuyendo.⁴⁶² Estas procesiones y su cuidadosa articulación visual, no únicamente contribuyeron a la afirmación de la monarquía como garante de la fe católica entre los territorios que gobernó, sino, también, a la construcción de una identidad cohesionadora entre sus súbditos.⁴⁶³ Gracias a su posicionamiento entre los principales hitos devocionales de la corte madrileña desde su propio asentamiento, el monasterio de las Descalzas Reales obtuvo un gran protagonismo en celebraciones clave para la consolidación de la identidad católica como fueron las de Semana Santa y Corpus Christi.⁴⁶⁴

Las bases para la consolidación de este protagonismo las encontramos en la propia carta fundacional, donde Juana de Austria asentó las directrices básicas que la celebración de la liturgia debía seguir en su fundación. Teniendo en cuenta la creciente significación adquirida por este sacramento, de manera prácticamente coetánea al establecimiento del cenobio, no resulta extraño que el único período del calendario litúrgico al que la fundadora dedicó un

⁴⁵⁸ Un recorrido a través del conjunto de fechas clave para la definición del culto a la eucaristía, desde la Edad Media hasta el Concilio de Trento, en: Heredia Moreno, 2010, pp. 279-281.

⁴⁵⁹ Sobre el desarrollo del culto a la eucaristía entre los preceptos fundamentales de la *Pietas Austriaca*: Coreth, 2004, pp. 13-36. Una revisión actualizada acerca de la multiplicidad de prácticas e ideas que engloba el concepto en Mínguez Cornelles y Rodríguez Moya, 2018.

⁴⁶⁰ Vizueté Mendoza, 2002, pp. 17-43.

⁴⁶¹ Sebastián López, Santiago, 2007, p. 97.

⁴⁶² Los diferentes historiadores que han analizado esta festividad y su proyección ceremonial en el entorno urbano de las ciudades: García Berna, 2006, pp. 281-288; Portús Pérez, 1993; Río Barredo, 2000, pp. 205-233 o, Martínez-Burgos García, 2002, pp. 157-173.

⁴⁶³ Weller, 2010, p. 21.

⁴⁶⁴ Portús Pérez, 1998, pp. 2-12 y Río Barredo, 2000, 195.

capítulo dentro de este documento fuese la Pascua y, más concretamente, a sus tres momentos cruciales: Jueves y Viernes Santo y Domingo de Resurrección.⁴⁶⁵ En este fragmento de las constituciones, la fundadora menciona diferentes gestos o ritos que son clave para el desarrollo de la liturgia eucarística. En primer lugar, menciona el acto de “encerrar el Sacramento el Jueves Santo” y, a continuación, la procesión claustral de Viernes Santo o “la ceremonia santa y devota, de que por autoridad apostólica se usa en el dicho monasterio el Viernes Santo, que representa la sepultura de nuestro Señor y Redemptor”.⁴⁶⁶ Finalmente, se refiere a la procesión que tiene lugar durante la mañana del Domingo de Resurrección, donde alude, en los siguientes términos, a la exhibición de la custodia:

“con el santísimo sacramento en su custodia que ha de llevar en las manos el dicho capellán mayor, y juntamente procure que haya música de ministriles que acompañen la tal procesión, de manera que se haga con toda devoción y solemnidad, según y como nos procuramos que se haga en nuestra vida, lo cual asimismo es nuestra voluntad que se guarde, y cumpla en la procesión que se ha de hacer la octava del Sacramento por la tarde, según y como se acostumbra a hacer en nuestros días”⁴⁶⁷

Encontramos, por tanto, entre las disposiciones de la fundadora, la descripción de tres prácticas litúrgicas donde sería preciso la utilización de la arqueta, andas y custodia anteriormente descritas entre el ajuar litúrgico que donó a su fundación. Si bien las palabras de Juana de Austria no hacen mención explícita al conjunto de piezas, esculturas o imágenes que debían integrar cada una de estas prácticas, su cotejo con la colección actual y los registros que nos ofrece el inventario de objetos y reliquias donado por ésta última a su fundación, concretan nuestra mirada en torno a algunos de ellos. Los estudios en torno a la celebración de la Semana Santa en las Descalzas Reales iniciados por Elías Tormo, y recientemente revisados y ampliados por el trabajo de la profesora M^a Ángeles Toajas, han puesto de manifiesto la peculiar e interesante forma mediante la que se adaptó la bula de Alejandro VI emitida para la Casa Madre de Gandía entre las posibilidades del cenobio madrileño.⁴⁶⁸ Esta última, permitía la exhibición de la sagrada forma en Viernes Santo mediante la procesión pública que se celebra en la ciudad de Gandía. Entre las características más reseñables o particulares de la procesión claustral mediante la que se adaptó el privilegio apostólico al espacio de las Descalzas Reales, se encuentra la figura del Cristo Yacente concebida a modo de custodia o sagrario donde se deposita la sagrada forma para la procesión de Viernes Santo. Tanto la propia imagen escultórica como el proyecto general de la capilla donde se conserva, la conocida como *Capilla del Cristo Yacente*, son atribuidas a Gaspar Becerra, mientras que su cronología ha sido ubicada durante los años 60 del siglo XVI, según las conclusiones de la profesora M. Ángeles Toajas.⁴⁶⁹ Sin embargo, son mucho menos concisas las noticias sobre el desarrollo exacto de la liturgia o la utilización de los

⁴⁶⁵ Biblioteca Real, BR DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion ...1572 (1769)*, cap. 35 “Oficios de la semana santa y resurrección”, ff. 29v. – 30r, donde la fundadora expresa en los siguientes términos la especial devoción que profesa hacia la celebración de la Pascua: “Y por cuanto yo tengo particular devoción a que todo el oficio de la semana santa desde el domingo de ramos hasta la pascua se haga con mucha solemnidad” f. 29v.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, ff. 29v-30r.

⁴⁶⁸ Las descripciones y opiniones del historiador Elías Tormo se encuentran dispersas entre la primera y última publicación de su serie de estudios dedicada a las Descalzas Reales, vid. Tormo, 1917, 48-51; y 1947, pp. 107-110. Más recientemente, estas primeras ideas han sido revisadas a través de nuevas aportaciones documentales y reflexiones en: Toajas, 2015, 105-150. María Leticia Ruiz, por su parte, destaca la adecuación de la devoción al santo sepulcro en las Descalzas Reales y las devociones franciscanas, así como las prácticas teatrales en las que se fundamentó para llevar a cabo el despliegue ceremonial durante su celebración dentro del cenobio madrileño. Ruiz Gómez, 1998, p. 58.

⁴⁶⁹ Toajas, 2015, 143-144.

diferentes espacios, objetos e imágenes dentro de la misma.⁴⁷⁰ Las referencias que nos proporciona Juana de Austria en sus constituciones hacen necesaria, desde sus orígenes, la arqueta de Jueves Santo, utilizada durante la ceremonia celebrada en la iglesia para encerrar el santísimo sacramento como es costumbre este día de la Semana Santa. Este recipiente a modo de sarcófago se situaría en el monumento o estructura efímera que le proporcionaría acomodo sobre el altar mayor. Por su parte, la mención a la custodia es directa cuando se refiere a la procesión de domingo de Resurrección, o momento en el que también se harían servir las andas anteriormente descritas para su transporte. El único elemento que no encontramos mencionado directamente es la escultura del cristo yacente, aunque su datación y atribución sí pueden indicar que ya estuviese presente cuando la fundadora redactó sus constituciones, aludiendo, como hemos visto, a la representación de la sepultura de Cristo.⁴⁷¹

Cabe dirigir nuestra atención hacia la celebración de otras festividades relacionadas con la adoración del Santísimo Sacramento para encontrar más datos acerca de la utilización o puesta en escena de estas piezas de la colección eucarística inicial y demás ajuar de plata mediante el que se escenificaron las festividades más solemnes. Teniendo en cuenta el mencionado valor de la eucaristía para la identidad Habsbúrgica y católica, no resulta extraño que el cronista y confesor de la fundación fray Juan Carrillo dedique un capítulo a narrar la devoción profesada por parte de la fundadora hacia el santísimo sacramento, dentro del perfil biográfico que sobre la misma incluyó en su crónica.⁴⁷² Este capítulo se ocupa de relatar cómo se celebraba el Corpus Christi en las Descalzas Reales, ya que, según su autor, se trataba de una festividad que había caído en el olvido y no comenzaría a adquirir significación y suntuosidad hasta su implantación en el monasterio gracias a la iniciativa de la “santa princesa”.⁴⁷³ Según Carrillo, esta última, con la llegada de la festividad “mandaba traer todas cuantas joyas y riqueza tenía y con ellas, de su propia mano, adornaba y componía las andas y la custodia del santísimo sacramento”.⁴⁷⁴ En relación a los preparativos de esta festividad, destaca el número de altares que se componen durante las vísperas, un total de siete, o cuatro más de los que ordinariamente se hacían servir. De ellos, el altar mayor de la iglesia “se enrama con rosas y flores hechas a mano” y, del mismo modo que el resto de altares, sus gradas se cubrían “con tan ricas alfombras que vale cada una mil ducados”.⁴⁷⁵ Además, la composición de todos estos altares contaba con los tradicionales candeleros y cruces de plata, entre los que se situaban distintas “imágenes de plata de los doce apóstoles, y de otros santos todas sobredoradas de más de media vara en alto”.⁴⁷⁶ Seguramente, los mismos que pudieron observar Cassiano dal Pozzo y el cardenal Barberini durante su asistencia a la celebración del Corpus Christi en las Descalzas Reales el 18 de junio de 1626. Entonces el diario escrito por

⁴⁷⁰ Sobre la capilla del Cristo Yacente y la ordenación de la liturgia durante Viernes Santo y Domingo de Resurrección: Toajas, 2019, pp. 74-79.

⁴⁷¹ La sobrina de Juana de Austria, sor Margarita de la Cruz, también hizo mención a las prácticas litúrgicas que caracterizaron la celebración de la Semana Santa en el cenobio donde profesó entre los ejercicios de devoción y oración que fueron publicados a su nombre. Sin embargo, sus referencias siguen sin especificar la utilización del ajuar litúrgico y los distintos espacios por donde transcurre la liturgia. Al respecto: *Ibidem*, p. 130 nota 60. Tampoco el estudio de los lienzos que pudieron formar parte de la decoración eucarística en Semana Santa permite llegar a mayores concreciones, respecto a los espacios imágenes o ajuar litúrgico que intervenía, Ruiz Gómez, 1998, p. 55-62.

⁴⁷² “Capítulo XIV. De la gran devoción que la santa Princesa tenía al santísimo sacramento y cómo quería que se celebrasen las fiestas en esta santa casa” Carrillo, 1616, ff. 35v.-38v.

⁴⁷³ “Y lo que más es de considerar, que cuando se comenzó a celebrar y festejar esta fiesta en esta santa iglesia, estaba tan decaída la devoción acerca de esto, y tan olvidada la veneración debida al santísimo sacramento, que casi no había memoria de ella en España. [...] Aquí se comenzó, y de aquí se fue extendiendo poco a poco por toda Castilla, y por toda España, lo cual se debe a la devoción de esta santa princesa” *Ibidem*, f. 36v.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, f. 36r.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, f. 36v.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, f. 37r.

el primero ya daba cuenta de los “diversos santos de plata dorada” que decoraban el altar mayor del templo, así como del palio central bajo el que se situaba el Santísimo Sacramento con la custodia, o detalles como los “vasos de plata con flores de seda”.⁴⁷⁷

El relato de Carrillo, prosigue describiendo la procesión desarrollada durante de la octava del Corpus Christi alrededor del claustro procesional, que, como su propio nombre indica, tenía lugar ocho días después de la jornada dedicada a dicha festividad.⁴⁷⁸ También Cassiano dal Pozzo llamó la atención sobre la utilización de esta serie en su impresión acerca de cómo se encontró dispuestos iglesia y claustro cuando visitó la fundación.⁴⁷⁹ Además, con motivo de la procesión, no únicamente se mostraba alrededor del claustro la famosa serie de tapices sobre la conquista de Túnez, sino que también se decoraban los

“cuatro altares en el claustro, con sus doseles de brocado labrados y bordados: adornados con muchas flores de mano, señaladamente a donde se ha de assentar la custodia del Santísimo Sacramento, la cual es una grande y rica pieza, toda de oro fino y adornada con muchas perlas y piedras preciosas. Ponense en cada altar sus cuatro candeleros de plata, y figuras de santos también de plata.”⁴⁸⁰

La custodia era transportada bajo palio mediante cuatro clérigos acompañados por un gran cortejo de hasta veinticuatro niños vestidos de ángeles en una larga procesión que duraba alrededor de dos horas y paraba en cada uno de los cuatro altares mencionados. Las características con las que se nos describe esta pieza protagonista de la procesión, de oro y adornada con muchas perlas y piedras preciosas, no se hacen eco de aspectos como su estructura o el tipo de iconografía que centran la descripción de la custodia donada por Juana de Austria e inventariada entre las distintas piezas de ajuar litúrgico. Como hemos visto, esta última se mostraba como una estructura de tipo templete formada por tres cuerpos, con diferentes escenas de la pasión en su base y figuraciones de Cristo, atado a la columna y resucitado, en sus cuerpos superiores. Nada se menciona en esta primera custodia acerca de la presencia entre sus decoraciones de perlas o piedras preciosas, tal y como Carrillo alude. Además, según el cronista, la pieza sacada en procesión durante la octava del Corpus Christi era toda de oro fino, mientras que la custodia donada por la fundadora era de plata dorada en partes.

Las diferencias expuestas se unen a las noticias acerca de los 300 ducados que en 1608 la abadesa de las Descalzas Reales solicitaba cobrar “para ayuda a una custodia que se hace para el sagrario de este convento situados en la casa de la moneda de la ciudad de Sevilla” y con los que el rey Felipe III, había hecho limosna a la fundación de su tía.⁴⁸¹ Todo ello, permite plantear la posibilidad de que la pieza descrita por Carrillo en 1616 fuese distinta a la que los testamentarios de la princesa nos describen entre el ajuar litúrgico inicial de la colección

⁴⁷⁷ Los comentarios sobre este acontecimiento desarrollado en las Descalzas Reales en: Simón Díaz, 1980, pp. 34-35. La edición completa del mismo en: Anselmi, 2004, pp. 179-180.

⁴⁷⁸ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos destaca la importancia que la celebración de la octava del Corpus Christi tuvo en el Monasterio de las Descalzas Reales y, asimismo, explica que fuese así “probablemente para no hacer sombra a la procesión general por las calles de Madrid” Rodríguez G. de Ceballos, 1998, p. 16.

⁴⁷⁹ “A dieciocho fuimos a las Descalzas, [a las que] se accedió por un claustro decorado con tapices de palacio sobre las empresas de Carlos V en Levante, que era donde se debía de hacer por la tarde la procesión del Corpus.” Simón Díaz, 1980, p. 34 y Anselmi, 2004, p. 179.

⁴⁸⁰ Carrillo, 1616, f. 38r.

⁴⁸¹ Madrid, 20 de junio de 1608. *Poder de Sor Juana de la Cruz para cobrar 300 ducados concedidos por el rey para hacer una custodia destinada al sagrario del convento, librados en la casa de Moneda de Sevilla*. Notario: Lucas García, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [en adelante: AHPM], Prot. 1514, ff. 687r.-688v. Esta noticia se encuentra recogida también entre las *Noticias y documentos* recogidos por Cristóbal Pérez Pastor. Vid. Pérez Pastor, 1914, p. 519, nota 30.

monacal. Tanto la importancia del sacramento al que estaba destinada la custodia, como la significación de la propia institución donde se celebraba, harían necesario un equipamiento rico y variado mediante el que escenificar la exhibición y culto a la sagrada forma. Esta motivación, podría explicar, entonces, que pocas décadas después de la dotación material realizada por la fundadora, la abadesa de la fundación continuase acrecentando el equipamiento ceremonial de su fundación, mediante la limosna concedida por Felipe III.

La custodia, que era el elemento protagonista de las decoraciones utilizadas durante esta festividad, lógicamente, no era el único, sino que aparecía orquestado por una composición visual mucho mayor donde la decoración de los altares jugaba también un papel esencial. Así se pone de manifiesto entre las descripciones citadas, donde la presencia de figuras plateadas de los apóstoles y santos sin especificar ocupaban las mesas de altar junto a cruces y candeleros también plateados. Del mismo modo que sucede con la pieza central, podemos encontrar entre las piezas donadas por la fundadora vestigios iconográficos y materiales de estas decoraciones que se concretan en las mencionadas figuras de san Jerónimo, san Francisco, san Pedro, san Juan Bautista, san Pablo y san Gabriel y Santiago haciendo pareja, todos ellos de plata dorada. Puesto que la importancia material de estas figuras se centraba en el valor económico que la plata alcanzaba, pudiendo convertirse en un futuro recurso monetario, las medidas de estas piezas no se detallan entre sus registros de inventario, aunque sí parte de su iconografía o atributos característicos:

“161. Un san hieronimo de plata dorado con un chapeo de lo mismo y un cordón y borlas de seda carmesí y un león y libro de la dicha plata que pesa todo assi como esta declarado veynte y seis marcos y cinco ochavas e por el cargo había de pesar una ochava más que le falta por haber servido tiene su caja de cuero baynero que vale la plata cincuenta y ocho mil y ochoçientos y quarenta y un maravedís...”;

nº 162. Una imagen de sant Francisco de plata dorada con su cordon y diadema y un crucifijo en la mano yzquierda que pesa todo veynte y nueve marcos y dos ochavas y estas dos ochavas que mesa mas conforme al cargo es porque en la llaga se le puso un cerquito de plata dorado con un veril en el qual esta del avito y çelicio del señor sant Francisco y tiene su caja de cuero baynero que vale la plata sesenta y quatro mill y çiento y çynquenta y nueve maravedís...”
[...]

nº 164. Una imagen de sant Pedro con su diadema y libro en la mano y una llave y parte de plata todo dorado de peso de veynte y ocho marcos y una onça metido en su caja de cuero baynero que bale la plata sesenta y dos mil çiento y doze mil y çiento y cincuenta y seis maravedís

nº 165. Una imagen de san Juan Vautista con su diadema y un libro y ençima del un cordero con su peana sobre que asienta y en ella las armas del rey don Fernando todo de plata dorado que pesa veynte y seis marcos y quatro ochavas y las dichas quatro ochavas pesa mas que estaba en el cargo del metido en su caja de cuero baynero que vale la plata çinquenta y siete mil quinientos y noventa y ocho maravedís y oro y hechura setenta y cinco mil que es todo çiento y treinta y quatro mil y ochoçientos maravedís

nº 166. Una ymagen de sant Pablo de plata dorada con su diadema y una espada y un libro y una peana sobre que asienta que tiene siete pilares que pesa todo asi como esta veynte y siete marcos y quatro ochavas metido en su caja de cuero vaynero que bale la plata cincuenta y nueve mil y ochoçientos y ocho maravedís y oro y hechura setenta y cinco mil que es todo çiento y treinta y quatro mil y ochoçientos y ocho-

nº 167. dos ymagenes de plata dorada que uno es un san Gabriel con sus alas y el otro un Santiago con su bordon y catorze cuentas de plata ensartadas en un cordón de seda que pesan

entrambas de la manera que esta declarado sesenta marcos y una onça y dos ochavas los cuales compró su alteza que aya gloria de la condesa de Olivares en diez de diciembre de sesentay quatro en duzientas y ochenta y un mil y quatroçientos y veynte y nueve maravedís, y dezía en la librança que para ello dio que pesaban çinquenta y nueve marcos y siete honças y çinco ochavas y no tiene caxas que vale la plata çiento y treinta y dos mil y noveçientos y quarenta y cinco maravedís y oro y hechura çiento y cinquenta mill maravedís que es todo dozientas y ochenta y dos mil nueveçientos y quarenta y cinco maravedís.⁴⁸²

Este listado de imágenes muestra las representaciones de apóstoles como san Pedro con sus llaves en la mano o san Pablo con la espada junto a los santos Francisco, Jerónimo, Juan Bautista, Gabriel y Santiago. Todos ellos se componen a partir de una hechura de plata y, en ocasiones, se menciona la peana sobre la que se levantan. Ello, junto a su conservación en cajas de cuero, hace suponer que se trate de imágenes de bulto redondo. Se trata de la misma iconografía (apóstoles y santos) y del mismo material (la plata) descritos por Carrillo entre la decoración de los altares compuestos para escenificar las celebraciones del Corpus Christi, por lo que, probablemente, uno de sus principales usos estuviese destinado a dicha festividad. Si a ello sumamos el empeño del cronista por adjudicar a la iniciativa de Juana de Austria la promoción de la adoración al Corpus Christi, resulta lógico que también, y desde los orígenes de la fundación, fuesen las imágenes de mayor valor aquellas que se destinasen a la decoración de sus altares. La elevada suma que alcanza el valor de los santos y apóstoles de plata descritos en el inventario de la fundadora sitúan su función muy cerca de las descripciones que, en 1616 nos ofrece su cronista.

Más aún, merece la pena destacar algunos de los datos que sus descripciones de inventario nos ofrecen ya que aluden directamente al trabajo de dotación material realizado por su fundadora durante los primeros años de vida de la fundación, así como a sus peculiaridades formales. Las figuras de san Gabriel y Santiago, compradas por Juana de Austria a la condesa de Olivares en 1564, o pocos años después de que la comunidad comenzase a habitar el monasterio tras su fundación en 1559, nos permiten comprobar cómo empezó a componerse el equipamiento material durante sus primeros años de funcionamiento. Ese mismo año de 1564, era, además, el momento en el que, según informa la crónica de López de Hoyos, se concluyen las obras del templo nuevo construido junto al antiguo Palacio del tesorero Alonso Gutiérrez para adaptarlo a su nueva función.⁴⁸³ Resulta lógico que, tras concluir la iglesia, la fundadora comenzase a buscar aquellas piezas o imágenes mediante las que componer una escenificación litúrgica adecuada los días más señalados del calendario litúrgico como el Corpus Christi. Por otra parte, y en relación a las peculiaridades formales que integraron algunas de estas figuras, destaca la imagen de san Francisco que aumentó su peso porque se le añadió “un cerquito de plata dorado con un veril en el qual esta del avito y çelicio del señor sant Francisco”. Esta característica recuerda a la de otras esculturas del cenobio como la propia figura del Cristo Yacente que hace las funciones de custodia mediante el viril cristalino que incorpora en su costado y que sirve para introducir la sagrada forma en Viernes Santo. En este sentido, ambas imágenes incorporan en su fisonomía un hueco donde exponer tras un viril cristalino la materia sagrada que representan: la figura de San Francisco, un pedazo textil de su hábito y, la de Cristo, su propio cuerpo mediante el pan litúrgico. Ello remite nos remite directamente a la unión de materia y forma, o uno de los medios más utilizados por las prácticas rituales en el cristianismo desde sus orígenes para dar vida a las imágenes que eran adoradas.⁴⁸⁴

⁴⁸² Pérez de Tudela, 2017, pp. 222-224.

⁴⁸³ Toajas Roger, 2014, p. 58.

⁴⁸⁴ Belting, 2009, p. 114 y 2010; Freedberg, 1992, pp. 107-125; Freeman, 2011, p. 196; Wirth, 2007, pp. 19-33.

1.2.6. Figurillas religiosas e imágenes “de las comunes” entre los orígenes y desarrollo de la colección.

La proliferación de altares y capillas a medida que el espacio de las Descalzas Reales incorporaba diferentes devociones debió hacer necesaria la individualización de cada lugar, por lo que la utilización de todo tipo de imágenes y formatos para representar cada advocación se haría presente a través de distintas composiciones. En este sentido, resulta interesante traer a colación otro conjunto de imágenes descritas en el inventario y definidas por el material mediante el que se encuentran realizadas, el alabastro. Así, aparecen tres imágenes de la virgen con el niño, dos de ellas “doradas en partes” y una asentada “sobre una peana”, un san Juan evangelista, y las figuras también “doradas en partes” de santa Catalina “con un libro y una corona en la mano y un hombre hincado de rodillas delante de ella”; santa Bárbara “con un libro y una palma en la mano”; santa Margarita “con una cruz en la mano y cabella un dragón”; Judith “con la cabeza de Holofernes colgando de la mano” y dos Caridades acompañadas por niños.⁴⁸⁵ Precisamente, el alabastro mediante el que se encuentran realizadas estas figuras, comenzó a ganar protagonismo entre las artes plásticas a lo largo del siglo XVI, tanto en grandes proyectos monumentales como en pequeñas piezas escultóricas.⁴⁸⁶ Su distribución no fue homogénea en toda la geografía occidental, sino que vino marcada por los grandes centros productores al sur del continente, donde se localizaron los recursos naturales para extraer la materia prima. Por ello, en lo que respecta a la producción de pequeñas figuras de la virgen con el niño como las que aparecen descritas en el inventario de la fundadora, debemos acudir a los ejemplos hispánicos difundidos, en ocasiones, siguiendo el patrón creado por advocaciones italianas como la Virgen de Trapani.⁴⁸⁷

Es el caso de las vírgenes de Trapani conservadas en el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Navarra, respectivamente.⁴⁸⁸ Pese a que ambos ejemplos se encuentran datados a inicios del siglo XVII, permiten apreciar una de las características fundamentales de las esculturas descritas en el inventario de la colección monacal, su configuración a partir de alabastro y la decoración con partes doradas, como se mostrarían, seguramente, algunos de los detalles de la indumentaria. Más cercana todavía en el tiempo, aunque de mayores dimensiones, es el ejemplo datado entre 1500 y 1525 también conservado en el MAN (fig. 62) Su estética, tal y como indica la catalogación de la pieza, muestra otra variante mediante la que también se materializó la iconografía de la virgen con el niño sobre alabastro, en relación al gótico flamenco difundido por tierras hispanas a través de los contactos comerciales.

⁴⁸⁵ Se encuentran enumeradas entre los asientos 231 y 240 del inventario de almoneda. Pérez de Tudela, 2018, pp. 236-7 y aparecen registradas en el inventario de la fundación: AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 17r. y v.

⁴⁸⁶ Morte García, 2018, p. 28.

⁴⁸⁷ Franco Mata, 1983, p. 276.

⁴⁸⁸ La traza que presenta la figura del Museo Arqueológico Nacional, es propia de la difusión estética de las estatuillas de la Virgen de Trapani, difundidas durante la segunda mitad del siglo XVI, tal y como indican los datos de su ficha catalográfica, localizable mediante el número de inventario 54773. Por su parte, la información sobre la figura conservada en el Museo de Navarra: CE00243. La catalogación de ambas obras se encuentra disponible a través de la plataforma CERES en: www.ceres.mcu.es



Fig. 62. Anónimo, *Virgen con el niño*, alabastro con detalles dorados, 1500-1525, 75 x 34 x 31 cm, núm. inv. 50256, Museo Arqueológico Nacional

Junto a esta iconografía mariana, hemos destacado, asimismo, la presencia de otros personajes salidos de las fuentes hagiográficas como es el caso de las santas vírgenes y mártires, las mujeres ejemplares del Antiguo Testamento, o de alegorías como la caridad. Santa Bárbara, santa Catalina de Alejandría, santa Margarita y Judith aparecen representadas entre este grupo escultórico de alabastro, acompañadas por los atributos que las identifican. En cuanto a la funcionalidad de este grupo escultórico dentro de los primeros años de vida del monasterio, resulta muy complejo esbozar, o atribuirles un sentido concreto dada la escasez de datos y su actual desaparición. Sin embargo, el hecho de que pudiesen formar parte de una composición o conjunto de altar podría justificarse con su enumeración correlativa dentro del inventario, así como por sus dimensiones, de entre dieciséis y dieciocho centímetros de alto.⁴⁸⁹ No sería la primera vez que encontrásemos la iconografía de la virgen con el niño acompañada por santas mártires puesto que otros ejemplos, también procedentes de la colección de la fundadora, ya nos presentan una escena de la adoración, protagonizada por la virgen con el niño, y flanqueada por las figuras de santa Catalina y santa Bárbara (fig. 21). La integración de estas dos figuras hagiográficas en las escenas bíblicas fue muy frecuente entre la producción visual cristiana, donde a menudo, santa Catalina y santa Bárbara aparecían representadas dentro de un conjunto de santos, considerados como intercesores, en el que también se incluye la figura de santa Bárbara.⁴⁹⁰ Asimismo, su condición de vírgenes y mártires, dentro de la ideología promovida por el pensamiento cristiano, conlleva una mortificación física que sirve como vehículo para alcanzar el grado de perfección espiritual o sincretismo con la divinidad mediante el que se construyen valores religiosos y modelos de conducta.⁴⁹¹

Respecto a la presencia de Judith en este conjunto de alabastro, resulta también interesante mencionar su vinculación al repertorio iconográfico cimentado en las narraciones del Antiguo Testamento y recientemente revisado por la historiografía de género en relación a su carácter ejemplar o modélico para la definición de la conducta femenina.⁴⁹² Guadalupe

⁴⁸⁹ Las medidas descritas oscilan entre “una sesma y dos dedos” o, “poco más de una sesma”. Pérez de Tudela, 2018, p. 237. Teniendo en cuenta el sistema de equivalencias obtenido a partir de la medida estándar de la vara burgalesa, que equivale a 84 cm, una sesma, o una sexta parte de vara, equivale a 14 cm. Vid. *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del Sistema métrico decimal*, Madrid, Instituto Geográfico y Estadístico, 1886, p. 16. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040592&page=1> [consulta: 05/11/2019].

⁴⁹⁰ González Hernando, 2012, pp. 37-47.

⁴⁹¹ Pedregal Rodríguez, 2000, pp. 277-294; íd. 2007, pp. 417-434. Bastida Rodríguez, 2000, p. 191-207; Zuriaga Senet, 2012, pp. 157-177.

⁴⁹² Entre las publicaciones más recientes sobre la interpretación de las mujeres del Antiguo Testamento: Cantera Ortiz de Urbina, 2005, Seijas, 2015 o Calduch-Benages, 2018.

Seijas destaca su abundante presencia entre la cultura visual del Renacimiento florentino como alegoría sobre “triunfo del débil frente al opresor” y, también, como contrapartida femenina a la narración análoga de David y Goliat.⁴⁹³ Por su parte, autores como Jesús Cantera la sitúan entre una de las tres mujeres a las que mayor protagonismo dio el Antiguo Testamento gracias a su utilización de la fuerza y astucia para librarse del opresor Holofernes, cuya cabeza sostiene en su mano la figurilla de alabastro que Juana de Austria donó a la colección.⁴⁹⁴ Respecto a la presencia y evolución de este tipo de iconografías alusivas a las conocidas como mujeres fuertes del Antiguo Testamento, resulta inevitable mencionar la fastuosa evolución que, dentro la misma colección de las Descalzas Reales y sus espacios llegaría a experimentar. En este sentido, la conocida capilla de Guadalupe amplía el repertorio iconográfico introducido por la fundadora, gracias a la promoción y mecenazgo de la figura de sor Ana Dorotea, quien en 1653 encargó esta capilla dedicada a promover el culto a la Inmaculada Concepción mediante una decoración compuesta por las mujeres fuertes del Antiguo Testamento.⁴⁹⁵ Investigadoras como Rosilie Hernández y María Leticia Sánchez, han destacado la estratégica utilización, en clave pedagógica, de la fuente iconográfica donde se fundamenta el programa visual representado entre los espejos de esta capilla, los *Elogios a las mujeres insignes del Antiguo Testamento*, publicados en 1627 por Martín Carrillo y dedicados a sor Margarita de la Cruz.⁴⁹⁶ Más recientemente, Begoña Álvarez ha hecho hincapié en la selección de figuras femeninas procedentes de la obra escrita por Martín Carrillo. De la misma se obtiene un grupo destinado a representar aquellas que destacaron por sus aptitudes para el gobierno o su astucia para el dominio de situaciones hostiles, como es el caso de la propia Judith (fig. 63).⁴⁹⁷

Fig. 63. Herrera Barnuevo, Sebastián, *Judith con la cabeza de Holofernes*, óleo sobre cristal, 1653, detalle de la capilla de Guadalupe, PN00611614, segunda planta. © PATRIMONIO NACIONAL.

Por tanto, las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, junto a las santas vírgenes y mártires, formaron parte de un repertorio iconográfico que, en la colección de las Descalzas Reales, se encuentra representado ya desde sus orígenes y entre el legado de su fundadora. Esta última, aunque de manera aislada y puntual, introduce en la colección de su fundación monacal una serie de valores imprescindibles para la definición de la conducta ejemplar femenina que, tanto su linaje como futuras generaciones de moradoras en las Descalzas Reales, se preocuparían de forjar.

⁴⁹³ Seijas, 2015, p. 10.

⁴⁹⁴ Pérez de Tudela, 2017, p. 237, nº 239.

⁴⁹⁵ Los primeros estudios en cuanto a su atribución e identificación de las fuentes iconográficas los encontramos en: Wethey y Sunderland Wethey, 1966, pp. 15-34; íd., 1967, 12-31. y, más recientemente, una revisión de la iconografía que decora la capilla de Guadalupe como prefiguración de su comitente y el resto de miembros de la comunidad en: Álvarez Seijo, 2017-2018, 143-167.

⁴⁹⁶ Sánchez Hernández, 2014, pp. 493-514; íd. 2016, pp. 133-154; Hernández, 2011, pp. 225-241.

⁴⁹⁷ Álvarez Seijo, 2017-2018, p. 161.

Entre la colección actual del cenobio no se conserva rastro material de estas descripciones, aunque sí han llegado hasta nosotros algunos ejemplos de imaginería exenta en pequeño formato cuya iconografía y datación es similar a algunos de los ejemplos descritos por el inventario de la fundadora. Se trata de tres figurillas de madera policromada, de las cuales dos representan a la virgen con el niño y una a santa Ana enseñando a leer a la virgen. Las dos figurillas de la virgen con el niño se conservan, en la actualidad, dentro de espacios separados e independientes del cenobio y muestran, a su vez, una fisonomía y estilo bastante diferenciados. Una de ellas, es la conservada en el antecoro, muestra unos rasgos cercanos a las formas renacentistas, con unas vestiduras y pose que acompañan el movimiento de la virgen (fig. 64).

Fig. 64. *Virgen con el niño*. Altura: 12 x 3 cm, madera tallada con decoraciones de metal, segunda mitad del siglo XVI, PN00610922, antecoro. © PATRIMONIO NACIONAL

Además, se encuentra decorada mediante apliques de distintos materiales como una corona de metal y un corazón de piedra sobre el pecho. Con apenas doce centímetros de alto y datada durante la segunda mitad del siglo XVI, los datos en cuanto a su procedencia, autoría o utilización son difíciles de concretar por lo que únicamente podemos relacionarla con algunos de los modelos que de esta misma tipología escultórica se han conservado entre las colecciones nacionales. Es el caso de una figura de la Caridad de madera conservada en el Museo de Huelva (nº de inventario BA/CE00098) y fechada hacia 1570, cuyos rasgos y movimiento la acercarán a la tipología formal que se ha conservado en el coro de las Descalzas Reales.

La segunda figura de la virgen con el niño conservada en cenobio madrileño, se encuentra en la Casita de sor Margarita, mide 39 centímetros de alto y está fechada entre los siglos XV y XVI (fig. 65).

Fig. 65. Anónimo flamenco (muy probablemente, taller de Malinas), *Virgen con el niño*, madera policromada, segunda mitad del siglo XV / siglo XVI, altura: 39 x 15 cm x 8 cm, Casita de sor Margarita, PN00612015. © PATRIMONIO NACIONAL

Su atribución a un anónimo flamenco nos permite trazar analogías más detalladas con los modelos producidos desde esta región europea. Más concretamente, es la ciudad de Malinas, en la provincia de Amberes, el enclave geográfico desde el que fue difundida la tipología de figurillas con las que el ejemplo conservado en las Descalzas Reales guarda mayores similitudes. El comercio artístico difundido desde la ciudad de Malinas, estuvo protagonizado, desde mediados del siglo XV e inicios del XVI por la exportación de un tipo de figuras religiosas conocidas como las “*Poupées de Malines*” o “Muñecas de Malinas”.⁴⁹⁸ Bajo esta denominación, la historiografía artística ha definido un conjunto de figuras de pequeño formato que a menudo representan las iconografías de la virgen con el niño, santa Ana, santas vírgenes y mártires, los apóstoles o el niño Jesús. A nivel formal, esta tipología escultórica se caracteriza por las formas suaves de sus rostros y, muy especialmente, por una gran uniformidad en el tallado, fruto de su fabricación en grandes cantidades para la exportación. Normalmente, no suelen superar los ochenta centímetros de longitud, en los casos de mayores proporciones y cronología más tardía, mientras que las obras más tempranas, las producidas desde mediados del siglo XV hasta 1530, suelen ascender a los treinta o cuarenta centímetros.⁴⁹⁹ La buena acogida de estas figurillas devocionales belgas dio pie a una extensa difusión que alcanzó tierras tan lejanas como México o Filipinas.⁵⁰⁰

El parecido de la figurilla de la Virgen con el Niño conservada en la Casita de sor Margarita con los numerosos vestigios procedentes de los talleres malineses es evidente: su cara redondeada con frente prolongada, finas cejas, ojos almendrados y fina nariz, la acercan a una variedad de ejemplos conservados en diferentes colecciones europeas, o vendidos en casas de subastas. Al respecto, merece la pena comparar esta obra con otros ejemplos como los conservados entre el Victoria & Albert Museum, el Museo de Bellas Artes de Tours, o subastados en las casas de subastas Sotheby’s y Laurence Fligny (fig. 66).



Fig. 66. De izquierda a derecha: Anónimo (taller de Malinas), Virgen con el niño, madera de nogal, ca. 1500-1510, altura: 36.5 cm, n° inv. A.20-1933, © V&A Museum; Taller de Malinas,

⁴⁹⁸ Las aportaciones más recientes y conjunto de bibliografía vienen recogidas en el monográfico de: Cayron y Steyaert, 2019. Su producción y distribución comercial en: pp. 50-53.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, pp. 55-61 y 74-75.

⁵⁰⁰ Algunos ejemplos sobre el alcance de la difusión que tuvieron las figurillas de Malinas en: Manrique Figueroa, 2003-2004, pp. 207-246.

Virgen con el niño, madera de nogal dorada y policromada, primer cuarto del siglo XVI, altura: 36,5 cm, © Sotherby's; Taller de Malinas, Virgen con el niño, nogal dorado y policromado, finales del siglo XV / principios del siglo XVI, altura: 36 cm, n° inv. 1973.3.11, © Museo de Bellas Artes de Tours; Taller de Malinas, Virgen con el niño, nogal dorado y policromado, hacia 1500, altura: 60,5 cm, Lote 143, © Laurence Fligny.

Otro ejemplo de este tipo de tallas, más cercanos a la colección madrileña, es el que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 67). Su catalogación destaca los rasgos hispano-flamencos presentes en la estética de la figura, así como las noticias en torno a su adquisición dentro del mercado vallisoletano a inicios del siglo XVI. Todo ello, ha centrado la contextualización de esta virgen con el niño en la asimilación de las formas creadas y difundidas por los maestros flamencos en territorio castellano desde finales del siglo XV, dados los estrechos lazos comerciales y políticos que unieron ambas regiones.⁵⁰¹



Fig. 67. Anónimo, *La Virgen con el Niño*, talla policromada, 1501-1525, 113 x 40 x 28 cm. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n° inv. CE0756/001.

Pese a que sus dimensiones, con 113 centímetros de altura, superan la media de las figurillas flamencas mediante las que hemos comparado el ejemplo de la colección monacal, los rasgos faciales y composición estética siguen el mismo patrón difundido desde la ciudad de Malinas. Al respecto, es necesario señalar también la importante presencia de artífices flamencos en tierras castellanas dentro del mismo periodo en el que se difunden este tipo de tallas.⁵⁰² Desde la segunda mitad del siglo XV e inicios del siglo XVI, distintas ciudades castellanas asisten a la llegada de numerosos artistas que crean escuela y contribuyen significativamente a difundir el estilo y prácticas artísticas empleados por los talleres flamencos.⁵⁰³ Uno de los casos mejor documentados en Castilla es el estudiado por Felipe Pereda en torno al escultor Antonio “de Malinas”, cuyo trabajo en la catedral de Salamanca, a inicios del siglo XVI, refleja las características de este proceso de formación e influencia artística.⁵⁰⁴ Con independencia de que este escultor dedicase a la producción de pequeñas tallas devocionales (aspecto del que no hay constancia alguna), las características de su trabajo en la catedral salmantina comparten una serie de rasgos que aparecen también en estas obras producidas por los talleres de Malinas.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Hernández Redondo, 2003, pp. 44-45; íd. 2005, pp. 54-55.

⁵⁰² Duerloo, 1999, pp. 19-26.

⁵⁰³ Kasl, 2014, pp. 61 y ss.

⁵⁰⁴ Pereda, 2004, pp. 139-157.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, pp. 153-154.

Si tenemos en cuenta ahora la ubicación actual de la talla conservada en las Descalzas Reales, la Casita de sor Margarita, o celda donde acostumbró a pasar largas horas de meditación la hija de la Emperatriz María, es necesario aludir a la decisiva influencia que la monarquía tuvo también en la difusión de las prácticas artísticas a lo largo de los territorios que gobernó. El análisis de las tablas flamencas que todavía se conservan en la colección madrileña junto con las entradas de inventario hoy desaparecidas, nos ha permitido advertir la presencia de obras llegadas de Flandes gracias a la presencia de Felipe II en estos territorios a mediados del siglo XVI. En estos envíos encontraríamos el desarrollo de una práctica ampliamente difundida por generaciones previas de gobernadores o regentes, cuyo gusto por el trabajo de los maestros flamencos enriqueció ampliamente las colecciones reales. Encargos monumentales como los sepulcros reales conservados en la Cartuja de Miraflores, constituyen una de las muestras más emblemáticas del gusto por la estética flamenca que también trasluce hacia el terreno escultórico y arquitectónico. En este sentido, no resulta extraño que otros ámbitos de menor repercusión, como las capillas o altares privados de la monarquía, se configurasen siguiendo unas mismas pautas estilísticas e incorporasen las diferentes tipologías artísticas llegadas desde Flandes. Sin ir más lejos, y pese a que no se hayan conservado, la colección de niños Jesús legados por Juana de Austria a las Descalzas Reales comprendía cuatro esculturas llegadas de Flandes, lo que nos remite a otra de las iconografías más difundidas por la talla malinesa.⁵⁰⁶ De hecho, una de las iconografías con mayor alcance y éxito devocional salidas de los talleres de Malinas es la que representó el famoso santo *Niño de Cebú*, cuyo contexto de veneración fue rápidamente asociado a las leyendas de evangelización tras ser introducido en territorio novohispano mediante la famosa expedición de Magallanes.⁵⁰⁷ Puesto que el conjunto de seis niños Jesús donados por la fundadora nos remiten, en cuanto a la cronología y procedencia, al mismo contexto de difusión artística protagonizado por las esculturas de Malinas, es plausible suponer una factura muy similar a la que muestra la figura conservada actualmente en al Basílica del Santo Niño.⁵⁰⁸

Tal y como indica Miguel Manrique, resulta interesante destacar cómo la mirada europea de Miguel López de Legazpi (1503-1572), décadas después de que Magallanes introdujese la escultura en esta ciudad filipina, la identificaba como un “niño Jesús de Flandes”, del mismo modo que encontramos identificadas estas esculturas en el inventario de la fundadora.⁵⁰⁹ Además, el inventario de la fundadora añadía que se trataba de “niños de bulto de los comunes”, lo que refuerza el carácter seriado y ampliamente difundido mediante el que eran conocidas las figurillas de Malinas. Precisamente, estos Niños Jesús, de los “comunes” y, llegados de Flandes, aparecen registrados junto a diferentes imágenes “de bulto” y también “de las comunes”, que no superan los 40 centímetros de altura.⁵¹⁰ Se trata de cuatro imágenes de madera, dos de la virgen con el niño, una de santa Clara y, otra, de Santiago, cuyas características, aunque escasamente descritas, recuerdan a la producción malinesa. Por tanto, parte de la colección de esculturas de pequeño formato legadas por la fundadora a las Descalzas Reales, procedía de Flandes y, dadas las características e iconografía mediante las que son descritas, muy probablemente estaríamos ante un conjunto llegado la región de

⁵⁰⁶ García Sanz, 2010a, pp. 130-131.

⁵⁰⁷ Manrique Figueroa, 2003-2004, p. 79. Sobre la construcción de la leyenda del santo niño de Cebú: Lee, 2018, pp. 33-53. La identificación del Niño Jesús de Cebú como figura procedente de los talleres de Malinas en: Didier, 1973, pp. 147-155.

⁵⁰⁸ Del mismo modo, Ignace Vandevivere destaca la abundante presencia de esta tipología iconográfica entre las figuras de malinas llegadas a tierras portuguesas desde el siglo XVI, vid. Vandevivere, 2002, pp. 41-43 y 88-91.

⁵⁰⁹ Manrique Figueroa, 2003-2004, p. 79.

⁵¹⁰ “nº 304 dos imágenes de nuestra señora de bulto de madera comunes con su hijo en los brazos, el uno la ropa colorada y el otro leonada que tiene de alto cada una media vara menos una pulgada sobre unas peanas sobre que asienta tasada la hechura en tres mil maravedís” Pérez de Tudela, 2017, p. 250.

Malinas. Las entradas que ofrecen datos más explícitos al respecto, son las que se refieren a la procedencia de cuatro niños Jesús calificados como “comunes” y adscritos al ámbito flamenco, aunque, por sus dimensiones e iconografía, no podemos descartar que otras figurillas, como las Vírgenes con el niño o, incluso las santas de alabastro, procediesen también de este mismo ámbito de producción.

En su estudio sobre la colección de Niños Jesús conservada actualmente en el Monasterio de las Descalzas Reales, Ana García ha analizado los diferentes usos y prácticas devocionales asociados a este tipo de esculturas con un gran protagonismo en la vida cotidiana de la comunidad.⁵¹¹ Casi a modo de objetos fetiche dentro de la colección, las prácticas devocionales suscitadas a su alrededor, comprendían un conjunto de actividades muy diverso que abarcó desde la confección textil hasta la meditación individual. Así lo pone de manifiesto también el estudio pormenorizado de la devoción desarrollada por sor Margarita de la Cruz en torno a esta imagen devocional, quien llegaría a componer sus ejercicios espirituales para la práctica de esta devoción.⁵¹² En lo que concierne al plano material y visual, las esculturas del Niño Jesús, se veneraban acompañadas de un entorno acorde y pensado para estimular la meditación del rezo individual o colectivo, según el momento en que se llevase a cabo su veneración. Uno de los entornos más habituales era el compuesto por vegetación, a menudo integrado en una estructura o urna que servía a modo de escaparate (figs. 68-71).⁵¹³

Fig. 68. *Escaparate*, siglo XVII, Alto: 87 Ancho: 67 Profundo: 36 Alto Total: 109, Bronce, vidrio, madera, ébano, carey, Sala del ojo de Buey, PN00613972. © PATRIMONIO NACIONAL

⁵¹¹ García Sanz, 2010a, pp. 129-209, y 2010b, pp. 289-314

⁵¹² Tiffany, 2015, pp. 35-48. También Eleonor Hope Goodman dedica un capítulo a analizar las características y peculiaridades de esta devoción hacia las imágenes y, especialmente hacia las esculturas del Niño Jesús, dentro del cuarto capítulo de su tesis doctoral: Hope Goodman, 2001, pp. 159-170.

⁵¹³ Algunos ejemplos de escaparates conservados entre la colección de las Descalzas Reales: García Sanz, 2010a, pp. 147-148 y 207-209.

Fig. 69. *Niño Jesús* integrado en un escenario natural, labor monacal, siglo XVIII/XIX, Alto: 8 Alto Total: 17 Ancho Total: 22 Profundo Total: 11, Madera, cera, textil, Divina Guardería, PN00619590. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 237.

Fig. 70. *Niño Jesús en el pesebre*, labor monacal, siglo XVIII, Alto: 25.5 Ancho: 24.5 Profundo: 20; Marfil, cera, tela, papel, cristal y encaje; Divina Guardería, PN00618698© PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 294.

Fig. 71. *Niño Jesús de la Pasión*, labor monacal, siglo XVIII, Alto: 51 Ancho: 42.5 Profundo: 25; metal, cera y tela, Divina Guardería, PN 00616755 © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 112

Este tipo de entornos, compuestos por una amplia variedad floral, donde solían mezclarse los componentes artificiales como las flores hechas de tela o papel junto con aquellas que eran recolectadas en la propia huerta del monasterio, fueron una de las producciones más conocidas entre las comunidades femeninas, a menudo identificada como “labor monacal”. Puesto que cada especie floral contaba con un significado diferente en relación a una virtud concreta, su combinación ofrecía todo un campo de posibilidades para la creación de un lenguaje propio. El camino de virtud y perfección por donde debía transitar la conducta de

las religiosas es enseñado a las mismas desde su período de formación a través de distintos simbolismos florales que formarán parte de la labor que desempeñarán a lo largo de sus vidas. Así lo explica la investigadora Nuria Salazar:

“En suma, se trata de reunir un manojo de virtudes donde las flores son portadoras del simbolismo que orienta la vida conventual, y la clausura es el terreno fértil para lograr cultivos seleccionados.”⁵¹⁴

Una de las fuentes que mejor refleja la utilización de este tipo de asociaciones vegetales en el marco de la educación femenina conventual es la escrita por el padre Cayetano Antonio de Torres, capellán del convento de San Felipe de Jesús y Pobres capuchinas de México en su *Directorio para las novicias de este convento de San Phelipe de Jesús y pobres Capuchinas de México*.⁵¹⁵ La aplicación práctica de este tipo de conocimientos, que las profesas adquirirían desde su etapa como novicias, puede apreciarse entre la colección de las Descalzas Reales mediante diferentes ejemplos donde no únicamente aparece la figura del niño Jesús como protagonista de la escenificación floral sino, también, otros personajes y pasajes bíblicos. Es el caso de los pequeños grupos escultóricos que representan escenas como la de *Adán y Eva en el paraíso*, *La Última cena* o, el *Sueño de Jacob*, (figs. 76-78). Incluso, se han conservado partes sueltas de estas composiciones que antiguamente debieron integrarse en algún tipo de representación bíblica similar como una mesa de altar cubierta con encaje y rodeada de flores (fig. 79). Se trata de pequeñas escenificaciones que apenas superan el medio metro de altura y se encuentran datadas durante el siglo XVIII. Algunas de ellas se han conservado dentro de urnas acristaladas que funcionan a modo de escaparate, tal y como también encontramos acomodadas las figuras del Niño Jesús, o diferentes advocaciones marianas. Las características formales de estas figuras distan mucho de los convencionalismos propios de aquellas otras elaboradas por los talleres de Malinas a finales del siglo XV e inicios del XVI. En sus rostros no apreciamos los característicos ojos almendrados, la nariz fina o la frente prolongada que acostumbraron a mostrar las esculturas malinesas, sino, más bien, un modelaje algo tosco o imperfecto más propio de aquellas obras destinadas un comitente con escaso poder adquisitivo. Por ello, tanto la tardía datación, como los rasgos formales, sitúan las figurillas de las composiciones florales conservadas en la colección madrileña dentro de la producción hispana. Sin embargo, puede ser interesante dirigir nuestra atención hacia un aspecto fundamental con el que estas figurillas dieciochescas sí se asemejan o acercan a las figurillas malinesas: su emplazamiento dentro de una composición que imita las características de un escenario natural. Del mismo modo, las esculturas flamencas que, en muchas ocasiones nos han llegado de manera individual o aislada, como sucede con los ejemplos conservados en las Descalzas Reales, en origen, se integraron dentro de composiciones profusamente decoradas y formando parte de un conjunto iconográfico mucho más amplio. Así las podemos observar dentro de un retablo anónimo datado a inicios del siglo XVI procedente del desaparecido Hospital de Nuestra Señora en la ciudad de Malinas que, hasta el siglo XIX, fue auspiciado por una comunidad de monjas agustinas (fig. 72).

⁵¹⁴ Salazar Simarro, 2005, p. 138.

⁵¹⁵ Lavrin, (2014), pp. 77-94.



Fig. 72. Malinas, *Besloten Hofje* con santa Isabel, santa Catalina y santa Úrsula, inicios del siglo XVI, Musea & Erfgoed Mechelen, n° inv. GHZ BH/2, Procedente de la colección del antiguo Hospital de Nuestra Señora en Malinas (Onze-Lieve-Vrouwegasthuis) © KIK-IRPA

Este tipo de obras son conocidas con el término neerlandés “*Besloten Hofjes*”, que significa “Huerto Cerrado” u “*Hortus Conclusus*”. Se trata de retablos, generalmente trípticos, que muestran su tabla central compuesta por pequeñas esculturas integradas en un paisaje profusamente decorado mediante una amalgama de elementos florales, vegetales o frutales y animales.⁵¹⁶ La historiografía más reciente los ha definido como obras de técnica mixta (“*mixed-media*”) donde no únicamente podemos encontrar representaciones pictóricas al óleo (sobre los batientes) sino, también escenas protagonizadas por el trabajo escultórico y, sobre todo, material.⁵¹⁷ En relación a este último detalle, la principal característica de estos altares es el despliegue de manufacturas que el amplio repertorio vegetal y material incorporado en la decoración ofrece al espectador. Entre los materiales más frecuentes para realizar dicho trabajo se encuentran el papel, la cera, el encaje o el hilo para configurar su característica variedad de flores. La fuente iconográfica tras la idea compositiva de estos altares, como su propio nombre indica, la encontramos entre una de las fuentes más trascendentales para la iconografía mariana: *El cantar de los Cantares*. Dentro de este libro del Antiguo Testamento aparece integrada, entre otras, la letanía o laudatoria con la que acabaría asociándose la figura de la Virgen, “*Hortus Conclusus*”, o huerto cerrado que impide la entrada del pecado. Sin embargo, no todos los altares conservados se conciben en base a la idea de “huerto cerrado” que el *Cantar de los Cantares* inspira en algunas de las composiciones florales conservadas, donde dicha asociación se hace explícita mediante la incorporación de una pequeña valla. Por su parte, otros ejemplos como los calvarios, se limitan a emplazar escultura y reliquias entre una frondosa composición caracterizada por los elementos vegetales. En este sentido

⁵¹⁶ El estudio y restauración de esta tipología de retablos ha sido recientemente desarrollado por el equipo ARTGARDEN mediante el trabajo de un proyecto expositivo y de investigación en el que han intervenido distintos especialistas de las universidades de Amberes y Lovaina, junto con el Real Instituto de Conservación artística en Bélgica (*Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, KIK-IRPA). Los resultados, imágenes y bibliografía se encuentran a disposición en <https://beslotenhofjes.com/> [consulta: 14/11/2019], así como en los monográficos: Wateau e Iterbeke, 2018 y Baert, 2016.

⁵¹⁷ Wateau, 2018, pp. 92-117.

Hanna Iterbeke apunta hacia la relación que los *Besloten Hofjes* mantienen con los conceptos de paraíso celestial y terrenal, fuertemente presentes entre la teología medieval, tal y como se puede apreciar en los discursos de san Bernardo de Claraval.⁵¹⁸ Actualmente, la mayor colección de esta tipología de retablo devocional se conserva en la ciudad de Malinas y, como hemos visto mediante el ejemplo citado, procede de la comunidad de monjas agustinas que antiguamente regentaba el desaparecido Hospital de Nuestra Señora (*Onze-Lieve-Vroumgasthuis*). Sin embargo, también se han conservado más ejemplos en otras regiones europeas como los procedentes de la abadía integrada por monjes de la orden de la Santa Cruz en Bentlage (Westfalia), datados en 1499 y 1520.⁵¹⁹ Incluso, el interés por esta tipología de composiciones ha llegado a documentarse entre el mecenazgo de las élites gobernantes. Es el caso de Margarita de Austria, quien encargó un pequeño jardín hecho de flores de seda y otras menudeces al convento de Galilea en Gante. Hasta este lugar, envió a su iluminador, Gerard Horenbout, para asegurarse de la calidad del resultado final, según las aportaciones de Dagmar Eichberger.⁵²⁰

En cuanto al trabajo material que recrea los paisajes naturales de los *Besloten Hofjes*, se ha destacado el carácter seriado de algunos de sus elementos como los frutos o pequeñas flores hechas con gran precisión y detalle, por lo que se ha propuesto una manufactura a medio camino entre el trabajo gremial y la intervención de las comunidades monacales.⁵²¹ Tras analizar el resto de retablos que proceden de la misma comunidad de agustinas antiguamente ubicada en el Hospital de Nuestra Señora de la ciudad de Malinas, Andrea Pearson llega a la conclusión de que, estos ejemplos atribuyen a las monjas un papel, más bien como comitentes y receptoras, que como productoras de este tipo de retablos.⁵²² Asimismo, dada la riqueza y plasticidad ofrecida por sus composiciones, no descarta posteriores intervenciones o arreglos en los que sí interviniese la comunidad, como muy probablemente sucedería con la integración de las reliquias. Su presencia entre la profusa decoración de las composiciones, ha sido analizada por Kathryn M. Rudy, quien destaca su valor como vehículos mediante los que las monjas podrían realizar una peregrinación virtual o mental a los lugares sagrados donde se conservaban esas reliquias, dada la imposibilidad física de llevar a cabo esta práctica devocional.⁵²³ Entre la colección de las Descalzas Reales, también se han conservado esculturas dedicadas a la figura del Niño Jesús acompañadas por una reliquia del pesebre, aunque totalmente exentas y sin integrarse en un entorno plagado con decoración floral y vegetal.⁵²⁴

⁵¹⁸ Iterbeke, 2017, pp. 237-239. Sobre las fuentes que inspiran la idea paradisíaca tras estas composiciones, también: Baert, 2015, 12-14.

⁵¹⁹ Krohm, 1999, 23-52.

⁵²⁰ Eichberger, 2002, pp. 397-99.

⁵²¹ En este sentido, se ha planteado la posibilidad de que los responsables de su manufactura fuesen un tipo de artesanos conocidos como *Pasementmakers*, trabajadores que nunca llegaron a agruparse bajo un gremio propio, sino que encontramos asociados a diferentes agrupaciones laborales como los fabricantes de hilo, cintas o bordados. Stadeler, 1923, pp. 97-100 y, más recientemente, Baert e Iterbeke, 2017, p. 7.

⁵²² Pearson, 2017 (en línea) <https://jhna.org/articles/sensory-piety-social-intervention-mechelen-besloten-hofje/> [consulta: 14/11/2019].

⁵²³ Esta autora también destaca la capacidad de los *Besloten Hofjes* para transformar el entorno gracias, precisamente, a esa combinación matérica que permite observar la idealización de los cuerpos santificados. De este modo, sus restos son enmarcados o se integran en un escenario natural que sustituye la visión putrefacta de un cadáver o de los restos de un fallecido, vid. Kathryn M. Rudy, 2011, pp. 110-18 y 257-58. Esta tesis es aceptada también por una de las especialistas en la interpretación de los *Besloten Hofjes*, Bárbara Baert, quien destaca cómo no únicamente las reliquias se integraban entre las composiciones de los *Besloten Hofjes* sino, también, las insignias o pequeñas medallas que los peregrinos recibían tras visitar su lugar de peregrinación. vid. Baert, 2015, pp. 16-19 y 2018, pp. 109-111.

⁵²⁴ Sobre esta talla del *Niño Jesús de la pasión dormido*, atribuida a la escuela andaluza y datada durante el siglo XVII, García Sanz, 2010a, pp. 360-361.

Sobre la recreación de un escenario natural mediante la utilización de recursos florales y vegetales que evocan la idea de un espacio idealizado o utópico, nos habla constantemente el manuscrito de ceremonias de las Descalzas Reales. Si hay un aspecto que podemos encontrar de manera reiterada a lo largo de toda esta fuente, escrita por las propias clarisas de la comunidad, es la utilización de flores, hojas, luces y ángeles para decorar las capillas del Monasterio con motivo de sus festividades. Por ejemplo, para la celebración de la Santa Cruz el tres de mayo, tanto su capilla como el coro y el refectorio se aderezaban con “muchas flores del campo” y “de la huerta”.⁵²⁵ Asimismo, era costumbre perfumar las esculturas además de adornarlas, tal y como se nos especifica en el caso de esta última capilla, que debía mantenerse todos los viernes “muy olorosa”, o en los casos de las esculturas de santa Clara y santa María Magdalena. Al respecto, una de las efigies de santa Clara era situada durante su festividad en el coro, ocupando el lugar de la abadesa, y rodeada por un arco de flores y luces con perfume, mientras que, el día de la Magdalena, también se “echa perfume” a la ermita de la huerta donde se conservaba su imagen.⁵²⁶

Por su parte, también la iglesia de las Descalzas Reales proyectaba el trabajo de composición o labor floral que las religiosas acostumbraron a desarrollar en su día a día. De ello, han dejado testimonio algunas de las descripciones que, de manera coetánea, nos trasladan el aspecto que el altar mayor del templo ofrecía con motivo de las celebraciones extraordinarias o al margen del calendario litúrgico descrito por el libro de ceremonias. En este sentido, las crónicas documentan la elaboración de “un gran corazón fabricado de flores que remataba en unos incendios de oro (obra de la curiosidad de estas señoras)”, para escenificar la condena pública de los agravios a la imagen de un Cristo Crucificado.⁵²⁷ Este gran corazón de flores, ya fuesen artificiales o recogidas de la huerta, implementaba la recepción sensorial de las imágenes situadas en el altar mayor, del mismo modo que lo hacía el hecho de perfumar y adornar con “flores y verde” las efigies de santa Clara y santa María Magdalena en los ejemplos anteriormente citados. Pese a que esta vertiente del trabajo elaborado por las clarisas madrileñas se documenta en distintos momentos del siglo XVII, y en torno a espacios, momentos del calendario litúrgico o imágenes que nada tienen que ver con los retablos de tipo Huerto Cerrado, sí podemos observar el desarrollo de una misma práctica devocional en ambos casos. Se trata de la ubicación de una imagen religiosa en un entorno o marco con cualidades naturales, donde no únicamente entra en juego el sentido de la vista, sino, también, el olfato. Mediante la utilización de recursos naturales o artificiales, tanto las composiciones efímeras, como los escaparates del siglo XVIII, permiten apreciar la importancia y capacidad sugestiva de la integración de una imagen religiosa en un escenario natural, o haciendo uso de recursos que remitan al mismo.

La relación entre los huertos cerrados y el conocimiento de la divinidad implica una interrelación entre los recursos utilizados para llevar a cabo sus composiciones y su función didáctica. Dentro de dichos recursos, las flores o los elementos vegetales, no únicamente introducen su capacidad discursiva o alegórica mediante su asociación a un conjunto de virtudes, sino, también, un valor sensorial. Este último, atañe directamente al sentido del olfato y serviría, según las interpretaciones propuestas por Baert, para crear una metonimia

⁵²⁵ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 44r. y v.

⁵²⁶ Sobre la decoración para santa Clara: “Particularmente en la sala que es la capilla de nuestra madre santa Clara que adorna la que la cuida con reliquias, flores, luces y perfume y lo demás que puede”, *Ibidem*, f. 51r., así como el refectorio: “Ponese en el lugar de la madre una imagen de bulto de nuestra madre santa Clara con su arco de flores y luces delante y perfume y a sus lados comerán las madres”. *Ibidem*, f. 51v. En relación a la festividad de la Magdalena: “la que tiene a su cargo la ermita, mientras la bendición, la enciende y echa perfume” *Ibidem*, f. 49r.

⁵²⁷ Cit. Portús Pérez. 1998, p. 10.

didáctica acerca del paraíso mediante la que el observador era capaz de trasladarse a una localización utópica o idealizada.⁵²⁸ En palabras de la propia Baert:

*“I propose a hermeneutics of scent based on the notion that the (sublimated) fragrance of Enclosed Gardens serves as a natural form of metonymy for an idealized location such as paradise, Jerusalem or, by extension, any utopian location.”*⁵²⁹

También entre los ejemplos de la colección madrileña que han sobrevivido, sus escaparates y pequeñas composiciones escultóricas son capaces de evocar fragancias y matices sensoriales de carácter natural. Además, dicha evocación es confirmada por la propia comunidad, quien nos informa acerca de cómo se perfumaban algunas de sus imágenes y composiciones con motivo de su utilización para celebrar las festividades señaladas por el calendario litúrgico. Todas estas noticias que podemos encontrar relatadas, tanto de mano de la propia comunidad de las Descalzas Reales, como por parte de quienes pudieron apreciar su trabajo de composición floral, ponen de manifiesto el alcance práctico de un aprendizaje basado en el conocimiento de las propiedades y simbologías asociadas a las flores y elementos vegetales.

La enseñanza en época moderna acostumbró a hacer uso de metonimias o asociaciones para facilitar el recuerdo y evocación de las ideas o materias aprendidas. En este sentido, el desarrollo de las prácticas devocionales, como la construcción de altares domésticos, permite apreciar también la transmisión de ciertos conocimientos a través de su composición. Al respecto, las aportaciones de Christiane Klapisch-Zuber, destacan el contexto de aprendizaje en clave lúdica suscitado por la construcción de altares privados en las casas de familias seculares.⁵³⁰ Dentro de estas composiciones devocionales y domésticas, se ha podido documentar cómo la figura del niño Jesús (su imagen o escultura) era venerada siguiendo las directrices marcadas por la regla franciscana de la *Imitatio Christi*, pero, también, mediante ese conjunto de asociaciones que suscitan su manipulación y adorno.⁵³¹ En este sentido, entre los espacios y capillas que configuran el monasterio de las Descalzas Reales, Ana García destaca la presencia del conocido como Escaparate de las Niñas, una pequeña capilla con forma de hornacina, llamada así por ser el lugar donde las novicias aprendían a componer distintas escenificaciones en torno a la imagen religiosa (fig. 73).⁵³²

Fig. 73. *Escaparate de las Niñas*, frontal de altar y decoraciones plateadas de procedencia mexicana y datadas durante el siglo XVIII. Claustro Alto. PN00610001. Publicado en: Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 155.

⁵²⁸ Baert, 2015, pp. 20-23. Sobre la integración de los cinco sentidos entre las prácticas litúrgicas con un sentido más amplio: Palazzo, 2010, pp. 25-56

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁵³⁰ Klapisch-Zuber, 1985, pp. 310-329.

⁵³¹ Solum, 2015, p. 133. y Ashley, 2013, pp. 294-5.

⁵³² García Sanz, 2010a, p. 155.

Fig. 74 Medallón relicario de la silla de santa Clara, escuela madrileña, primera mitad del siglo XVII. Escaparate de las niñas, PN 00610002. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 75. Medallón relicario de san Estanislao, papel coloreado, siglo XVIII, Escaparate de las Niñas, PN00610054© PATRIMONIO NACIONAL

Este espacio situado en el claustro alto del monasterio se encuentra actualmente presidido por la figura de Cristo en la Cruz acomodada entre decoraciones plateadas de procedencia mexicana. También entre la composición de la hornacina encontramos diferentes esculturas datadas durante el siglo XVII como la del arcángel protector de la comunidad, Jehudiel, o la efigie de san José. Además, contribuyen a llenar el espacio distintos medallones que, en ocasiones, incorporan reliquias, como el caso de dos medallones que contienen un pedazo de la silla de santa Clara o del santo Estanislao, datados, respectivamente, durante la primera mitad del siglo XVII y XVIII (figs. 74 y 75). Las características del colorido que presenta el medallón de san Estanislao, incluso pueden inducir a pensar una elaboración por parte de las novicias, puesto que se puede observar en él un resultado poco profesional o especializado.

Sea como fuere, lo cierto es que, tal y como la propia comunidad de religiosas ha puesto de manifiesto manteniendo la memoria de su función e identificándolo todavía como escaparate “de las niñas” (pese a la desaparición del noviciado), la composición de este espacio se encuentra íntimamente ligada a su utilidad didáctica. Se desconoce la datación exacta o el momento en que se ubicó entre las capillas del monasterio, pero, teniendo en cuenta la importancia de componer altares decorosamente para el desarrollo de las prácticas rituales, no resulta extraño que se encontrase entre sus primeras necesidades. De ello nos habla reiteradamente el libro de ceremonias compuesto por algunas de las religiosas que habitaron las Descalzas Reales, donde la combinación de imágenes y reliquias mediante un acomodo

floral y textil constituye una práctica omnipresente en el desarrollo del calendario litúrgico. Tampoco tenemos datos acerca del aspecto que, en origen, o durante los diferentes momentos de la vida del monasterio, tendría este altar puesto que su propia función didáctica, harían del mismo una pieza en constante desarrollo o cambio. Sin embargo, resulta llamativa la presencia de los pequeños medallones que, en ocasiones, incorporan reliquias (fig. 74). Esta tipología de objetos devocionales, que podía o no incorporar vestigios sacros, se obtenía a modo de recuerdo o testimonio tras realizar una peregrinación a un lugar sagrado.⁵³³ Otro tipo de composiciones donde también se ha podido documentar la incorporación de estos obsequios de peregrinación ha sido el conjunto de altares de tipo Huerto Cerrado, procedente de la comunidad agustina del Hospital de Nuestra Señora en Malinas.⁵³⁴ En estas obras, también es frecuente encontrar entre su abundante decoración, además de las reliquias, pequeños medallones con distintas iconografías devocionales que habrían sido ubicados en la composición por las propias monjas.

Tanto los altares malineses, como los pequeños escaparates conservados entre la colección de las Descalzas Reales, ya sean estos últimos a modo de pequeñas composiciones escultóricas exhibidas en una urna de Cristal, u hornacinas integradas en la arquitectura, comparten interesantes características que merece la pena analizar. Pese a tratarse de obras con una materialización muy distinta y datadas en períodos cronológicos muy distantes, las tres se relacionan directamente con la interacción entre la comunidad y la cultura material y visual que custodiaba. De este modo, si bien todas ellas se componen a partir de imágenes o figuras y elementos decorativos producto de la elaboración artesanal o gremial, como sucede con las muñecas de Malinas de los *Besloten Hofjes*, o las pequeñas esculturas del Niño Jesús y demás iconografía religiosa conservados en los escaparates de la colección madrileña, la obra final, donde se integran dichas esculturas, se muestra como un resultado del que las religiosas son copartícipes. En todos los casos, la huella de la comunidad se pone de manifiesto mediante la decoración o entorno donde se exhiben las esculturas. De hecho, el gran peso del resultado final, su efectividad o elocuencia, radican, en gran medida, dentro de ese entorno compuesto por las elecciones y trabajo de las religiosas. Las flores, tejidos, elementos vegetales o animales que recrean un espacio natural alrededor de las imágenes religiosas son producto de la labor monacal y contribuyen a estimular la meditación. Enmarcados en este tipo de escenarios podemos observar, además de la iconografía cristológica a través de su vertiente infantil, representaciones de otros personajes o pasajes bíblicos como el *Sueño de Jacob*, la *Creación con Adán y Eva*, o la *Última Cena* (figs. 76-78).

Fig. 76. *El sueño de Jacob*, siglo XVIII, hilos de seda, papel y cera, Alto: 30 Ancho: 54 Profundo: 35, porche de madera PN 00615636 © PATRIMONIO NACIONAL

⁵³³ También la colección del Museo Lázaro Galdiano conserva algunos de estos famosos vestigios. Vid., por ejemplo, Arbeteta Mira, 2003. p. 120, nº 87.

⁵³⁴ Los detalles visuales y ejemplos en: Iterbeke, 2017, pp. 239-241.

Fig. 77. *Adán y Eva en el Paraíso*, siglo XVIII, Alto: 45 Ancho: 63 Profundo: 28, Materiales: barro, pigmentos, flores secas, papel. Porche de Madera, PN00613036. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 78. *La última cena*, siglo XVIII, Alto: 90 Ancho: 72 Profundo: 68 Materiales: Cera, tejidos, metal, papel, madera, Confesionario, PN 00615623. © PATRIMONIO NACIONAL

De hecho, el carácter intercambiable y reutilizable de este tipo de composiciones o figurillas se pone de manifiesto al encontrarnos con partes sueltas que, en algún momento, debieron emplearse dentro de una escena iconográfica, como sucede con los restos de un altar rodeado de flores (fig. 79)

Fig. 79. *Altar de misa*, siglo XVIII / XIX, Alto: 32 Ancho: 60 Profundo: 40, Materiales: Flores secas, barro, raso, tela de encaje y cartón. Porche de madera, PN 00613035. © PATRIMONIO NACIONAL

Otras colecciones cercanas a la conservada en las Descalzas Reales, nos permiten apreciar iconografías muy cercanas, como que muestra *El sueño de Jacob*, a las representadas sobre este grupo de figurillas esculpidas sobre cera e integradas en un paisaje artificial que trata de imitar la naturaleza. Al respecto, destacan los altares-relicario de tipo “teatrino” conservados en el Museo Nacional de Artes Decorativas, cuyas escenas centrales se encuentran esculpidas sobre cera.⁵³⁵ Ambos altares representan diferentes iconografías basadas en las narraciones del Antiguo Testamento sobre la vida de Jacob: *Jacob Cuida las ovejas de Labán* (Gn 31: 10-13); *Jacob lucha contra el ángel* (Gn 32: 24-32); *El sueño de Jacob* (Gn 28:10-19) y *Jacob y Raquel* (Gn 29: 1-2, 10). Se desconoce la procedencia de estos altares con escenas modeladas sobre cera, pero, tanto su iconografía como el formato en el que se encuentran integradas, dentro de

⁵³⁵ Identificables mediante los números de inventario: CE01670 y CE01676.

marcos decorados con reliquias, hace pensar en un contexto privado, de carácter doméstico o conventual para su utilización. De hecho, ha sido dentro de este último ámbito, donde se han localizado el mayor número de escaparates con figuraciones de cera. Ejemplos como los “teatrinos” con las representaciones de *La Huida a Egipto* o La Adoración de los Reyes, atribuido a la escuela navarra y datados entre los siglos XVII y XVIII, se han conservado entre la colección de agustinas recoletas sita en Pamplona.⁵³⁶ Por su parte, las madres benedictinas del monasterio de san Plácido en Madrid, también han conservado un pequeño escaparate protagonizado por las figuras de la *Anunciación* modeladas en cera policromada.⁵³⁷

En el caso de las ceras conservadas en la colección monacal, el elemento común de estas escenificaciones, viene dado, una vez más, por las numerosas flores secas o de papel donde se emplazan los protagonistas. Fuentes como la redactada por el padre Cayetano Antonio de Torres, desarrollan y explican la significación que las flores tienen dentro del aprendizaje monacal, mientras que los escritos de la propia comunidad ratifican su uso e importancia dentro de las prácticas litúrgicas que desarrollan de forma cotidiana. En este sentido, es interesante destacar cómo, la abundancia en las decoraciones florales realizadas por las religiosas de las Descalzas Reales, llegó a plantear serias dudas a la propia abadesa de la comunidad en 1638, sor María Clara de la Cruz. Ese mismo año, la abadesa remitía al entonces confesor del patronato madrileño, Fray Juan de Palma, diferentes cuestiones en torno a la aplicación del voto de pobreza.⁵³⁸ Su testimonio deja claro las dudas que la interpretación de este estatuto esencial para la identidad de su comunidad, despertaba ante la máxima responsable de velar por su estricto cumplimiento. Entre las dudas planteadas por la abadesa, destaca su cargo de conciencia por «permitir tantas flores en las capillas por el gasto que en ellas se hacen, y que no es conforme a la santa pobreza gastar en lo que no es estrictamente necesario».⁵³⁹ Sor María Clara de la Cruz, afirmaba que ella lo permitía hacer, tanto «por el culto de las santas imágenes», como por la afición que cada religiosa manifiesta al adornar sus capillas con flores. Pese a no estar segura acerca de su licitud, uno de los argumentos empleados para justificarse consistía en alegar las necesidades en torno al culto de la imagen.

Las dudas planteadas por la abadesa en 1638, permiten comprobar cómo la educación de las novicias tenía una clara aplicación práctica en su etapa posterior como profesas y nos sitúan más cerca del contexto que rodeó tanto la creación de los escaparates dieciochescos, como la utilización de las primeras figurillas depositadas por parte de su fundadora en la colección. Entre las mismas, ya hemos hecho alusión a aquellas figurillas que de una manera más clara nos remiten al ámbito de producción flamenca como sucede con el conjunto de Niños Jesús “de Flandes”. Además, y aunque no se especifique su procedencia, también encontramos un grupo de entradas, cuyas características iconográficas y formales son análogas a la famosa producción de las “*Poupées de Malines*” o “Muñecas de Malinas”. Pese a que estas figuras de alabastro no se hayan conservado, su presencia en los orígenes de la colección es muy significativa ya que nos remite a valores como la caridad o a las ideas y virtudes que los personajes representados (la Virgen con el Niño, Judith o santa Margarita) encarnaban dentro del pensamiento cristiano. Otro de los modelos de conducta establecidos para el género femenino y aceptados dentro del cristianismo, pasaba por el ejercicio de virtudes destinadas

⁵³⁶ Sus características e imágenes fueron publicados en: Arbeteta Mira, 2000, p. 20 (imagen) cats. n° 4 y n° 65. p. 93 (imagen).

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 142 cat. n° 102.

⁵³⁸ Asiento n° 577: *Carta de la abadesa de las Descalzas Reales al padre Fray Juan de Palma, pidiéndole consejo sobre cómo debe entenderse el voto de pobreza, y contestación de éste*. 1639-11-8, Madrid-Sevilla, AGP, AMDR, PC, caja 6, exp. 36, en: GARCÍA LÓPEZ, Consuelo (dir.), 2003, p. 94. Un listado de las abadesas en, *ibid.* pp. 18-19. Sobre sus confesores: VILACOBBA RAMOS, 2013.

⁵³⁹ AGP, PC, AMDR, caja 6, exp. 36, f. 2r.

al cuidado del prójimo. Prácticas como la caridad, representada entre el citado grupo de alabastro, o la enseñanza se entendieron como propias de la conducta femenina. Teniendo en cuenta su carácter didáctico, no resulta extraño que una de las iconografías más abundantes entre las muñecas de Malinas fuese el *Aprendizaje de la Virgen*, o escena en la que santa Ana se representa enseñando a leer a la Virgen María (fig. 80). Esta iconografía, inspirada en los pasajes narrados por los textos apócrifos, a menudo incorporó la figura del Niño Jesús, junto con algún atributo alusivo a la pasión. Los primeros ejemplos se documentan hacia finales del siglo XVI en el norte de Europa (en torno a las regiones de Flandes y Alemania) y son fruto del reclamo, cada vez mayor, de una producción artística que ofreciese respuesta al carácter intimista de las nuevas corrientes espirituales surgidas en las citadas regiones.⁵⁴⁰



Fig. 80. Taller de Malinas, *Santa Ana, la Virgen y el niño*, ca. 1500- 1520, Nogal policromado, Altura: 36.7 cm, Anchura: 13.2 cm, Profundidad: 8 cm., Londres; Victoria and Albert Museum, n° inv. 487-1895.

Actualmente, en la capilla del Puig de las Descalzas Reales, ubicada en el claustro alto, se conserva una figurilla que representa esta misma iconografía, aunque sin incorporar la efigie del Niño Jesús (fig. 81). En ella, santa Ana, dirige su mirada hacia abajo, mientras la Virgen María, en sus brazos, sostiene un libro que su madre utiliza para iniciarla en la práctica lectora.

Fig. 81. Anónimo. *El aprendizaje de la Virgen María*, siglo XVI, madera policromada, 41 x 16 x 11.5 cm, Capilla de la Virgen del Puig, PN 00610942.

Este ejemplo escultórico, conserva algunas partes del estofado original, aunque también muestra numerosos repintes que alejan su colorido del aspecto que tendría la policromía

⁵⁴⁰ Actualmente la colección del Victoria and Albert Museum conserva varios ejemplos de esta iconografía procedentes de los talleres de Malinas, vid. Williamson, 2002, cat. n° 7. pp. 50-51 y cats. n° 40-41, pp. 128-131.

original de la pieza. No obstante, algunas características como su altura de 40 centímetros, los rasgos faciales, la forma del tocado que cubre la cabeza de santa Ana o la peana sobre la que asienta la figura, asemejan esta obra a la morfología propia de las figurillas malinesas, tal y como nos permite comprobar el ejemplo conservado en el Victoria and Albert Museum (fig. 80). Cayron y Steyaert señalan cómo la abundancia mediante la que se empezó a representar esta iconografía basada en las fuentes apócrifas, acabó por asentar las bases para el desarrollo posterior del dogma y representaciones inmaculistas dentro del cristianismo occidental.⁵⁴¹ Dentro de los territorios peninsulares también conservamos diferentes ejemplos de esta iconografía que nos acerca a la infancia de la Virgen María mediante las narraciones apócrifas. Muchas de ellas datan hacia finales del siglo XIV, se muestran en formato sedente y, a menudo, incorporan la figura del Niño Jesús, conservando todavía las dinámicas propias de la escultura medieval. Al respecto, José Ignacio Hernández Redondo ha destacado su relación con las primeras manifestaciones del dogma inmaculista, su falta de concordancia con las doctrinas teológicas y, muy especialmente, su éxito entre un imaginario social que gustó ver a los personajes bíblicos enmarcados en escenas cotidianas.⁵⁴²

1.2.7. Las “cosas del Nacimiento” en los orígenes de la colección. Imagen y cultura popular.

Si bien no aparecen más datos respecto al embellecimiento textil de esta hornacina y sus pequeñas esculturas, las primeras noticias sobre los inicios de la colección todavía nos permiten apreciar la riqueza que este aspecto tendría entre una tipología de conjuntos escultóricos distinta, o propia de otras celebraciones, como es el caso de la liturgia navideña. En este sentido, cabe centrar nuestra mirada en los belenes, cuyas ricas composiciones escenográficas permiten integrar una gran variedad de iconografías y materiales. Este tipo de representaciones compuestas por figurillas de pequeño formato se documenta ya entre las colecciones reales desde fechas tan tempranas como el reinado de Isabel la Católica, entre cuyas posesiones se registra un nacimiento acompañado por los tres reyes magos en formato escultórico.⁵⁴³ La presencia de un conjunto similar en las Descalzas Reales desde sus orígenes, constituye un buen ejemplo en torno a las labores de composición material y textil instauradas en el cenobio gracias al mecenazgo de la fundadora. Se trata de un fenómeno devocional y doméstico que las pequeñas esculturas de madera o alabastro con representaciones de los apóstoles, la Virgen con el Niño, Santa Ana o el elenco de santas nos permiten intuir si las entendemos dentro del contexto de producción europeo y coetáneo. Sin embargo, la falta de más detalles nos impide profundizar en las características del entorno iconográfico y compositivo donde las podríamos encontrar integradas. Esta carencia se ve superada cuando pasamos a analizar otro conjunto escultórico descrito en el inventario de la colección donada por la fundadora bajo el apartado “cosas del nacimiento”, donde encontramos detallado el siguiente listado de objetos:

“Un niño Jesús de alabastro con una cuna de lo mismo que anda en unos pilares de alabastro.

Una nuestra señora de madera con sus manos de lo mismo que tiene de alto dos tercias menos dos dedos con una camisa de Holanda, saya de oro y carmesí.

Una basquiña y arpiño para la dicha imagen de terciopelo verde con una faja de terciopelo carmesí bordada de oro hilado forrada en bocasí colorado.

Una saya y arpiño con mangas de raso negro con un ribete de felpa negra y forro de bocasí colorado ¿e ruedo? de tafetán negro.

⁵⁴¹ Cayron y Steyaert, 2019, p. 59.

⁵⁴² Hernández Redondo, 2011, pp. 22-23 y, 2015, 48-49.

⁵⁴³ Herrero Sanz, 2001, p. 30.

Un manto de tafetán negro con un ribete de terciopelo negro para la dicha nuestra señora.

Una saya con mangas de telilla de ¿Milán? de plata listada de seda carmesí con una franja de terciopelo carmesí con tres franjillas de plata y seda carmesí para la dicha Nuestra Señora.

Un manto de telilla azul listada de plata con un pasamano de plata para la dicha Nuestra Señora.

Dos coronas de raso carmesí bordadas de torzales de oro hilado para la dicha Nuestra Señora y, otra, bordada de plata que son tres.

Un san Joseph de madera con una ropilla de tafetán carmesí y, encima, otra de terciopelo leonado con un pasamano de plata y seda carmesí.

Un muñeco de madera que tiene de alto más de media vara que se le andan todos los miembros con unas calzas e jubones de terciopelo e raso amarillo con calzones blancos y capotes de terciopelo carmesí y ropa de raso leonado,

Una muñeca de madera que sirve de personaje del dicho Nacimiento con una basquiña de telilla de plata y encima una red con cuadros de oro e plata hilada y seda encarnada y parda con una saya de toquilla listada de oro y seda azul.

Otra muñeca para los mismo con una basquiña de raso blanco y saya de tafetán modado guarnecidas de oro hilado.

Otra muñeca para lo mismo con una saya de zamelote⁵⁴⁴ [...] de oro con unas randas de oro y plata sobre raso verde.

Un niño Jesús de madera con una ropilla del dicho zamelote y guarnición.

Un ¿gute? y seis angelicos de madera con sus manos de los mismo con albas de toquilla listada de plata, alas de papelón plateadas y doradas y estolas de seda encarnada y plata.

Otros tres Niños Jesús quitados los brazos para hacer angelitos. Son de madera.

Cuatro albas de telilla listada de oro con faldones y bocas, mangas de telilla de seda carmesí y oro para tres angelitos.

Diez y seis pares de alas para angelitos de papelón dadas de oro y azul.

Siete cordericos de plata hilada con granates por ojos.

Un gaytero con los brazos, seytas e piernas de plata y oro.

Cinco cordericos los cuernos y piernas de plomo.

Tres reyes magos con cuerpos e rostros e manos de madera con tres ropillas de ¿sameite? de plata y oro. La una encarnada con franja de oro y seda en carnada forradas en telilla morada listada de oro; la otra blanca con franjas de oro y seda blanca forrada en telilla amarilla listada de plata; e la otra con franjas de oro y seda verde forrada en telilla verde listada de oro.

Una a una el rey de madera al natural pintado.

⁵⁴⁴ Según el Diccionario de Autoridades: “s. m. Tela hecha del pelo del camello, que no la cala el agua, si no la despide. Covarr. trahe esta voz, y dice, que es lo mismo que la tela, comunmente llamada Chamelote. Latín. Cilicius pannus” Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, Madrid, 1726-1739, tomo II, 1729. Referencia disponible para su consulta en línea: <http://web.frl.es/DA.html> [consulta: 19/12/2019]. Según Sebastián de Covarrubias, la palabra camelote “comúnmente dicho “chamelote” es la tela de la lana del camello. Despide el agua que no la cala y uno se llama chamelote raso y, otro, con aguas”. En: Covarrubias, 1611 (1674), f. 124v. Digitalizada en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-ve-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.html [consulta: 19/12/2019]

Otros tres reyes magos de madera vestidos de sedas de colores con guarniciones de oro y coronas de plata.

Tres coronas para los dichos reyes de tela de oro bordadas de ¿toreales? de plata.

Dos arpitias y trece estrumentos todo de metal que sirven en tenerlos los angelicos a los nacimientos que son trompeticas, arcabuzes y cornetas.”⁵⁴⁵

El conjunto escultórico contó con un niño Jesús sobre su cuna hecho de alabastro, una imagen de la virgen que podemos suponer “vestidera”, al especificar su registro que sus manos estaban hechas también de madera y, además, encontrarse tras ella, seis entradas donde se detallan las diferentes prendas que formaban parte de su indumentaria: una basquiña, dos arpiños, una saya, dos mantos y otras dos coronas, elaborados mediante diferentes tejidos muy comunes entre la indumentaria coetánea como el terciopelo, el raso, el tafetán, la telilla de Milán o la seda. A la imagen de la Virgen y el Niño Jesús, le sigue una tercera figura imprescindible para cualquier grupo iconográfico susceptible de ser considerado un “Nacimiento”: la figura de San José. Esta otra también era de madera y, aunque no se hacen más alusiones a la confección de sus extremidades, sí se encontraba ataviada por un rico conjunto de indumentaria formado por “una ropilla de tafetán carmesí y, encima, otra de terciopelo leonado con un pasamano de plata y seda carmesí”. Para completar la escena de este misterio, la colección inicial contaba también con cuatro muñecos, cuya función era la de figurar en la escena, o servir “de personaje del dicho Nacimiento”, tal y como se nos indica. La indumentaria que lucían estos “personajes” o muñecos continuaba mostrando el despliegue de ricos textiles bordados con hilo de oro y plata. Asimismo, el elenco de figurantes estuvo formado por diferentes ángeles, corderos e incluso algún elemento costumbrista como el introducido por la figura del gaitero. Los ángeles con “alas de papelón plateadas y doradas y estolas de seda encarnada y plata”, vuelven a aparecer descritos “con sus manos de madera”, por lo que también podemos suponerles una factura incompleta o “de vestir”. De hecho, es curioso cómo también encontramos una alusión directa a las prácticas de reciclaje que estas pequeñas figuras experimentaron puesto que el listado incluye tres Niños Jesús “quitados los brazos para hacer angelitos” y otras partes sueltas como los “diez y seis pares de alas para angelitos de papelón dadas de oro y azul” o las arpas, arcabuzes, trompetas y cornetas “de metal que sirven en tenerlos los angelicos a los nacimientos”.

Finalmente, completan el grupo escultórico de este belén dos conjuntos de reyes magos, cuya factura parece diferente a la de los protagonistas y figurantes anteriormente descritos puesto que, en su caso, el primer conjunto de reyes magos mostraba “cuerpos e rostros e manos de madera”, mientras que, el segundo, aparecía realizado mediante el mismo material y sin aludir a la confección específica de ninguna de sus partes. En ambos casos, estos personajes áulicos que significaban el reconocimiento de otras culturas hacia la figura Jesucristo, se encontraban vestidos mediante ricas telas bordadas de oro y plata sobre un amplio repertorio de colores (telilla amarilla y morada o seda verde y “de colores”). Al respecto, podemos mencionar las tres figuras de los tres Reyes Magos más antiguas conservadas entre la colección actual de las Descalzas Reales (fig. 82).⁵⁴⁶ Sus características formales inducen a pensar que, en origen, formaron parte del mismo conjunto escultórico, aunque su relación con el Belén donado por la fundadora, y arriba citado, no parece ser muy probable. Fundamentalmente, nos encontramos ante tres figuras de madera policromada o concebidas para ser mostradas sin ningún otro adorno como los ropajes de la indumentaria que sí se nos especifican entre los dos conjuntos de reyes magos donados por Juana de Austria.

⁵⁴⁵ AGP, PC, AMDR, Caja 1, exp. 18, ff. 100v - 102r.

⁵⁴⁶ La catalogación de estos reyes magos en: García Sanz, 1998, cat. n° 24, p. 49.

Fig. 82. Anónimo, Melchor, Gaspar y Baltasar, madera dorada, estofada y policromada. Melchor: 17 x 9 x 12; Gaspar: 25 x 9.5; Baltasar: 25 x 10, segundo tercio del siglo XVI, Pasillo de los dormitorios, Melchor: PN00619566; Gaspar: 00610381; Baltasar: PN00610382. © PATRIMONIO NACIONAL

La presencia de un Belén entre el ajuar litúrgico donado por Juana de Austria a su fundación monástica, integrada por franciscanas coletinas, resulta lógica y coherente puesto que los orígenes de la representación escultórica del Nacimiento se encuentran tradicionalmente asociados a la figura de san Francisco de Asís. Según las fuentes que narran su biografía, fue este santo fundador, quien dio inicio a la representación tridimensional del misterio evangélico durante la Navidad de 1223.⁵⁴⁷ Sin embargo, más que un comienzo, significó una continuación o consolidación de las representaciones desarrolladas con anterioridad por diferentes colectivos y personalidades del cristianismo occidental. Ya desde el siglo V d.c., comienzan a documentarse las primeras iniciativas por recrear las circunstancias del Nacimiento desde la ciudad de Roma y de la mano de sus pontífices.⁵⁴⁸ Mediante estas primeras representaciones comenzarán a desarrollarse, pese a las reticencias iniciales de la curia eclesiástica, una serie de prácticas asociadas a la llegada del redentor, del mismo modo que lo harían en relación a su muerte. Todo ello, se concretó en el drama litúrgico medieval, cuna de las representaciones parateatrales que, con el paso del tiempo, adquirirían un mayor grado de complejidad hasta escindirse en un género propio, el teatro.⁵⁴⁹

Antes de analizar las relaciones que, entre este grupo escultórico y la escenificación de los autos navideños pueden establecerse, conviene contextualizar la presencia del mismo en el entorno de la fundación madrileña y sus circunstancias particulares. Por un lado, y como ya hemos apuntado, las comunidades franciscanas desarrollaron un interés especial por el cultivo de las representaciones en torno al Nacimiento de Cristo. Su fundador las habría puesto en valor tras llevar a cabo una representación en un escenario natural o cueva donde ubicó una composición mixta compuesta por las figuras vivientes de los animales que supuestamente acompañaron al Niño Jesús en el pesebre y, la escultura de este último. Como no podía ser de otro modo, también la rama femenina de la orden de predicadores, se vio implicada en el cultivo de estas prácticas litúrgicas navideñas. La biografía de su fundadora, santa Clara, incluye un fragmento donde se pone de manifiesto la importancia de las recreaciones visuales del Nacimiento con motivo de la liturgia desarrollada en torno a este misterio. Así, se nos cuenta cómo, durante la Navidad de 1252, al encontrarse indispuesta para asistir a las representaciones vivientes del Nacimiento, tuvo que oír los oficios desde el

⁵⁴⁷ Así lo recogen las ediciones del biógrafo Tommaso de Celano, vid. Guerra Zubillaga, 2011, p. 192.

⁵⁴⁸ Martínez Palomero, 1992, p. 48.

⁵⁴⁹ Sobre el drama litúrgico medieval asociado al ciclo de la Navidad: Castro, 1997, pp. 54-57.

convento de san Damián donde era profesa, mediante el acompañamiento de las imágenes de la Virgen, el Niño Jesús y San José.⁵⁵⁰ Se ha destacado también cómo, las clausuras femeninas junto con el misticismo monástico de este mismo género, contribuyeron en gran medida al cultivo y desarrollo de los nacimientos tridimensionales mediante la composición de cuidadas escenificaciones.⁵⁵¹ De hecho, dentro de la colección de Santa Clara de Gandía todavía se puede apreciar la presencia de un Belén compuesto por la Sagrada Familia, dos animales del pesebre y dos figuras masculinas (fig. 83). Este grupo escultórico tallado en madera policromada se ha datado hacia mediados del siglo XVI y es considerado como posible regalo del propio Francisco de Borja a su hija sor Dorotea, monja profesa en la fundación coletina en Santa Clara de Gandía, que, finalmente, fallecería en Valladolid el año de 1552. Datos como la posible facción italiana de la talla, que también se encuentran entre los ofrecidos por su actual catalogación, reforzarían la hipótesis acerca de su procedencia.⁵⁵²



Fig. 83. Anónimo italiano, *Nacimiento*, madera tallada y policromada, h. 1550. Gandía, Museu de Santa Clara, MC017.

Existen también noticias acerca de la afición que el IV duque de Gandía desarrolló por obsequiar con distintos regalos devocionales a la dinastía Habsburgo, especialmente mediante aquellas imágenes cargadas de connotaciones simbólicas y tradición cristiana como las reproducciones de la famosa *Virgen de Popolo*, cuyas copias envió a la reina Catalina de Portugal y a su sobrino el rey Felipe II.⁵⁵³ Dada su cercanía, Juana de Austria fue objeto de un obsequio análogo del que no nos ha quedado registro entre sus posesiones y, a su vez, contó con algunas estampas e iluminaciones devocionales de carácter popular obsequiadas por el jesuita valenciano.⁵⁵⁴ Desconocemos el origen de las piezas que integraron las “cosas del Nacimiento” depositadas por la princesa de Portugal en las Descalzas Reales, pero, teniendo en cuenta la posible procedencia de los vestigios conservados entre la casa madre, así como el contexto de obsequios del que se vio beneficiada, es probable que algunas de sus figuras llegasen a sus manos del mismo modo que lo hicieron a la colección de Gandía. Sea como fuere, lo cierto es que las características del Belén que fue custodiado en las Descalzas Reales desde sus orígenes apuntan también al gusto cortesano por los tejidos suntuosos y de variada policromía. Como sucede en la iconografía religiosa representada sobre cualquier tipo de lenguaje artístico, sus protagonistas aparecen ataviados según la moda y gustos coetáneos. En el caso que nos ocupa, la indumentaria de la Virgen, el Niño, san José o los tres Reyes Magos y demás figurantes, se componía de piezas como “camisas de Holanda”; “sayas”, “basquiñas”, “calzas”, “mantos”, “fajas” o “jubones”. El carácter suntuario de las mismas venía introducido por la riqueza y cromatismo de los materiales que las componían, un rasgo

⁵⁵⁰ Martínez Palomero, 1992, p. 54.

⁵⁵¹ Sánchez Hernández, 2001, p. 22-25.

⁵⁵² Aliaga Morell, 2014, pp. 9-10.

⁵⁵³ Noreen, 2005, p. 664.

⁵⁵⁴ Sebastián Lozano, 2010, pp. 82-84.

que se encuentra íntimamente ligado al segundo contexto donde también encontró gran éxito y difusión desde sus inicios la escenificación tridimensional de los Nacimientos: el ámbito cortesano y nobiliario.

Después de ser adoptados entre las prácticas litúrgicas y paralitúrgicas de numerosos templos cristianos en Occidente, es conocido cómo, nobleza y monarquía se afanaron por poseer, entre las decoraciones de los espacios que habitaron, su propia composición escultórica. A medida que esta práctica adquiría peso y desarrollo, las composiciones privadas fueron adquiriendo cada vez mayores dimensiones y complejidad, incorporando, a su vez, una mayor cantidad de personajes y escenas, siendo la estética de los belenes napolitanos aquella que gozó de mayor difusión desde fechas muy tempranas.⁵⁵⁵ A lo largo del siglo XVII, y desde 1626, las cuentas conservadas en el Palacio Real documentan la afición que reinas como Isabel de Borbón (1602-1644) desarrollaron por la celebración de la Navidad mediante la ubicación en su capilla privada de un Nacimiento y Adoración compuesto por figurillas suntuosamente vestidas.⁵⁵⁶ Por ello, resulta lógico que los conjuntos más valorados y célebres conservados en la actualidad se encuentren entre las colecciones reales, donde el famoso “Belén del Príncipe”, constituye todo un ejemplo de la calidad y riqueza alcanzadas por los maestros napolitanos, posteriormente aumentadas por la mano de escultores y artífices españoles.⁵⁵⁷ Asimismo, como han demostrado sucesivos proyectos expositivos y museográficos llevados a cabo desde Patrimonio Nacional y otras instituciones, los monarcas españoles desarrollaron una afición y gusto por el coleccionismo de sus componentes que ha hecho posible su conservación todavía en la actualidad.⁵⁵⁸ En este sentido, los patronatos reales, al ser fundaciones con las que diferentes miembros de la monarquía mantuvieron permanentes lazos de unión, ya fuese en forma de mecenazgo o como extensión de aquellos espacios que habitaron, constituyen lugares idóneos para el desarrollo del Belén.⁵⁵⁹ Por lo que respecta a las Descalzas Reales, su carácter franciscano y su estrecha vinculación a las mujeres de la dinastía Habsburgo más influyentes, así como de la nobleza europea, hicieron confluir en su espacio los dos aspectos más significativos en torno al origen y difusión de las prácticas escénicas y compositivas asociadas a la representación del Nacimiento en Europa.

Así lo podemos comprobar al aproximarnos a la colección de belenes que se ha conservado en el interior de las Descalzas Reales, donde todavía se puede apreciar el alcance suntuario que este tipo de representaciones llegaron a desarrollar mediante ejemplos como la conocida “Montaña de Coral” (fig. 84). Esta obra, muestra integradas las figuras del nacimiento en un entorno natural de tipo rocoso con numerosos detalles realizados en coral. La estructura de la roca aparece revestida por una lámina de cobre, decorada con flores metálicas, esmaltadas en verde y rojo, mientras que, los personajes que protagonizan la escena, como la Virgen, el Niño, san José o los tres Reyes Magos aparecen labrados en coral. De este mismo material,

⁵⁵⁵ Peña Martín, 2012, pp. 257-275, Arbeteta Mira, 2000, pp. 50-119.

⁵⁵⁶ Así lo ha documentado M^a Jesús Herrero Sanz mediante la siguiente transcripción del encargo realizado a Juan Martínez, trabajador del obrador de El Escorial en 1626: “un manto con su corpiño de tafetán carmesí con mangas guarnecidas con pasamanos de oro; una tunicela de tavi a juego guarnecida con dos pasamanos de oro para la imagen de san José; tres vestidos para los tres reyes, para el rey negro un calzón de tabi verde con tres pasamanos de oro y su tabardo romano de oro tabi con faldones y para los otros reyes clazones y vaqueros de TAvi a juego con pasamanos de oro y mantos; para los tres reyes hizo tres espadas con sus guarniciones y baynas de estaño dorado” cit. Herrero Sanz, 2001, p. 31.

⁵⁵⁷ La llegada y evolución de este Belén napolitano a la corte española durante el siglo XVIII en: Herrero Sanz, 1998, pp. 27-35 y, más recientemente el análisis de algunas de sus figuras en: íd, 2011, pp. 588-591.

⁵⁵⁸ Muestra de ello se presentó en la serie de exposiciones llevada a cabo bajo el título “Navidad en Palacio”: Fernández González, Rosario; Herrero Sanz, María Jesús y Sánchez Hernández, María Leticia, 1999; García Sanz, Ana, 2000; Barrado Fernández, Pedro; Sánchez Hernández, María Leticia, y Herrero Sanz, María Jesús, 2001; Arbeteta Mira, 2007.

⁵⁵⁹ Sánchez Hernández y García Sanz, 1998, pp. 20-26.

y para resaltar su característica utilización dentro de la composición, aparecen diferentes salientes a modo de tentáculos, de los que destaca el conjunto que culmina la montaña, donde, según los datos de su catalogación en Patrimonio Nacional, sobresale la figura del propio san Francisco. De ser así, el conjunto iconográfico presente sobre esta composición suntuaria, se mostraría en plena consonancia o coherencia respecto a la mencionada tradición franciscana en torno a la recreación de los nacimientos tridimensionales o vivientes. En este sentido, no podemos olvidar cómo, según las fuentes hagiográficas, fue precisamente en un entorno natural, dentro de una gruta de la boscosa localidad de Greccio, donde san Francisco de Asís decidió escenificar la Natividad de Cristo. Por ello, la elección de esta pieza y su iconografía dotan de gran sentido y memoria la tradición de escenificar *Nacimientos* y *Adoraciones* en el monasterio de las Descalzas Reales.

Fig. 84. Taller de Trápani, *Belén conocido como "la Montaña de Coral"*, segunda mitad del siglo XVII, Madera, plata, coral, cobre, bronce. 76 x 77 x 56 cm. Casita de sor Margarita, PN 00612007. Publicado en: Ajello, 2012, p. 40, lámina 1.

En cuanto a su procedencia y datación, inicialmente, este elaborado Belén fue tenido como obra concebida durante la segunda mitad del siglo XVI con la que el rey Felipe II habría sido obsequiado, quien, a su vez, la habría regalado o donado a su hermana Juana de Austria, razón por la cual la encontraríamos, finalmente, en la fundación madrileña.⁵⁶⁰ Sin embargo, investigaciones más recientes, como la llevada a cabo por Lucia Ajello, ponen de manifiesto la relación entre esta obra de Trápani y la comunidad de religiosas que profesó en las Descalzas Reales durante el siglo XVII. En este sentido, Ajello analiza la documentación que en el archivo del cenobio madrileño se conserva relativa a sor María de la Trinidad, anteriormente conocida como María Fardella, viuda de Placido Fardella, príncipe de Pacheco y marqués de San Lorenzo en el reino de Sicilia. El testamento realizado con motivo de su profesión en el cenobio de coletinas en 1638, deja clara su voluntad por donar parte de sus bienes al mismo, mientras que, la documentación epistolar confirma el mecenazgo que esta monja siciliana llevó a cabo tras su profesión en las Descalzas Reales de Madrid, caracterizado por el encargo de diferentes obras de procedencia italiana como una custodia genovesa. Todo ello, junto con la devoción que la princesa de Pacheco profesó hacia la virgen de Trapani, induce a plantear la relación que la misa pudo tener con las obras de coral conservadas en el cenobio, así como su datación durante la segunda mitad del siglo XVII.⁵⁶¹

La característica que mejor define este Belén, los detalles y figuras de coral, dejan clara su procedencia italiana en los diferentes estudios que sobre esta pieza se han llevado a cabo, dado el importante foco de producción que sobre este material se estableció en la ciudad de Trapani. Este rasgo, vinculado a su manufactura italiana, se encuentra, como es conocido, en

⁵⁶⁰ Junquera, 1968, pp. 24-36. Información reiterada en numerosas publicaciones como: Martínez Palomero, 1992, pp. 106-107.

⁵⁶¹ Todos los datos y documentación sobre el Belén de Coral en: Ajello, 2012, pp. 39-44.

plena consonancia con los orígenes a los que la representación del Belén, a través de diferentes materiales y medios, se encuentra vinculada. Por ello, y para detallar el contexto de producción que posibilitó la temprana llegada de diferentes Nacimientos a las Descalzas Reales, conviene acercarnos también a los materiales y contextos donde esta tipología escultórica tuvo un gran desarrollo.

El primer encargo de un nacimiento tridimensional, se registra en Italia a manos del Papa Nicolás IV (1288-1292) para decorar el altar mayor de la iglesia de Santa Maria Maggiore en Roma, donde también se harían traer reliquias de Tierra Santa, con las que se dotaría de mayor autoridad esculturas realizadas por Arnolfo di Cambio.⁵⁶² Tanto los inventarios nobiliarios, como algunos de los fragmentos conservados, muestran que la tradición de adquirir representaciones del Nacimiento de carácter escultórico fue rápidamente transferida al ámbito doméstico. A ello contribuye, sin duda, la posibilidad que la utilización de materiales como la terracota para realizar sus figuras brindó a la producción en masa de este tipo de composiciones. Consecuentemente, diferentes regiones de la península itálica y el arco mediterráneo, se especializaron en este tipo de producción, dado el cultivo y especialización en torno al trabajo de la cerámica cultivado en sus territorios.⁵⁶³ Así lo demuestra el carácter y procedencia de los ejemplos conservados entre las colecciones europeas, donde merece especial atención el conjunto representado sobre cerámica que integra las representaciones de la Anunciación a los Pastores y la Adoración de los Reyes Magos, actualmente conservado en la colección del *Fitzgerald Museum* de la ciudad de Cambridge (fig. 85).



Fig. 85. Giovanni di Nicola di Manzoni dal Colle (atr.). *La Anunciación a los Pastores y la Adoración de los Reyes magos*, ca. 1509-1510, mayólica policromada. 34,5 x 25,5 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge, n° inv. C.2180-1928.

Este grupo escultórico, que muestra la representación de dos momentos evangélicos cuyo protagonista es la figura del Niño Jesús, se encuentra atribuido al ceramista italiano Giovanni di Nicola Manzoni dal Colle, activo en Faenza durante la primera década del siglo XVI y su función se ha relacionado con la tipología de exvotos entregados a los peregrinos.⁵⁶⁴ También a la producción cerámica de este mismo artífice, se encuentran atribuidos algunos de los curiosos tinteros, hechos mediante cerámica policromada, característicos del ajuar doméstico y devocional utilizado en los estudios renacentistas a principios del siglo XVI.⁵⁶⁵ En muchas ocasiones, como permite apreciar el ejemplo subastado por la casa Sotherby's, estos objetos integraron también un blasón para introducir la heráldica de sus propietarios, con lo que su carácter nobiliario quedaba reforzado (fig. 86).

⁵⁶² Martínez Palomero, 1992, p. 56.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁶⁴ Corry, Howard y Laven, 2017, pp. 22-23.

⁵⁶⁵ Thorton, 1997, pp. 142-165.



Fig. 86. Giovanni di Nicola di Manzoni dal Colle (atr.) Tintero con la representación de la Natividad, ca. 1507-1516, mayólica policromada, 21 x 21 cm, Finarte Milán, lote 234.559.

Desde finales del siglo XV y durante el siglo XVI, la presencia de representaciones escultóricas de la Natividad, mediante diferentes materiales como la terracota, el estuco y, especialmente, la talla policromada, se documentan entre el ámbito eclesiástico y doméstico italiano. Por ejemplo, en 1485, el inventario de Alberico de Balbiano, conde de Lugo di Cuneo, documenta un Nacimiento de bulto redondo, elaborado en yeso y compuesto por las figuras del Niño Jesús y la Virgen María.⁵⁶⁶ Pese a que este tipo de representaciones todavía no alcanza la complejidad que posteriormente desarrollarán composiciones como el característico Belén napolitano, resulta interesante destacar su temprana presencia entre los ajuares domésticos. Al respecto, Zuzanna Sarnecka, destaca tanto su interés para documentar la evolución del Belén occidental y las prácticas devocionales asociadas al mismo desde el ámbito doméstico y privado, como la vinculación de algunos de estos objetos, como los tinteros, con las prácticas musicales del oficio litúrgico atribuido a la Natividad de Jesucristo. Además, se establece un interesante juego entre la funcionalidad de los tinteros y el texto que muestran, dado que su utilidad para materializar la palabra escrita al contener la tinta de su escritura, encaja muy bien con la doctrina cristológica del *logos*, o la materialización análoga del verbo.⁵⁶⁷

También entre los materiales más comunes utilizados para representar las escenas tridimensionales del Nacimiento y Adoración, se encuentra la madera. Procedentes de la región de Flandes, y de un contexto productivo ya mencionado con anterioridad, el establecido en torno a ciudad de Malinas, encontramos diferentes muestras y tipologías conservadas en la colección del *Victoria and Albert Museum*, datadas a inicios del siglo XVI. Interesa mencionar sus características puesto que estos otros ejemplos también pueden servir para contextualizar el paso de las Adoraciones o Belenes destinados a instituciones eclesiásticas, hacia las composiciones realizadas para el ámbito nobiliario y doméstico, mediante un formato diferente. Puesto que hablamos de escenas destinadas a devociones privadas o de carácter intimista su distribución a través del formato tríptico se encuentra entre las más frecuentes. Así es como podemos apreciar la escena de la Adoración de los Reyes dentro de un pequeño tríptico de madera culminado por un arco de medio punto y decorado mediante tracerías góticas y elementos florales de latón sobre la composición arquitectónica (fig. 87). Pese a que los rasgos de las pequeñas esculturas no muestran una factura homogénea, estos últimos detalles en cuanto a su decoración, han permitido al especialista Paul Williamson, atribuir su composición a las formas de hacer propias de la ciudad de Malinas, donde la integración de pequeñas figuras escultóricas se encontraba compuesta por pequeños detalles de escaso valor como las flores de distintos materiales (tela, metales, hilos...)⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Sarnecka, 2018, pp. 165-166.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, pp. 163-183.

⁵⁶⁸ Williamson, 2002, cat. n° 29, pp. 108-109.



Fig. 87. Manufantura mixta, taller de Bruselas y de Malinas. *Adoración de los reyes magos*, ca. 1500, roble policromado y dorado, tracerías de plomo dorado, flores de latón, cuentas de cristal y papel estampado al fondo. Altura: 23,5 cm. Anchura: 29,5 cm. Londres, V&A Museum, n° inv. 3264-1856.

Otro ejemplo donde también aparece la *Adoración de los reyes magos* entre la colección de escultura malinesa conservada por el *Victoria and Albert Museum* es un relieve escultórico que nos ha llegado de manera exenta (fig. 88). En este caso, ha sido su composición, destinada a un lugar cuya visión sería frontal, la que ha llevado a plantear su ubicación en el centro de un desaparecido *Hortus Conclusus* nórdico.⁵⁶⁹



Fig. 88. Taller de Malinas *Adoración de los reyes magos*, ca. 1500-1520. Talla de roble policromado y dorado. Altura: 31,5 cm. Anchura: 29 cm, Londres, V&A Museum, n° inv. 643-1897.

Sea como fuere, lo cierto es que estos tempranos ejemplos tallados en madera nos permiten apreciar las características de los primeros grupos escultóricos que caminaron hacia la representación del Belén de carácter exento y destinado a un ámbito devocional privado o doméstico. En cuanto a su fisonomía o características formales la comparación de estos primeros vestigios junto con las descripciones de las “cosas del Nacimiento” donadas por la fundadora, nos permiten advertir cómo, en este segundo caso, nos encontramos ante una elaboración mucho más individualizada de la composición. No únicamente la riqueza en detalles iconográficos y compositivos se advierte mayor en el Belén que Juana de Austria donó a su fundación monástica, sino, también, su propia estética comienza incorporar aspectos como la indumentaria que visten todas sus figuras, más propios o cercanos al carácter escénico y dramático propio de la celebración de la Epifanía. Al tratarse de un conjunto registrado durante los años setenta del siglo XVI, podemos suponer en él una concepción mucho más evolucionada que caminaba ya hacia la composición más elaborada y compleja del Belén posterior, cuya cima de desarrollo se alcanzó dos siglos después. Hasta entonces, este tipo de escenas, destinadas al ámbito doméstico o privado, continuarían representándose sobre diferentes materiales y a través de distintos formatos, tal y como

⁵⁶⁹ *Ibidem*, cat. n° 34, pp. 118-119.

podemos apreciar en otro de los ejemplos conservados por la colección londinense (fig. 89). En este caso, la *Adoración de los Pastores* datada hacia finales del siglo XVII y compuesta por figuras de cera se encuentra integrada en un paisaje ruinoso, que aparece cerrado por una caja rectangular a modo de escaparate o “teatrino”. Su artífice, Gaetano Giulio Zumbo (1656–1701), fue conocido por su habilidad para el modelaje en cera, que le permitió realizar conjuntos de gran detalle y expresividad como el conservado en el *Victoria and Albert Museum*.⁵⁷⁰



Fig. 89 Gaetano Giulio Zumbo, Adoración de los pastores, finales del siglo XVI, cera policromada, 61.5 x 84.5 x 46 cm, Londres, V&A Museum, nº inv. A.3-1935

Entre los artífices hispanos también encontramos escultores que se especializaron en el trabajo de la cera, cuya producción nos permite apreciar todavía algunas escenas de la Adoración datadas durante la segunda mitad del siglo XVII. Es el caso del mercedario fray Eugenio Gutiérrez de Torices López (h. 1634-1709), figura de la que llegaría a hacerse eco el pintor y tratadista Antonio Palomino en sus escritos.⁵⁷¹ Además de los escaparates o armarios con escenas de cera sobre los que Palomino se hace eco en su tratado, también se han atribuido a este maestro otras obras como el teatrino o escaparate formado por diferentes escenas sobre la vida de la Virgen que se ha conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas (fig. 90).⁵⁷² Este escaparate fue un obsequio de Gabriel de Madrigal y su esposa Agustina Eufemia al convento de agustinas recoletas de Santa Isabel, por lo que se encontraría mucho más cercano a algunos vestigios similares conservados en la propia colección de las Descalzas Reales, como el conjunto de escaparates con diferentes escenas religiosas anteriormente citados y datados durante el siglo XVIII (fig. 70, 76-78).⁵⁷³ Su característica principal, además de las figuras de cera que nos acercan la vida de la Virgen María a la cotidianidad de las diferentes escenas y espacios domésticos donde se enmarcan, radica en la incorporación de pequeñas vitrinas para la exposición de reliquias. Incluso, y como sucede en otras composiciones cuya manufactura o utilización devocional se asocia al ámbito conventual, tanto las escenas narrativas como las vitrinas para contener reliquias, se encuentran decoradas por una amalgama de flores y elementos vegetales decorativos hechos mediante materiales dúctiles, como el hilo, la tela o el papel (fig. 91).

⁵⁷⁰ Corney, 2007, p. 34.

⁵⁷¹ Palomino le dedicó un breve apartado en su tratado de la pintura bajo el título “Elogio de fray Eugenio Gutiérrez de Torices”. Vid. Palomino Velasco, 1724, p. 455

⁵⁷² Las características formales y contextualización de este escaparate en: Estella Marcos, 1993, pp. 149-160.

⁵⁷³ Las noticias sobre su llegada a la colección del monasterio de Santa Isabel en: García Sanz y Sánchez Hernández, 1998, p. 25.



Fig. 90. Fray Eugenio Gutiérrez de Torices López (atr.), *Escaparate o teatrino rectangular con escenas de la Virgen María*, Figuras de cera enmarcadas por un armazón de madera, flores secas y diferentes tejidos, 54 x 175 x 26 cm, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, n° inv. CE03348.



Fig. 91. Fray Eugenio Gutiérrez de Torices López (atr.), Detalle de la *Adoración de los Reyes Magos* entre las seis escenas que decoran el teatrino rectangular. 1650-1699. Madera, tela, papel, seda y marfil, 32 x 22 cm, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas. N° inventario: CE02010.

Si bien una comparación más exhaustiva ente las obras de cera catalogadas por las diferentes colecciones nacionales y las conservadas en el cenobio madrileño podría verter más luz en cuanto a su atribución, nos interesa destacar aquí, el formato y medio a través de las que también empezaron a representarse las Adoraciones y Nacimientos desde el siglo XVI. En este sentido, encontramos varias escenas relacionadas con la natividad de Jesucristo realizadas mediante los mismos materiales y presentadas en un formato análogo, enmarcadas en urnas de cristal o dentro de los famosos “teatrinos”. Una de estas obras es un Nacimiento cuyos protagonistas se encuentran esculpidos en alabastro y rodeados por el característico entorno de vegetación con detalles como hojas secas o hechas de tela e, incluso, una pequeña casita en un margen. Ana García Sanz destacó el hecho de que las figuras se encuentren realizadas en alabastro y no en cera, como era habitual dentro de este tipo de composiciones, por lo que muy probablemente fuesen concebidas para otro lugar, y el resultado actual de este escaparate sea el de una obra realizada por las propias religiosas de la comunidad (fig. 92).⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ García Sanz, 1998, cat. n° 26, p. 50.

Fig. 92. *Misterio*, manufactura española del siglo XVIII, Alabastro, cera, papel, madera, metal, cristal, Alto: 24 Ancho: 25.7 Profundo: 16.5 cm. Sacristía de la Virgen, PN 00616750. © PATRIMONIO NACIONAL

La segunda obra con la que podemos relacionar los Belenes de tipo “teatrino”, se encuentra en una escena de la *Adoración de los Reyes* compuesta por figuras de cera y actualmente conservada en la Sacristía de la Virgen de las Descalzas Reales (fig. 93).⁵⁷⁵ En ella, podemos observar de nuevo un tipo de iconografía que otros modelos como el de la “Montaña de Coral” ya nos mostraban: la visita de los tres reyes de oriente a la Sagrada Familia ubicada en un marco natural o montañoso. De hecho, el formato mediante el que se nos presenta esta escena, encajada en una urna o escaparate de madera dorada y presidida por figuras de cera policromada, se encontró plenamente integrado entre las decoraciones palaciegas puesto que aparece documentado con frecuencia durante el siglo XVII en los inventarios del Alcázar.⁵⁷⁶ También la colección de Belenes sita en el monasterio de El Escorial, conserva un ejemplo datado durante el siglo XVIII y conocido como “Teatrino de la Adoración de los Reyes”.⁵⁷⁷ Una vez más, su composición y formato destaca por el grupo escultórico de cera que preside la escena dentro de una urna donde sus personajes se integran en un fondo decorado por vestigios de piedra y flores secas tras el que se sitúa un paisaje pintado. Se trata de una *Adoración de los Reyes Magos*, donde, incluso, podemos apreciar la integración de personajes comunes dentro del ambiente cortesano como un bufón vestido a la moda del siglo XVII.

Fig. 93. Manufactura europea, *Adoración de los Reyes*, segunda mitad del siglo XVIII, Alto: 33.7 Ancho: 41.5 Profundo: 22.5, madera dorada y policromada; cera policromada. Sacristía de la Virgen, PN 00616745. © PATRIMONIO NACIONAL

De la misma cronología, se conserva uno de los belenes más significativos de la colección madrileña: el belén napolitano situado en una hornacina de la capilla de san Miguel (fig. 94). Como no podía ser de otro modo, una fundación franciscana bajo el patronato de la monarquía hispana y auspiciada, en su mayoría, por monjas procedentes de la nobleza, debía quedar integrada en el gusto que las élites desarrollaron hacia los belenes napolitanos, especialmente durante el siglo XVIII, o época de mayor difusión.⁵⁷⁸ La documentación epistolar y administrativa en el archivo del monasterio de las Descalzas Reales nos permite comprobar cómo la presencia de este conjunto escultórico napolitano se debe al mecenazgo ejercido por la familia Borja.⁵⁷⁹ En este sentido, se ha destacado cómo un recibo sobre las adquisiciones de bienes de la fundación, datado el siete de febrero de 1729, informa sobre la

⁵⁷⁵ Su ficha catalográfica en: Herrero Sanz, 1998, cat. n° 25, p. 49.

⁵⁷⁶ Herrero Sanz, 2001, p. 31 y Estella Marcos, 1993, p. 152.

⁵⁷⁷ Atribuido a Caterina de Julians, Teatrino de la Adoración de los Reyes Magos, siglo XVIII, cera modelada y policromada, tela engomada, madera y flores secas. 80,5 x 103 x 33 cm. Madrid, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Cuarto de la infanta Isabel Clara Eugenia. PN10014097. Su ficha catalográfica en: Herrero Sanz, 1998, cat. n° 15, p. 44.

⁵⁷⁸ Peña Martín, 2012, pp. 257-275.

⁵⁷⁹ García Sanz y Sánchez Hernández, 1998, p. 25.

donación que doña María de Borja y Centellas (1676-1748), cuarta esposa del XI duque de Béjar, Juan Manuel Diego López de Zúñiga (1680-1747), hacía a la comunidad franciscana donde había profesado su hermana sor Jesualda de Borja.⁵⁸⁰

Fig. 94. Vista general de la hornacina donde actualmente se expone la composición contemporánea del belén napolitano. Figuras de madera policromada vestidas con diferentes tejidos, principios del siglo XVIII, capilla de San Miguel. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Herrero Sanz, 2001, p. 27.

El belén había llegado a manos de la donante, gracias a la herencia de su tía la condesa de Alba de Aliste, tal y como se pone de manifiesto en este escrito administrativo, donde, a su vez, se nos informa acerca del uso que anteriormente se había dado al conjunto escultórico y las piezas que lo integraban. En este sentido, su primera propietaria, la condesa, lo tuvo expuesto en un oratorio privado o, lugar desde donde, según su voluntad testamentaria, y tras la muerte de la duquesa de Béjar, su sobrina, debería pasar a la fundación madrileña “para que se pudiese a un con mucha amor, decencia que la que había podido aplicar su excelencia al culto de este misterio”.⁵⁸¹ Además, gracias al inventario de bienes que se hizo tras la muerte de la citada condesa podemos saber que este misterio se componía de:

“se compone el misterio del Portal de seis hechuras. San José, la Virgen y el Niño, hechura de Nápoles, con su corona de plata y diamantes, collar y manillas de lo mismo; la diadema del santo de plata sobredorada y diamantes y, en el cielo del portal, cinco ángeles, el de en medio con banda, y un Jesús de diamantes puesto en plata y los otros con su banda cada uno de lo mismo. Dos ángeles en el suelo del portal, unos cordericos, cuatro pastores con sus presentes, siete querubines, la mula y el buey, los tres reyes magos con sus caballos y pomos de plata sobredorada en que ofrecen los dones, un trompetero montado, el ángel que se anunció a los pastores; el santo misterio; veintidós figuras todas de un tamaño que se componen de: siete sibilas con una negra y diferentes pastores. Una vitrina de ébano y cristales de a cuarta donde se guardan las figuras y otro cajón donde se mete el portal del Nacimiento, todo lo cual es lo mismo que la referida condesa de Alba de Aliste mandó...”⁵⁸²

Pese a que hasta llegar a la actualidad la composición de este belén ha experimentado diferentes variaciones con sus consecuentes modificaciones o adiciones y pérdidas de figuras,

⁵⁸⁰ Madrid, 7 de febrero de 1729. “Recibo otorgado por doña María de Borja y Centellas, Duquesa de Béjar, en favor de la testamentaria de su tía la condesa de Alba de Aliste, de haber recibido el belén napolitano que ésta le legó con la condición de que, a su muerte, se lo entregara a su hermana, sor Jesualda de Borja, religiosa en el Monasterio de las Descalzas Reales, para que se conservara allí” AGP, PC, AMDR, caja 5, exp. 6. Cat. n° 364 en García López, 2004, p. 71.

⁵⁸¹ AGP, PC, AMDR, caja 5, exp. 6., f. 1r.

⁵⁸² *Ibidem*, f. 1v.

todavía podemos reconocer algunas de las figuras mencionadas por su descripción coetánea. Es el caso de los tres reyes magos montados a caballo junto con el trompetero, también sobre caballo (figs. 95). A diferencia del conjunto descrito en 1578, estos personajes aparecen ahora con mayor movimiento, aunque siguen vistiendo la estética propia de la indumentaria coetánea, mediante ricas y detalladas telas. Además, el elemento musical no ha dejado de estar presente ya que, si anteriormente lo encontrábamos representado mediante la figura costumbrista del gaitero, dentro de la composición dieciochesca se materializa mediante el trompetero que anuncia la llegada de sus majestades de oriente.

Fig. 95. Taller napolitano, Los tres reyes magos montados y un trompetero montados a caballo, principios del siglo XVIII, madera policromada y sedas, capilla de san Miguel, Baltasar: PN 00610110; Gaspar: PN00610109; Melchor: PN 00610108; Trompetero: PN 00610111. © PATRIMONIO NACIONAL

El marco arquitectónico o paisajístico que, en origen, proporcionaría acomodo al conjunto escultórico de este belén napolitano no se encuentra referenciado en la descripción de inventario, puesto que su elaboración parece quedar en manos del espacio y habitantes que fuesen a darle uso. Ejemplos anteriores como el representado por la composición de coral o, el grupo escultórico de cera conservado en un pequeño escaparate, muestran la importancia que las referencias a un entorno paisajístico de carácter natural y montañoso mantienen para la tradición franciscana asociada a la escenificación del Nacimiento. Sin embargo, el carácter unitario o indivisible de estas composiciones se aleja de las posibilidades que comienza a ofrecer el belén napolitano mediante su variedad de personajes y detalles. En algunos casos, fruto también del mecenazgo nobiliario ejercido sobre las clausuras femeninas, los belenes napolitanos se integran en escenarios arquitectónicos de carácter doméstico tan curiosos como el conservado por las agustinas de Salamanca. Esta clausura contó con un belén napolitano fruto del mecenazgo ejercido por una de sus religiosas, Inés de Zúñiga, hija del VI conde de Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga (1582 - 1653), también virrey de Nápoles entre 1631 y 1637.⁵⁸³ Una de sus características más destacadas consistió en el lugar donde fue integrado, una pequeña construcción arquitectónica que adaptó el espacio doméstico de la Casita de Nazaret a la morfología propia de las construcciones locales.⁵⁸⁴ Aunque su tamaño es mucho menor, y la composición obedece al carácter unitario anteriormente mencionado, también podemos apreciar la incorporación de algunos elementos arquitectónicos y domésticos en otro de los Nacimientos dieciochescos conservados en la clausura madrileña. De este modo, columnas con nidos sobre sus capiteles y jarrones con flores secas y de tela aparecen decorando la peana sobre la que se levanta las tres figuras del misterio talladas en madera y ataviadas con una cuidada indumentaria, conservadas en el claustro alto de las Descalzas Reales (fig. 96). Se trata de una pequeña muestra de los numerosos Nacimientos, Adoraciones o Niños Jesús, que debían adornar

⁵⁸³ Peña Martín, 2012, p. 258 y Sánchez Hernández, 2011, pp. 71-73.

⁵⁸⁴ Sánchez Hernández, 2014, pp. 58-66.

cada espacio del cenobio, desde los lugares de tránsito, hasta las capillas y espacios más importantes, durante la Navidad.⁵⁸⁵ Como demuestra el conjunto de ejemplos hasta aquí mencionados, sus características, materiales, dimensiones o complejidad compositiva dependería del lugar al que estuviesen destinados y, asimismo, son muestra de la gran variedad de posibilidades plásticas y materiales que este tipo de obras ofrecían a la comunidad.

Fig. 96. *Nacimiento*, primer cuarto del siglo XVIII, Madera policromada, telas y flores secas. Alto: 30.50 Alto Total: 50 Ancho Total: 58 Profundo Total: 3, Claustro alto. PN00610177. © PATRIMONIO NACIONAL

Otro elemento característico de estas composiciones, y que todavía podemos apreciar, es el representado por los pastores, ángeles y animales del establo. Las vestiduras de los primeros siguen la estética coetánea, mientras que la representación de algunos de los ángeles descritos podría asociarse, por sus características, a algunos de los elementos conservados. Así sucede con los cinco ángeles que rodeaban la parte superior del portal, de los cuales, el central portaba una banda, o “el ángel que se anunció a los pastores” descrito tras la enumeración de las figuras montadas a caballo. Cualquiera de ellos podría encajar con las características de la figura que actualmente culmina la estructura de madera que da cobijo al Nacimiento (fig. 97). Entre sus manos muestra la filacteria o “banda” que contiene las palabras “Gloria in excelsis dei”, el himno litúrgico entonado por mencionado “ángel que se anunció a los pastores”.

Fig. 97. Taller napolitano, *ángel*, principios del siglo XVIII, madera policromada, vestiduras de tela encolada en tonos verdes, faldón dorado y manto rojo y dorado, casita de Nazaret, PN00610294. © PATRIMONIO NACIONAL

Los ángeles, su abundancia y relación con los himnos y música entonados por los autos de la liturgia establecida en torno al nacimiento de Jesucristo, se pueden documentar tanto en los inicios de la colección, mediante las diferentes entradas que nos describen ángeles músicos entre las “cosas del Nacimiento”, como en su desarrollo a través de las figuras

⁵⁸⁵ García Sanz y Sánchez Hernández, 1998, p. 25.

napolitanas. Si en el caso del primer belén su función principal era la de mostrar diferentes instrumentos musicales de cuerda y viento como las trompetas, arcabuces y arpas, en la composición posterior, datada más de un siglo después, estas figuras mostrarían parte de las composiciones musicales entonadas durante las celebraciones. En este sentido, es importante destacar cómo estos elementos se hacen ecos de las prácticas ceremoniales instituidas alrededor del belén. Son diferentes y muy variadas las composiciones literarias, dramatúrgicas o musicales que acompañaron la escenificación escultórica o material del nacimiento, mediante una codificación propia e individualizada, por lo que su estudio para la Historia del Arte y la Historia de la Cultura occidental ofrece la oportunidad de analizar una obra todavía viva.⁵⁸⁶

La biblioteca de las Descalzas Reales conserva un buen ejemplo de las diferentes composiciones escénicas y litúrgicas que acompañaron la representación escultórica y material del belén. Es el caso de la colección de Villancicos impresos, así como de los oficios dedicados a la Natividad y la Epifanía.⁵⁸⁷ Al respecto, se ha destacado frecuentemente la traslación de acontecimientos propios del ocio cortesano a las Descalzas Reales dada la morfología de este Monasterio y la actividad que sucesivas mujeres Habsburgo desarrollaron en él.⁵⁸⁸ Contamos, también, con interesantes noticias que atraen nuestra atención hacia la dimensión escénica de la vida cortesana desarrollada junto a la clausura del Monasterio y, en este sentido, el inventario de la fundadora nos recuerda cómo su patrocinio artístico también se impregnó del gusto por las representaciones teatrales. Entre las entradas más interesantes de este listado de bienes aparecen, tanto referencias a la novela pastoril mediante varios libros de la *Diana* de Jorge de Montemayor (h. 1520-h.1561), como los restos del propio *atrezzo* utilizado para la puesta en escena de este tipo de relatos que encajaban perfectamente con el gusto e inquietudes cortesanos.⁵⁸⁹ Teresa Ferrer ha estudiado la representación de esta misma obra mediante las invenciones que llevaron a cabo Juana de Austria e Isabel de Valois (1546-1568) en el Alcázar de Madrid para escenificarla en 1564. Asimismo, ha destacado cómo la hermana de Juana de Austria, la Emperatriz María (1528-1603), siguió patrocinando el fasto cortesano mediante la representación de *La fábula de Dafne* desde el cuarto real del propio Monasterio.⁵⁹⁰ Si a los datos estudiados por Ferrer en relación a estos espectáculos visuales añadimos los citados por el hispanista Geoffrey Parker, podemos advertir cómo Juana de Austria no sólo participó de estas invenciones fuera de las Descalzas Reales sino que también, y precediendo a su hermana, las pudo presenciar en el interior de su propia fundación religiosa. De este modo, poco antes de fallecer la fundadora, en 1571, tuvo lugar en los aposentos regios construidos junto a la clausura “una comedia que Su Magestad mandó que se hiziese allí”, tal y como ha señalado Parker.⁵⁹¹ Recientemente, la profesora Esther Borrego ha estudiado el relato mitológico escogido por la Emperatriz para su representación junto a la clausura de las Descalzas Reales, originando así la celebración de una comedia de entorno

⁵⁸⁶ Valiñas López, 2009, p. 418

⁵⁸⁷ López Vidriero, 2001, pp. 379-380. Actualmente la profesora Esther Borrego dirige la edición de este género de obras conservadas en la biblioteca conventual mediante el proyecto UCM-SANTANDER *Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid* (ref. PR 26/16-20298).

⁵⁸⁸ Sánchez, 2015, pp. 53-82.

⁵⁸⁹ Varias entradas sobre la Diana de Montemayor junto con “Veinte y cinco quadernos, que son *Farsas y Autos*” además *atrezzo* como “cuarenta y siete máscaras de diferentes rostros” constatan, entre demás vestuario teatral, el rastro de cultura material que esta afición cortesana dejó entre los bienes de Juana de Austria. Vid. Pérez de Tudela, 2017, p. 296-297 y 566-567.

⁵⁹⁰ La edición crítica de la relación que nos traslada la representación de la Diana en el Alcázar se puede consultar en: Ferrer Valls, 1993, pp. 183-189. Y, para análisis más detallado acerca de lo que supuso este género de obras en la corte de Felipe II, Vid.: Ferrer Valls, 1998, pp. 133-147.

⁵⁹¹ Esta representación y otra más comisionada junto con Isabel de Valois pero que no pudo llegar a realizarse se encuentran referenciadas en la obra del hispanista. Vid. Parker, 2013, pp. 444-445.

conventual, hacia finales del siglo XVI, y en presencia de su sobrina Isabel Clara Eugenia junto con el futuro Felipe III.⁵⁹² Este estudio se une al marco de representaciones teatrales o parateatrales citado, que dentro del ámbito cortesano y del entorno de Felipe II, comenzarían a gestarse desde mediados del siglo XVI, gracias a la intervención de las diferentes mujeres que rodearon al monarca.

La elección de un tipo de vestuario, un entorno escénico a través de elementos artificiosos que imiten estructuras arquitectónicas o paisajes naturales y utópicos, así como la integración en el mismo de un conjunto de personajes, entre protagonistas o secundarios, son elecciones que, tanto la composición de un belén, como de una pieza teatral o parateatral llevan implícitas. Los recursos y materiales para llevar a cabo estas tareas de composición se encuentran presentes en la colección de las Descalzas Reales desde sus orígenes puesto que su fundadora adquirió un buen conocimiento y práctica de aquello que suponía llevar a cabo una representación escénica. Tanto los instrumentos, indumentaria y personajes que se describen entre “las cosas del Nacimiento” como las diferentes piezas de *atrezzo* registradas entre sus posesiones nos recuerdan las dos vertientes que la composición de lugar tuvo dentro de las prácticas culturales coetáneas desarrolladas dentro y fuera de la clausura. Así lo podemos comprobar mediante el análisis de algunas imágenes o partes de decorados desaparecidos que todavía se han conservado en las dependencias de la clausura.

Diferentes conjuntos de figuras de vestir, conservadas todavía en la clausura, nos recuerdan a la versatilidad o capacidad para integrarse en composiciones de distinta índole que las imágenes utilizadas por la comunidad debían tener. Los tres ángeles de vestir conservados en el porche de madera (fig. 98), así como aquellos que todavía siguen empleándose dentro de escenificaciones como la dedicada a la *Dormición de la Virgen* el quince de agosto⁵⁹³, son representativos de ese carácter intercambiable al que también aluden algunas de las imágenes descritas en el belén de la fundadora. De su temprana utilización por parte de las labores de composición llevadas a cabo entre la comunidad, nos dan noticia también el rey de armas y maestro de ceremonias Juan de España, quien se ocupó de relatar las honras fúnebres de la familia real desde mediados del siglo XVI. Entre los entierros que este rey de armas presenció y relató, se encuentra el de la propia fundadora, cuya escenificación lúgubre en la iglesia de las Descalzas Reales nos describió en detalle dentro de “Lo que se hizo y vio en las honras de las serenísima infante Doña Juana princesa de Portugal”.⁵⁹⁴ Tras los detalles descritos por el rey de armas en cuanto a la escenificación fúnebre de la iglesia, resulta interesante destacar el reparto que de algunos de sus componentes (como velas, escudos y ángeles) se hizo al finalizar las ceremonias. En este reparto final, como era costumbre, cada rey de armas se quedó con su cota, mientras que, de los diez ángeles empleados, ocho fueron para el conde de Chinchón y cuatro “quedaron en el monasterio”.⁵⁹⁵ Podemos suponer que esos cuatro ángeles, anteriormente descritos en el mismo documento como figuras de vestir con sus

⁵⁹² Borrego Gutiérrez, 2016-2017, pp. 321-334.

⁵⁹³ La ficha catalográfica de los ángeles utilizados dentro de la escenificación de la *Dormición de la Virgen* en su capilla cada 15 de agosto en: García Sanz, 2000, pp. 44-45.

⁵⁹⁴ España, Juan de. “Relación de la muerte de doña Juana de Austria y de Portugal, infanta de España y princesa de Portugal, y de cómo la trasladaron a enterrar en Madrid”. Madrid, 1573, Real Academia de la Historia (en adelante: RAH), K-53, ff. 96 v.-97 v. y, del mismo autor: “Relación de las honras fúnebres de doña Juana, princesa de Portugal, las cuales mandó celebrar el rey Felipe II, su hermano, en la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid”, Madrid, 1573, RAH, K-53, ff. 101-104. Éstas y otras relaciones redactadas por el mismo autor, fueron dadas a conocer por Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela en: Válgoma, 1963: 359-358; así como por las notas documentales publicadas por Pérez Pastor, Vid. Pérez, 1914: 516-517. Las relaciones redactadas en lengua francesa han sido estudiadas por Elisa Ruiz García en: Ruiz, 2003: 263-294.

⁵⁹⁵ España, Juan de. “Relación de las honras fúnebres de doña Juana, princesa de Portugal, las cuales mandó celebrar el rey Felipe II, su hermano, en la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid”, Madrid, 1573, RAH, K-53, 100v.

extremidades pintadas y ataviados con tafetán blanco y lechuguillas plateadas, serían el tipo de imaginería que, posteriormente, las religiosas acostumbraron a reciclar para integrarlos en otro tipo de composiciones durante el año litúrgico.⁵⁹⁶ De hecho, con anterioridad a la celebración de las honras en memoria de la fundadora, Juan de España ya había relatado una escenificación y proceso muy similares con motivo del fallecimiento de la reina Isabel de Valois, en cuyo reparto sí se especifica cómo los ángeles que entonces figuraron en las decoraciones lúgubres, se repartieron entre los reyes de armas y “entre las monjas y otros”.⁵⁹⁷ Pese a que, muy probablemente, su carácter reutilizable haya contribuido a su desaparición, o dificulte la identificación de posibles restos entre la colección actual, el desarrollo de las prácticas decorativas y materiales que acompañaron a las devociones de distinta índole en clausura, siguió mostrando la utilización de esta tipología de imágenes, cuya indumentaria o posición se adaptaba fácilmente a cada tipo de ceremonias.

Fig. 98. *Ángeles de vestir*, segunda mitad del siglo XVII, madera y cartón piedra. 52 x 22.5 x 18 cm. Porche de madera, PN 00615630. © PATRIMONIO NACIONAL

Todos y cada uno de los detalles descritos en torno a las imágenes de pequeño y mediano formato utilizados para escenificar las diferentes escenificaciones de altar, así como los vestigios conservados, nos remiten a la importancia que los materiales tuvieron en las composiciones litúrgicas. Dentro de esta materialidad, el revestimiento textil o las decoraciones mediante materiales dúctiles, como el hilo y el papel, constituyen una de las características más comunes entre los recursos empleados para embellecer y dotar de un marco decoroso los elementos estructurales. Además, como podemos apreciar al detenernos en las características de la indumentaria que visten las figuras o, las escenas donde se integraron, el valor de su materialidad contribuye también a crear un determinado marco narrativo, atendiendo a la tipología de materiales empleados en cada ocasión. En este sentido, y del mismo modo que sucede con las figuras de pequeño y mediano formato que integraron la vertiente escultórica del ajuar litúrgico, también el equipamiento textil, contará con una variedad de tipologías, formatos e iconografías dependientes del momento y uso al que estuviesen destinados. Su análisis contribuye a completar la visión que los primeros registros de la fundación nos ofrecen sobre las descripciones del ajuar de plata o pequeñas figuras y composiciones de altar.

1.2.8. La dimensión textil de la colección y sus primeros tapices.

Como no podía ser de otro modo, y aunque, en su mayoría, no formasen parte de las adquisiciones llegadas a su colección por iniciativa personal, los tapices y textiles decorativos también se hicieron un hueco entre el ajuar devocional donado por Juana de Austria a su fundación religiosa. Es ampliamente conocida la versatilidad y funcionalidad ofrecida por este tipo de obras, siempre disponibles para crear un entrono regio y visual acorde a la figura

⁵⁹⁶ “Mas ocho ángeles dio medios, vestidos de tafetán blanco y las lechuguillas y puños con argentería de oro, ceñidos con un listón encarnado, pintados los rostros y manos, y el cabello dorado y las alas de diversos colores” [...] “Mas dos ángeles enteros, digo enteros porque tienen pies y los otros no. Vestidos como los otros y pintados que son para tener el escudo doble” *Ibidem*, f. 100r.

⁵⁹⁷ España, Juan de. “Las honras de la reina doña Isabel, tercera mujer del rey don Felipe segundo de este nombre, hija del rey Enrique de Francia”, Madrid, 1568. RAH, K-53, f. 89r.

del monarca y sus familiares. A ello cabía sumar su capacidad para recrear el mundo simbólico y alegórico plagado de analogías literarias, mitológicas o bíblicas mediante las que la dinastía Habsburgo reivindicó y legitimó su presencia en el poder.⁵⁹⁸ Puesto que se trataba de un patronato real, la fundación de Juana de Austria también se vio imbuida por el sentido de estas decoraciones y, aunque no aparezca entre sus posesiones personales, puesto que se trató de un depósito en propiedad de su hermano Felipe II, la famosa serie de tapices sobre *La Conquista de Túnez*, también se integró entre las escenificaciones de las ceremonias más solemnes.⁵⁹⁹ Esta serie dinástica, destinada a retratar y mitificar una de las batallas militares más célebres del Emperador Carlos V, formó parte del elenco visual que acompañó la exhibición de la sagrada forma durante la procesión del Corpus Christi o significativos eventos públicos de condena a la herejía como los actos que manifestaron la repulsa hacia los agravios que la imagen de un Cristo Crucificado había sufrido en el Madrid de inicios del siglo XVII. Aunque como hito o alegoría visual de la hegemonía militar dinástica eran un elemento significativo en cualquier entorno relacionado con la monarquía Habsburgo, ya fuese este palaciego o monacal, su falta de adecuación a los dictámenes posconciliares fue rápidamente solventada mediante su progresiva sustitución por otra serie de tapices. Esta segunda serie que decoró las paredes del claustro y templo de las Descalzas Reales, adquirió, igualmente, una fama significativa puesto que, en su caso, también procedía del mecenazgo regio y manufactura más elevada. Así, la segunda serie de tapices, conocida bajo el título de *El triunfo de la Eucaristía* y diseñada por Rubens gracias al patrocinio de Isabel Clara Eugenia, vino a especializar el acompañamiento visual de la adoración eucarística que, con una amplia dotación material había sido instituido por Juana de Austria en el cenobio clariano desde sus orígenes.⁶⁰⁰

La gran elocuencia del diseño realizado por Rubens era difícilmente equiparable a ningún ejemplo coetáneo, por lo que contribuyó definitivamente a posicionar el enclave de las Descalzas Reales entre los hitos más señalados para la devoción eucarística en la corte. Si bien la fundadora no poseyó ninguna de estas dos series, su colección personal no dejaría de verse beneficiada por la herencia familiar, de cuyo legado obtendría las series mitológicas y bíblicas que poseyó.⁶⁰¹ Sin embargo, tampoco fueron estas las series que donó a las Descalzas, ni el tipo de textiles que mandó adquirir a sus reposteros, tal y como nos permite apreciar una tasación fechada en 1557, donde se enumera el listado de tejidos que la Princesa ordenó adquirir en la almoneda del rey de Túnez:

“Estas son las cosas de la almoneda de Túnez que vuestra alteza mandó traer por la tasa:

- Un pedazo de tela de oro rasa que tiene doce baras y media, a tres ducados por bara.
- Una pieza de raso ligero listado de azul y amarillo de siete reales la bara que tiene treinta y tres baras y dos anas
- Una pieza de tela de oro rasa de labor que tiene treinta y ocho baras y quarta a quatro ducados por bara.
- Un pedazo de terciopelo carmesí altibajo que tiene diecisiete baras a mil trescientos maravedís por bara
- Cincuenta y una baras y media de toquilla lista dada de oro ancha y angosta. Que de ancha son veinte y quatro baras a dos ducados por bara y la angosta a ducado y son veinte y siete baras y media

⁵⁹⁸ Buchanan, 2015; Checa Cremades y García García, 2011; Zalama Rodríguez, Pascual Molina y Martínez Ruiz, 2018.

⁵⁹⁹ Zalama Rodríguez, 2019, pp. 330-337.

⁶⁰⁰ La bibliografía y últimas aportaciones en torno a esta serie de tapices en: García Sanz, 2014, pp. 29-45.

⁶⁰¹ Fue la herencia de su tía María de Hungría de quien recibió este legado textil. Al respecto: Jordan Gschwend, 2011, pp. pp. 293-348 y Toajas Roger, 2011, pp. 349-380.

- Cuatro paños de oro hilado labrados a la moresca a veinte y uno mill maravedís cada uno.
- Una aljuba de tela de oro rasa en once mill maravedís.
- Otra aljuba de terciopelo azul con guarnición de tela de oro frisada en ocho mill maravedís
- Otra aljuba de terciopelo verde de labores con guarnición de tela de oro frisado. En cinco mil y seiscientos y veinte y cinco maravedís.
- Otra aljuba de terciopelo carmesí llana sin guarnición ninguna en seis mill y quinientos maravedís.

que todo monta conforme a como esta tasado seiscientos y sesenta y nueve ducados y cincuenta y siete maravedís”⁶⁰²

Se trata de una considerable cantidad económica invertida por la entonces regente en una selecta variedad de tejidos de oro y bordados que, incluso, comprenden algunas piezas de indumentaria morisca tradicional como las últimas aljubas enumeradas. Su destino no se encuentra detallado en la relación económica descrita, por lo que únicamente podemos trazar hipótesis y suposiciones en función del contexto de su adquisición y de las descripciones coetáneas que sobre algunos espacios del monasterio tenemos. En primer lugar, la procedencia exótica de las adquisiciones es clara, tanto por el origen de la almoneda, como por algunas de sus referencias donde aparecen “cuatro paños de oro hilado labrados a la moresca”. En este sentido, las descripciones de los citados tejidos, dado su origen, destacan también por su abundante y variado cromatismo donde encontramos desde telas doradas íntegramente, de terciopelo carmesí, azules y amarillas, bordadas y verdes. Nada que ver con la parquedad o aparente sobriedad que nos muestran, tanto la efigie de la propia Juana de Austria, como el código imperante en los retratos de corte que coetáneamente se realizaron y donde la etiqueta del negro se siguió con estricto rigor. La vertiente exótica que el comercio de ultramar introdujo en las cortes europeas y, más concretamente entre los relicarios de las Descalzas Reales, donde arquetas y cofres indoportugueses eran convertidos en recipientes sagrados, ha sido puesta de manifiesto entre las aportaciones de Anmarie Jordan y Ana García.⁶⁰³ Además de los recipientes estudiados, Fernando Checa ha destacado, recientemente, la vertiente textil sobre la que también podemos apreciar el gusto por el exotismo entre la colección de paños y tapicerías de la fundadora. De este modo, tanto en el listado de bienes levantado con motivo de su marcha a la corte lisboeta en 1553, como en el inventario *post mortem*, redactado tras su muerte en 1573, encontramos descritos diferentes paños cuya procedencia se hace explícita mediante la habitual expresión “de las yndias”. Se trata de la misma expresión utilizada por las diferentes descripciones que sobre la decoración inicial del relicario nos han llegado para aludir al revestimiento de sus paredes mediante ese mismo tipo de paños procedentes “de las yndias”. Por un lado, el cronista fray Juan Carrillo nos informa sobre la desaparición de estas tapicerías exóticas a causa del fuego que las prendió, debido a la profusa y constante iluminación del relicario.⁶⁰⁴ Mientras que, por otro, es una de las primeras descripciones conservadas sobre este espacio, y ubicada entre el mismo listado de objetos y reliquias donados por la fundadora, la que nos informa acerca de la presencia de los dos paños “de las yndias” que colgaban a cada lado del relicario desde el último tercio del siglo XVI:

“A las espaldas del altar mayor, por donde comulgan las monjas, hay una capilla de bóveda la mitad de lo alto de color de cielo sembrado de estrellas doradas, la cual cierran dos puertas de nogal en que hay dos postigos que abiertos muestran cada uno siete verjas de lo mismo con sus cerraduras y está dorada dentro, de las cuales se sube con cinco gradas cubiertas con

⁶⁰² s/1 [¿Valladolid?] 1557, “La relación de las cosas que se tomaron para la Serenísima Princesa de lo del rey de Túnez”, AGS, Cámara de Castilla (en adelante: CCA), leg. 361, doc. 24, s/f.

⁶⁰³ Jordan Gschwend y García Sanz, 1998, pp. 40-54 y García Sanz, 2004, pp. 129-141.

⁶⁰⁴ Carrillo, 1616, f. 51v.

un paño de lienzo colorado con listas y labores de oro y en lo bajo una alcatifa de paño de muchas colores entretallada y bordada de oro piel e ylo blanco con una faja de terciopelo negro y a los cuatro cantos unos pedazos de terciopelo verde con franja de seda carmesí. Y a los dos lados dos paños de lienzo de la yndia, blancos y llenos de muchas labores de oro. Encima de las gradas esta un altar sobre una alcatifa delante el campo de labores de oro bordado y amarillo con su frontal de volante de seda listada de oro con sobre frontal y caídas en cuadros de tela de oro frisado y tela de plata. Con altos de terciopelo negro y franjón, ancho y angosto de oro hilado forrado de bocasí llano En medio de cuatro columnas de madera estriadas y labradas y las cuales sustentan un cielo que en medio tiene unos frutos dorados que vierte a cuatro aguas de la dicha madera en que están en [...] treinta y dos espejos cristalinos y de lo alto de cada columna baja una [...] De la dicha madera dorada que carga sobre el friso de otra columna más baja. En medio de las cuales hay cuarenta repartimientos de madera dorada y dado de blanco. [...] A cada lado que las cierra cincuenta y seis vidrios cristalinos de cuarta escasa en cuadro encima de ellos de lado a lado hay una capilla de la dicha madera los cuales repartimientos empezando como se entra en la dicha capilla a la mano derecha por el rrepartimiento más alto, hay las reliquias siguientes que van por sus números⁶⁰⁵

Aunque el detalle o medidas exactas de estos paños “de lienzo de la yndia, blancos y llenos de muchas labores” no son mencionados, es probable suponer su cercanía a las piezas de la colección textil que ya figuraban entre las pertenencias de la princesa según los dos levantamientos de bienes realizados.⁶⁰⁶ Sin duda, el entorno textil del que se hacen eco las descripciones del relicario debió contribuir a traslucir esa apariencia de curiosidad y maravilla que, junto a su carácter devocional, el espacio del relicario proyectaba. La escenificación, compuesta por los paños que revestían las paredes o las arquetas y objetos de ultramar reconvertidos a su función de relicarios, se complementaba mediante el alfombrado del suelo, la decoración de los altares y el acomodo de algunas de las reliquias mediante la utilización del trabajo textil. Tal y como también nos permite comprobar la citada descripción, tanto el suelo, como las superficies de los altares se encontraban cubiertos por una amplia gama de tejidos. Así, el primer párrafo ya nos informa de cómo, las gradas que subían al altar se cubrían con un “paño de lienzo colorado con listas y labores de oro”, mientras que, frente a las mismas, se encontraba desplegada una gran alfombra “de paño de muchas colores entretallada y bordada de oro piel e ylo blanco con una faja de terciopelo negro y a los cuatro cantos unos pedazos de terciopelo verde con franja de seda carmesí”. Sedas, terciopelo e hilo de oro bordados y entretejidos formaban parte de la materialidad que complementaba y acompañaba el sentido devocional e importancia de los vestigios sagrados allí depositados. Su utilización en el marco del relicario desde sus orígenes se hace eco de una de las costumbres o prácticas devocionales más extendidas a lo largo de la Europa católica, la de proporcionar acomodo y un delicado revestimiento a los vestigios que representaban al numeroso conjunto de vírgenes y mártires cristianas. Muy especialmente, ha sido la leyenda de las Once Mil Vírgenes la que mejores ejemplos o restos materiales nos ha permitido documentar en torno a esta práctica de embellecimiento. Así, por ejemplo, podemos observar conservadas y expuestas las famosas reliquias de la cámara áurea situada en la iglesia de santa Úrsula de Colonia (fig. 99). En este espacio, como en muchos otros, el aspecto decadente de los cráneos ha tratado de ennoblecerse mediante su acomodo sobre mullidas bases o cojines y el revestimiento textil, hecho de ricas telas de terciopelo bordadas con hilo dorado.⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 44r. y v. También cit. en Checa Cremades, 2019, pp. 308-9 y 2018, 110-111.

⁶⁰⁶ Los distintos paños de procedencia exótica y algunas de sus características son mencionados en Checa Cremades, 2018, p. 107-108.

⁶⁰⁷ En el archivo de las Descalzas Reales se conservan varias auténticas que proceden de la propia ciudad de Colonia: 4 – 14 de enero de 1531, “Auténtica de las cuatro cabezas pertenecientes a las Once Mil Vírgenes



Fig. 99. Reliquias de las Once Mil Vírgenes, siglos XVI-XVII, iglesia de santa Úrsula, Colonia.

Del mismo modo, encontramos conservadas las reliquias de estas santas en otras regiones europeas como Bélgica, donde el real Instituto de Conservación (KIK-IRPA) alberga un conjunto de cráneos procedentes de la abadía de Herkenrode (sita en la provincia belga de Limburgo). Antiguamente custodiados y venerados por la comunidad de monjas cistercense que habitó el monasterio, estos cráneos vuelven a mostrar el característico revestimiento textil que, en su caso, es adaptado a la forma de las reliquias a modo de toquillas o prenda que acostumbró a cubrir las cabezas de las mujeres (fig. 100).⁶⁰⁸



Fig. 100. Reliquias de las Once Mil Vírgenes, siglos XVI-XVIII, Bruselas, Real Instituto de Conservación, © KIK-IRPA

Un detalle parecido a esa “toquilla” es el que, precisamente, se nos describe entre el listado de cráneos de las once mil vírgenes que se conservaron el relicario de las Descalzas Reales dentro unos aparadores de madera con distintos “repartimientos” cerrados por viriles cristalinos. Según nos informa la descripción en sus últimas líneas, cada uno de esos espacios dispuestos en el aparador o estructura de madera dorada, contenía uno o varios cráneos, cuya decoración es detallada en el listado que sigue a la citada descripción sobre el estado del relicario. De hecho, en la actualidad, todavía se conserva una parte de la colección de cráneos de las Once Mil Vírgenes dentro de unos expositores o vitrinas de madera, cuya disposición, con diferentes aberturas acristaladas recuerda, en gran medida, al mueble descrito por el inventario de la colección (fig. 101)

entregadas por Inés de Oberstein, abadesa del Monasterio de las Once Mil Vírgenes de Colonia, a los embajadores del Emperador Carlos V para traerlas a España, y otros lugares. Y aprobación de Germano, Arzobispo de Colonia, de dicha donación.” AGP, PC, AMDR, Cajón 8 / 3 en: García López, 2003, pp. 71-72.

⁶⁰⁸ El análisis de esta colección de cráneos ha sido realizado en un estudio reciente llevado a cabo por diferentes conservadores del real Instituto de Conservación belga (KIK-IRPA) en: Clevén, Reyniers y Ervynck, 2019.

Fig. 101. Vista de los cráneos reliquia del siglo XVI en el Relicario del Monasterio de las Descalzas Reales. © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 278, fig. 152.

Tras los cristales de estas vitrinas aún se puede apreciar el carácter del revestimiento textil que, cuando se depositaron en el monasterio, se dio a cada una de las cabezas. En su mayoría se conservan forradas mediante telas adamascadas y adornadas con puntillas y galones, sobre una base acolchada a modo de cojín o almohadilla (fig. 102). Su estado de conservación es muy bueno e incluso permite apreciar el brillo de las ricas telas que se utilizaron para decorar estas reliquias. Asimismo, su disposición y cromatismo continúa respetando el aspecto que originalmente tenían algunas de estas reliquias cuando fueron entregadas por la fundadora y se describían del siguiente modo:

“otra reliquia que es otra cabeza entera con una toquilla como red listada de oro y un escrito en pergamino que dice reliquia de las once mil vírgenes y está por dentro llena de algodones que pesa como está declarada veinte onzas y cuatro ochavas. Número seis”⁶⁰⁹

En otras entradas, se nos indica el adorno general repartido entre la decoración textil y floral que acompañaba las reliquias, en su gran mayoría, identificadas como pertenecientes a las Once Mil Vírgenes:

“por adorno de las dichas reliquias están cuatro arcos de hilo de yerro galanteados con flores y rosas, hierbas, gasicas de seda y lienzo de colores, entre las que les hay veintisiete reliquias que son huesos de cabezas y otras partes, pequeños atados con hilo de alambre cubierto de plata tirada y seda. Que pesa de la manera que está declarado seis onzas y seis ochavas y (con esto se acaba el segundo repartimiento y empieza el tercero”⁶¹⁰

Fig. 102. Cráneos reliquia de las once mil vírgenes con decoración textil y datados en diferentes épocas, por orden de aparición: s. XVI, PN 00612735; s. XVI, PN 00612736; ss. XVII-XVIII PN 00612739; ss. XVII-XVIII-XIX PN00612755. © PATRIMONIO NACIONAL

Por consiguiente, y junto con la exhibición de estas cabezas, cabe imaginar la frondosidad de un entorno compuesto por flores, telas de colores o gasas de seda y hierbas que, dado su carácter frágil, no se han conservado. Entre los espacios independientes al relicario, donde también se nos hace referencia a la conservación de reliquias, como es el caso del coro, encontramos una exhibición muy particular que enlaza con los detalles materiales descritos

⁶⁰⁹ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 45r.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

en el interior de las vitrinas del relicario. El análisis del espacio y disposición original del coro, lo abordaremos en epígrafe dedicado al mismo, sin embargo, resulta importante destacar aquí algunas de las características mediante las que fueron exhibidas las reliquias en sus altares dentro de esta estancia dedicada a la oración colectiva. Una vez más, es el inventario donde se detalla la entrega de la colección de reliquias de la fundadora donde aparece la mención a dos altares sobre los que se situaban sendos retablos con reliquias repartidas en distintos cuadros.⁶¹¹ Nos interesa destacar aquí cómo estos retablos-relicario, agrupaban y mostraban los vestigios sagrados en cada una de las vitrinas que los componían: “sobre un lienzo polvoreado a modo de mina y peñasco galanteado con flores de lienzo y seda de colores y cosas de canutillo”.⁶¹² Además, se nos indica cómo los dos altares descritos tenían delante una cortina de procedencia exótica: “con una cortina delante del dicho retablo de lienzo de la yndia”.⁶¹³

Esta manera de acomodar las reliquias, sigue remitiéndonos a un proceso de adorno o embellecimiento material que ya se registra entre las colecciones y el trabajo de otras comunidades femeninas, tal y como los retablos flamencos de tipo *Hortus Conclusus* nos permiten apreciar. En sus composiciones aparecen elementos muy parecidos a los que se encontramos repartidos entre las vitrinas y retablos del relicario y coro de las Descalzas Reales para engalanar las reliquias como flores hechas de tela o lienzo, sedas, encajes y canutillos. También los retablos-relicario descritos en el coro de la fundación madrileña, llegaban a integrar escenas pictóricas dentro de esta amalgama decorativa formada por una materialidad que trataba de evocar un espacio natural o idealizado para la exhibición de las reliquias. Si bien su contexto de producción aleja geográficamente a la comunidad de coletinas madrileña respecto a comunidades como las agustinas belgas que custodiaron la mayor colección de *Besloten Hoffes* conservada, el adorno y exhibición de sus reliquias sitúan, desde sus orígenes, al Monasterio de las Descalzas Reales dentro de una amplia red de prácticas devocionales extendidas a lo largo de la geografía europea. Dentro de este contexto, por tanto, encontramos la difusión de modelos estéticos ampliamente conocidos como el representado por las famosas “muñecas de Malinas”, y del que también encontramos vestigios muy cercanos en la fundación de Juana de Austria, como hemos señalado, junto con el desarrollo de prácticas devocionales donde la materialidad juega un papel fundamental. Uno de los elementos diferenciales mediante los que esta última pudo caracterizarse dentro de la colección madrileña fue el aspecto exótico de algunos de sus componentes como los tapices “de las yndias” o los tejidos “labrados a la moresca”, presentes entre el ajuar textil destinado a servir en el oficio de la misa. Al respecto, es interesante destacar una alfombra datada durante el siglo XVI y confeccionada mediante técnicas y motivos decorativos de procedencia oriental que ha sido recientemente estudiada por Pilar Benito (fig. 103).⁶¹⁴ Si bien esta alfombra no se documenta entre las donaciones de la fundadora, su llamativa policromía y ricos bordados, así como la delicadeza de la seda, pueden servir para acercarnos al carácter y suntuosidad que configuraría la materialidad de las mencionadas prácticas devocionales y su acomodo textil.

⁶¹¹ La descripción de los altares del coro, así como de algunas de sus imágenes más destacadas, se encuentra en: *Ibidem*, ff. 51r.-53v.

⁶¹² La misma frase cierra las descripciones de cada “cuadro” o expositor en los que se dividen los retablos-relicario. *Ibidem*, ff. 51r.-52v.

⁶¹³ *Ibidem*, f. 53r.

⁶¹⁴ Benito García, 2019, pp. 363-364. Por otra parte, sobre las características alfombras de Alcaraz que sí se registran entre las posesiones de Juana de Austria, vid. Toajas, 2011, pp. 262-264.

Fig. 103 Alfombra de manufactura oriental, seda y bordados, siglo XVI, Alto: 180 Ancho: 257 cm., sacristía de la Virgen. PN616413. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 363, fig. 210.

Además de las citadas tapicerías, alfombras y revestimiento material de las reliquias, otro de los aspectos que no podía faltar entre los paños donados por la fundadora a las Descalzas Reales era el de los textiles destinados al oficio público o a la celebración de las festividades más señaladas. Por ello, numerosas piezas realizadas para acompañar tanto la imagen de los oficiantes, como sus gestos y la manipulación de la materia eucarística al tocar los recipientes consagrados, se nos describen también hacia el final del listado realizado por los testamentarios de la princesa. Entre la gran variedad de piezas registradas en este apartado merecen atención diferentes piezas identificadas con término “almariaçal” como, por ejemplo:

“-otro almariaçal tejido a la morisca de oro y seda de colores que tiene de largo tres baras y dos tercias largas y de ancho una vara escasa que sirve de paño para facistol.
-otro almariaçal de seda de color alargatado con los cabos hilados de unos tejidos a la morisca de oro y seda de colores que tiene de largo dos varas y media y de ancho siete ochavas que sirve de paño de portapaz”⁶¹⁵

Esta palabra, deriva del arabismo “almaizal” y se utilizó para denominar un tipo de toca árabe, finalmente adoptada por la indumentaria cristiana hacia finales de la Edad Media.⁶¹⁶ Además, según el diccionario de autoridades, este término cuenta con una segunda acepción que “En muchas partes significa la banda que el Subdiácono se pone sobre los hombros para tomar la Paténa, ò el portapáz. Lat. *Velum Offertorii*, vel *Fanon, omis*. Ex ordine Romano”.⁶¹⁷ Por tanto, sería esta segunda acepción del término, una de las empleadas por algunas de las entradas donde aparecen descritos estos “almarizales”, puesto que aluden tanto a su utilización a modo de paños para cubrir el facistol, como para coger el portapaz y comulgar indistintamente. Son curiosos, asimismo, los detalles “labrados a la moresca” descritos en torno a la decoración de los almaizales donados por Juana de Austria ya que, teniendo en cuenta la citada adquisición de tejidos también “labrados a la morisca” que realizó en 1557 en la almoneda del rey de Túnez, podemos pensar en una posible finalidad litúrgica de dicha compra. Si bien no podemos constatar una utilización directa de estos tejidos adquiridos

⁶¹⁵ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 98v.

⁶¹⁶ Según el diccionario de Felipe Maíllo: “Toca morisca consistente en una banda muy larga de tela de color que se llevaba enrollada en la cabeza como un turbante y diferente al “alhareme” que era de lino blanco o amarillento. Esta prenda se generalizó en el siglo XV como uso por los cristianos junto con los “alfaremes”, primero usado por nobles y reyes para después generalizarse entre la población como traje popular” Maíllo, 1983, pp. 402-403. Para el *Tesoro de la lengua española* de Covarrubias: “es toca morisca, ó velo, a la manera de sabanilla con que se cubren las moriscas, es de seda delgada y listado de muchas colores, con rapacejos en los extremos. Dize Diego de Urrea, que en su terminación arábica se dize yzarum: el al, es artículo y el ma como en otras partes esta dicho, es señal de nombre instrumental, al ma- y zerum, almaizar, cobertura, y los Moros se rodean a las cabeças estos almaizares, dexando colgar las puntas de los rapacejos sobre las espaldas” Covarrubias, 1611 (1674), f. 36r. Digitalizada en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.html [consulta: 13/12/2019]

⁶¹⁷ Véase la segunda entrada para el término “Almaizal” en: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, Madrid, 1726-1739, tomo I, 1726. Referencia disponible para su consulta en línea: <http://web.frl.es/DA.html> [consulta: 13/12/2019]

durante su estancia en Valladolid entre el ajuar textil destinado a acompañar los diferentes gestos de la liturgia eucarística posteriormente depositados en su fundación monástica, lo cierto es que sus características se nos describen del mismo modo. Ambos documentos, el listado que registra la compra en la almoneda del rey tunecino y el legado de bienes a las Descalzas Reales, se hacen eco del exotismo que acompañó y contribuyó a distinguir el gusto de la dinastía Habsburgo entre sus colecciones. Más concretamente, el segundo de ellos, nos permite comprobar cómo, además de las decoraciones que integraron las estancias y entorno que su propietaria habitó, también diferentes matices que acompañaron la celebración del oficio litúrgico en su fundación monástica se impregnaron de la estética exótica tan apreciada por las cortes peninsulares.

Si continuamos con el conjunto textil adquirido por Juana de Austria para la escenificación de las ceremonias, otra de sus características más sobresalientes es su cuidada clasificación en el inventario de bienes atendiendo a si se trata de ternos completos, piezas sueltas para el ajuar litúrgico o, de acuerdo a la función que los textiles desempeñan dentro de la actividad ceremonial del Monasterio. Esta última parte del inventario, cuya redacción prosiguió el doce de febrero de 1578, muestra una división más sistemática y detallada donde los objetos listados aparecen clasificados en un total de veinte apartados diferentes que también incluyen libros de canto e instrumentos musicales para el servicio de la iglesia.⁶¹⁸ Dentro de la misma, podemos contabilizar hasta trece ternos completos de diferentes colores y tejidos, muy probablemente atendiendo al código establecido por la liturgia cristiana para cada una de sus festividades. Entre los mismos, destacan algunas de sus descripciones por la alusión a decoraciones compuestas mediante escenas iconográficas. Las mismas aluden a diferentes momentos de la Pasión de Cristo bordados sobre los tejidos que visten tanto los oficiantes como altares de la misa. De hecho, el profesor Fernando Checa ha destacado recientemente su coincidencia con algunas de las escenas que decoran las piezas conservadas dentro del conocido como “terno de doña Juana” (figs. 104).⁶¹⁹ Pese a que el color de los ternos descritos no coincide con el de las piezas conservadas, sus escenas sí muestran una concordancia iconográfica que todavía este conjunto, aunque modificado por las intervenciones posteriores, nos permite apreciar.⁶²⁰

⁶¹⁸ Por orden de aparición, encontramos los siguientes apartados en la tercera parte del citado listado: AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18: “Terno de terciopelo carmesí (desde f. 77r.); Terno de tela de oro encarnada rasa de labores (desde f. 78r.); Terno de tela de plata azul (desde f. 78v.); Otro terno de tela de plata rasa de labores (desde f. 79r.); Otro terno verde (desde f. 80v.); Otro terno de terciopelo carmesí (desde f. 81v.) Terno de raso blanco pintado de alguna labor negra (desde f. 83r.); Otro terno de damasco blanco (desde f. 83v.); Otro terno de damasco blanco (desde f. 84r.); Otro terno morado (desde f. 84v.); Otro terno de terciopelo negro con cenefas de tela de oro morado (desde f. 85r.); Otro terno de terciopelo negro (desde f. 85v.); Y otro terno negro (desde f. 86v.); Casullas, frontales y capas que no es terno cumplido (desde f. 87r.) Cosas del Nacimiento (desde el f. 100v.) Ropa blanca que se entrega en el monasterio por ser así servido de ello el serenísimo rey de Portugal nuestro señor. Vino lo escribió Pedro de Alcaceba Carnero su embajador y servicio de la sacristía (desde el f. 102r.) Cosas que se entregan al monasterio por tenerlas su alteza apartadas para gastarlas en ornamentos de él (desde f. 104r.) Libros de canto que sirven en la iglesia (desde f. 107r.) Clavicordios y órganos que sirven en la iglesia (desde f. 112r.) Doseles y paños de oro y seda alcatifas que sirven los monumentos y fiestas de Resurrección y Pascuas y otras fiestas (Desde el f. 112v.).

⁶¹⁹ Checa Cremades, 2018a, p. 110

⁶²⁰ Sobre la manufactura, composición y posteriores intervenciones dentro del terno conocido como “de doña Juana”, vid. Benito García, 2019, p. 362.

Fig. 104. Frontal de altar perteneciente al conocido como *Terno de la fundadora*. Terciopelo, seda, hilo metálico plateado. Manufactura española, siglo XVI, sacristía interior, PN00611395. © PATRIMONIO NACIONAL

Son muy escasos los vestigios conservados respecto a los bordados y paños descritos entre el ajuar textil donado por la fundadora. Sin embargo, algunas de sus descripciones siguen teniendo su interés dado que nos informan sobre las festividades a las que eran destinados o, sobre el tipo de iconografía mediante los que se decoraron. Es el caso de los tapices y paños descritos en el último apartado, bajo el título “Doseles y paños de oro y seda alcatifas que sirven los monumentos y fiestas de Resurrección y Pascuas y otras fiestas”.⁶²¹

Entre estos paños, vuelven a destacar aquellas entradas que sirvieron para revestir la estructura del monumento de Semana Santa, tal y como sus descripciones nos indican. Es el caso, de “trece paños de armar de tela de oro rrasa con bandas de terciopelo carmesí y cenefas de tela de plata de labores [...] los cuales paños sirven a las fiestas de Resurrección y Corpus Christi en la iglesia y en el claustro del monasterio”, cuyo valor de tasación ascendió a los mil cuatrocientos ducados.⁶²² A estos paños les sigue una “cama de terciopelo negro bordado” con un cielo decorado mediante “historias de la muerte” y un cobertor “de terciopelo negro bordado” sobre el que se representaba “una medalla y su historia con una letra que dice *ynde Cristo linimos*”, cuya función se sitúa también “en el dicho monumento”.⁶²³ Prosiguen tres almohadas, igualmente utilizadas entre las decoraciones textiles del monumento, así como un paño de brocado y otra almohada de tela de oro frisada ubicados sobre la tumba de la fundadora, que habían de “servir para las honras y cabos del año”.⁶²⁴ Respecto a este revestimiento textil que inicialmente acompañó la tumba de Juana de Austria, el listado también se hace eco más delante de “un cielo de terciopelo negro rraido, forrado en bocasí negro que es de oratorio, el cual está puesto por cielo sobre la tumba de su alteza y tiene franjón ancho y angosto de seda negra”.⁶²⁵

Se trata de una información nada despreciable en cuanto al adorno original que acompañó la efigie póstuma de la fundadora puesto que aparece documentado en la tercera parte de este inventario, cuya redacción, como hemos mencionado, se inició en febrero de 1578. Este mismo año concluirían las obras de la capilla sepulcral encargada por doña Juana, cuyos trabajos empezaron a documentarse el año de 1575.⁶²⁶ Las descripciones de los paños que acompañaron la sepultura de la fundadora no alcanzan a determinar el estado en que el proyecto sepulcral se encontraba cuando éstos se situaban sobre su tumba, por lo que no nos permiten saber si formaron parte de una composición funeraria anterior a la realización del proyecto o, si también continuaron exhibiéndose una vez quedó finalizada la escultura orante. Cabe pensar, no obstante, en la necesidad de cubrir el enterramiento de la fundadora

⁶²¹ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 112v.-120v.

⁶²² *Ibidem*, ff. 113r - 113v.

⁶²³ *Ibidem*, f. 114r.

⁶²⁴ Para las almohadas del monumento: *ibidem* y, para el paño de brocado y la almohada que se situaban sobre la tumba de Juana de Austria, *ibidem*, f. 115r.

⁶²⁵ *Ibidem*, ff. 117v.-118r.

⁶²⁶ Sobre las etapas de realización de este proyecto y los pagos a sus artífices: García Sanz, 2003, pp. 16-25. Sobre el estilo artístico de la capilla y la escultura: Ortega Vidal, 1998, pp. 40-54.

en las Descalzas Reales de una manera decorosa desde su muerte, acaecida en septiembre de 1573, hasta la finalización del proyecto funerario en 1578. Juana de Austria había dejado señaladas unas directrices que no dejaban lugar a dudas respecto a cómo debía materializarse dicho proyecto, cuyas trazas había podido supervisar en vida, tal y como su voluntad testamentaria permite comprobar.⁶²⁷ Por tanto, es probable suponer que, en el lapso temporal utilizado para la planificación, encargo y adecuación de la capilla e imagen, la tumba de Juana de Austria quedase cubierta mediante los paños y almohadas descritos, junto con el paño de terciopelo negro que, a modo de dosel o “cielo”, señalaría el lugar donde yacían temporalmente sus restos.

El listado únicamente se hace eco de estas tres piezas textiles en torno al entierro de la fundadora, frente a la numerosa y rica cantidad de paños que también fueron utilizados para enlutar el alzado de la iglesia y su monumento eucarístico durante la Semana Santa. Su hechura se nos detalla íntegramente en terciopelo negro y con distintas medidas, así como algunas diferencias en su tejido, formado por diferentes telas de uso habitual como el característico bocací, el terciopelo o el damasco. En este sentido, se distinguen claramente aquellos destinados a “colgar” o “armar la Semana Santa en la iglesia”, cuyas caídas superaban los diez metros de largo, de aquellos otros destinado a revestir las gradas del monumento y partes colindantes, como barandillas y arcos, que tendremos la ocasión de analizar en el epígrafe dedicado al estudio de las noticias sobre su estructura.⁶²⁸ Nos interesa destacar ahora, y en relación a la materialidad asociada a las celebraciones litúrgicas, cómo estos registros del ajuar textil eucarístico permiten constatar una de las prácticas más extendidas entre la visualidad regia y litúrgica: su tendencia a ennoblecer los materiales arquitectónicos mediante los que definir una ambientación acorde a la significación de cada momento ritual. De este modo, se explica la presencia de un conjunto de fragmentos de terciopelo, descritos como “pedazos”, con distintas medidas que servían específicamente para cubrir aquellas partes de la madera del monumento de Semana Santa, que se hubiesen quedado sin decoración alguna.⁶²⁹ En este caso, era el negro de los diferentes textiles mencionados el utilizado para crear un telón de fondo donde resaltar los ricos metales, como el oro y la plata, con los que se confeccionaban cálices arquetos, gradas o, incluso, algunos de los elementos iconográficos utilizados en las decoraciones efímeras como las figuras de los apóstoles.

También encontramos diferentes ejemplos de carácter narrativo entre las tapicerías que preceden a los paños de revestimiento anteriormente citados. En su caso, las medidas se reducen considerablemente, sin llegar sus caídas a superar los dos metros, mientras que la tipología de escenas representadas se centra en las figuras de Cristo y la Virgen María:

“Un paño de tapicería pequeño de oro y seda que tiene a Nuestra Señora y a Dios Padre con dos ángeles por lo alto y a un lado un ángel cabe un pozo y al otro lado una fuente que tiene de largo dos varas y once ochavos y de caída dos varas y tercia forrado todo en bocasi colorado y entre medias del dicho bocasi

otro pañico de tapicería de oro y seda del Descendimiento de la Cruz que tiene de largo dos varas y un dozavo y de caída dos varas y cuarta forrado en bocasi colorado y entre medias del dicho bocasi.

⁶²⁷ Este aspecto de su voluntad testamentaria lo encontramos transcrito en: Villacorta Baños, 2005, p. 527.

⁶²⁸ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 116v. De acuerdo con el sistema de equivalencias citado anteriormente: nota 482, p. 132.

⁶²⁹ “Siete pedazos de terciopelo negro que tienen de largo seis varas y tres cuartas y de ancho por partes una sesma y por partes una ochava. Porque están algunos más anchos por un cabo que por otro que sirven para cubrir algunos blancos de la madera del monumento rico”, AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 117v.

Otro paño de tapicería de oro y seda e lana de la Adoración de los reyes que tiene de largo dos varas y media y de caída dos varas y cuarta con bandas de bocasí colorado y entre medias bocasí verde.

otro paño de tapicería de oro y seda que tiene cinco historias de Nuestra Señora que son la Salutación, Adoración de los Reyes, la Asunción, la Visitación de santa Isabel, y la presentación de Nuestra Señora al Templo que tiene de largo dos varas y media largas y de caída dos varas y seis dozavos con bocasí verde entre medias.

otro paño de tapicería de oro y seda del Bautismo de Nuestro Señor con cenefa de tela de oro rasa labrado de aguas con dos cifras en medio y coronas imperiales que tiene de largo con la dicha cenefa dos varas y de ancho lo mismo con funda de bocasí verde entre medias forrado en bocasí negro

Otro pañico de oro y seda de Nuestra Señora con su hijo en brazos y al pie una almoada colorida con un libro que tiene de largo vara y dos tercias escasas y de caída vara y siete ochavas forrado en bocasí negro y forro de bocasí verde entre medias”⁶³⁰

Estos registros no encuentran correspondencia con ninguna de las entradas que aparecen en el inventario de almoneda por lo que, junto a su iconografía, podemos suponer una adquisición o uso íntegramente destinados al servicio de la iglesia y monasterio. De los seis tapices mencionados, tres se encuentran dedicados a la Virgen María y, los otros tres a al nacimiento y muerte de su hijo. Por lo que respecta a las escenas representadas, resulta curiosa la aparición de la Virgen María junto a Dios Padre y dos de los emblemas, la fuente y el pozo, que, posteriormente, la iconografía inmaculista tomará como atributos de la conocida *Tota Pulchra*. Sin duda, aquel que cuenta con un carácter narrativo y despliegue iconográfico más abundante es el que nos muestra las “cinco historias de Nuestra Señora que son la Salutación, Adoración de los Reyes, la Asunción, la Visitación de santa Isabel, y la presentación de Nuestra Señora al Templo”. Se trata, también, del paño con mayores dimensiones, aunque sus más de 200 centímetros de ancho por 170 de caída no llegan a superar las dimensiones que tienen otros conocidos ejemplos de esta misma tipología textil como la serie flamenca de las *Devociones de Nuestra Señora o paños de oro*, adquirida por Juana I de Castilla a inicios del siglo XVI.⁶³¹

Al ser uno de los hitos textiles mejor documentados entre las colecciones de tapicerías atesoradas por los monarcas hispanos, su comparación con los paños registrados entre las posesiones de su nieta hacia finales de la misma centuria, resulta obligada. En este sentido el interés del mecenazgo femenino por los tapices dedicados a la vida y exaltación de la Virgen María se mantiene intacto a lo largo del siglo XVI, y en torno a diferentes contextos devocionales. Por su parte, los tres paños dedicados al nacimiento y muerte de Cristo representaban las escenas de *El Descendimiento*, *La Epifanía* y *El Bautismo*. Este último, además, incorporaba una característica que ya mostraba la serie mariana encargada por Juana I, la combinación de iconografía y representaciones heráldicas, puesto que, tal y como su descripción nos indica, la parte central del Bautismo incluía “dos cifras en medio y coronas imperiales”. En su caso, los escudos representados entre las escenas de los tapices que pertenecieron a Juana I mostraban las armas de Brabante⁶³², mientras que las dos coronas imperiales citadas entre los tapices que su nieta donó a las Descalzas Reales podrían situarse

⁶³⁰ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 116r. y 116v.

⁶³¹ Junquera de Vega y Herrero Carretero 1986, pp. 1-5. Herrero Carretero, 1986, pp. 93-130; íd. 2004, pp. 44-52 y 90-93, y 2005, pp. 320-334. También sobre los orígenes y evolución de la colección de tapices atesorada por Juana I: Zalama Rodríguez, 2013, pp. 53-69

⁶³² Sobre las características de estos escudos representados sobre los paños de devoción que pertenecieron a la reina Juana I, vid. Zalama Rodríguez, 2003, p. 349 e íd., 2013, p. 64.

sobre la heráldica de alguno de sus familiares más directos. Tanto la hermana de la fundadora como sus progenitores, adquirieron el estatus que permitía semejantes detalles entre la iconografía de sus colecciones, pero la falta de referencias acerca de la procedencia y origen de los citados paños impide concretar más datos sobre las características que mostraría este detalle. Una particularidad que sí aparece señalada entre las descripciones de este grupo de paños narrativos con dimensiones similares, es su composición textil “de oro y seda”, por lo que su valor, aunque tampoco aparezca mencionado, sería considerable.

Todo este conjunto de paños, tapices y textiles descritos durante los años 70 del siglo XVI por los testamentarios de la princesa, es coetáneos a la institucionalización de un sistema mediante el que regular y garantizar la manufactura y calidad de los tejidos al servicio del oficio litúrgico. Dicho sistema se concretó en el obrador instaurado junto a la fundación escurialense de Felipe II desde 1569, donde se confeccionó la enorme y suntuosa variedad de tipologías textiles destinadas a la comunidad jerónima, así como a los comitentes más selectos.⁶³³ Esta temprana especialización venía determinada por la estricta codificación impuesta tras las directrices que diferentes teólogos acordaron definir como propias de la liturgia católica. Su importancia quedaba igualmente señalada por las diferentes entregas realizadas durante la segunda mitad del siglo XVI a la fundación de Felipe II, donde también se describieron todo tipo de tejidos, bordados y decoraciones en torno al ajuar textil donado por el monarca.⁶³⁴ Por tanto, de manera coetánea, y aunque en menor cantidad, las donaciones de su hermana Juana de Austria nos permiten apreciar un proceso análogo en torno a su fundación coletina de las Descalzas Reales.

⁶³³ Barrigón Montañés, 2013, pp. 40-69.

⁶³⁴ Checa Cremades, 2013, p. 11-28.

SEGUNDO CAPÍTULO

2. EL DESARROLLO DE LA COLECCIÓN: LA EMPERATRIZ MARÍA Y SU HIJA SOR MARGARITA DE LA CRUZ ENTRE EL INTERCAMBIO DIPLOMÁTICO Y EL CULTO A LA DINASTÍA HABSBURGO. FINALES DEL SIGLO XVI Y PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

Tras la muerte de la fundadora, sucesivas mujeres de la Casa Austria continuarían desarrollando el precedente asentado por la misma, bien ocupando los espacios por ella habilitados para la vida junto a la clausura bien, desarrollando su vida como profesas dentro de la misma. Evidentemente, su relación con las prácticas culturales coetáneas las llevó a conservar e incrementar el patrimonio artístico legado por Juana de Austria desde sus inicios, por lo que las diferentes noticias que su paso por la fundación coletina nos han dejado siguen apuntando al incremento de su colección artística y material. Un análisis en torno a los aspectos biográficos y materiales que su paso por la clausura madrileña nos ha dejado, permite perfilar diferentes características en torno al desarrollo de la colección, sus usos y recepción dentro del clima espiritual y político que rodeó el devenir de la colección monacal.

2.1 La Emperatriz María y la consolidación de la piedad dinástica en el cenobio.

Como hija, esposa y madre de sucesivos emperadores, la emperatriz María de Austria (1528-1603) desempeñó un rol clave dentro de la geopolítica matrimonial estructurada por los descendientes de la Casa Austria (fig. 105): desde bien temprano su padre el emperador Carlos V y su hermano el rey Felipe II acordaron su matrimonio con el futuro emperador Maximiliano II para asegurar la presencia hispana en Centroeuropa. Creció en una corte itinerante en la que pudo entrar en contacto con un ambiente espiritual caracterizado por los inicios de la predicación jesuítica y su necesidad de establecer con las élites gobernantes fuertes vínculos de confianza⁶³⁵. Las enseñanzas aprendidas en este ambiente pedagógico cristalizaron en una trayectoria dinástica destinada a proteger y difundir la fe católica junto con los intereses de sus allegados más cercanos, especialmente en territorio centroeuropeo, donde pasó los años centrales de su vida.

Fig. 105. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de la emperatriz María vestida con toca de viuda*, h. 1600, óleo sobre lienzo, 187 x 104 cm, Salón de Reyes, PN 00612225. © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 24, fig. 11.

⁶³⁵ Sebastián Lozano 2010, pp. 84-89.

Los análisis de las relaciones diplomáticas que giraron en torno a su figura, han puesto de relieve el papel que la hermana mayor de Felipe II ejerció como constante mediadora entre los intereses del Rey Prudente y del emperador.⁶³⁶ El numeroso grupo de cortesanos, diplomáticos o agentes que se estructuró entorno a su figura en territorio centroeuropeo, sirvió a modo de satélite o repetidor de los intereses hispanos que Felipe II se preocupó por mantener constantemente activo.⁶³⁷ Dentro de este contexto, la escisión del cristianismo occidental en diferentes vertientes protestantes fue uno de los principales acontecimientos que afectaron la estabilidad de los territorios gobernados por la Casa Austria a lo largo del siglo XVI, por lo que el papel de la Emperatriz María en un territorio abiertamente hostil al catolicismo adquirió una importancia fundamental.⁶³⁸ Asimismo, el hecho de vivir entre las dos principales facciones del imperio Habsburgo, la alemana y la española, situaría su persona en una posición idónea para ejercer como mediadora cultural entre dos realidades geográficas distantes pero gobernadas por una misma casa dinástica.⁶³⁹ En este sentido, uno de los vehículos fundamentales donde podemos apreciar dicha mediación cultural se encuentra intercambio tanto de presentes como de costumbres o prácticas adquiridas en territorio hispano. Los primeros, se estructuraron a través de una amplia red que permitió la llegada de todo tipo de objetos de lujo a la corte vienesa, propios del gusto habsbúrgico por el coleccionismo de maravillas.⁶⁴⁰ Por su parte, las prácticas de mecenazgo llevadas a cabo por la monarquía implicaron un constante patrocinio de diferentes órdenes monásticas y, en época moderna, se orientaron especialmente a la reforma del clero regular, misión en la que diferentes mujeres de la Monarquía Hispánica encontraron el contexto más idóneo para la promoción de comunidades religiosas. Este hecho se puede observar muy especialmente en el patronazgo desarrollado en Viena por una de las hijas de la emperatriz, la archiduquesa Isabel de Austria (1554-1592), quien, siguiendo las pautas culturales y devocionales aprendidas de su madre, instituyó una fundación de clarisas coletinas en pleno corazón de la reforma protestante.⁶⁴¹

Tras la muerte del emperador Maximiliano II en 1576, la hermana de Felipe II dio inicio a los planes de retorno a su tierra natal para acabar sus días en el Cuarto Real habilitado por su hermana Juana de Austria en el Monasterio de las Descalzas Reales. Después de un largo periplo desde Centroeuropa, que nos ha dejado como evidencia la gran labor de recolección de reliquias llevada a cabo por esta mujer Habsburgo, el gran séquito de la emperatriz tomó asiento en los aposentos conventuales y edificaciones anexas.⁶⁴² Como hemos visto, los gastos ocasionados por el establecimiento de su residencia junto a la clausura, donde posteriormente profesaría su hija sor Margarita, llegarían a impedir incluso el desarrollo de algunos de los proyectos previstos por la fundación de su difunta hermana. Este fue el caso de la doble función que el fronterizo edificio del Hospital y Casa de la Misericordia debía

⁶³⁶ Sánchez, 1998b, pp. 777-794; Galende Díaz y Salamanca López, 2005, pp. 163-213.

⁶³⁷ González Cuerva, 2015, pp. 11-25; Cruz Medina, 2014, pp. 99-119

⁶³⁸ Koller, 2016, pp. 85-98 y Ceñal Lorente, 1991.

⁶³⁹ El papel de las mujeres emparentadas con la dinastía Habsburgo como mediadoras culturales y políticas entre las distintas cortes que habitaron ha sido objeto de interesantes monografías como: Cruz y Galli (Eds.), 2013 o, Puerto, Llorente y Epifanio, 2019.

⁶⁴⁰ Morán Turina y Checha Cremades, 1985; Jordan Gschwend, 2000, pp. 429-472; Pérez de Tudela y Jordan, 2003, pp. 29-43; Miguel Crespo, 2019.

⁶⁴¹ Así lo ha destacado Joseph F. Patrouch quien, en su estudio sobre la enseñanza recibida por la archiduquesa a partir de la influencia hispana de su madre, afirma cómo «*Elisabeth and Maria were connected to a variety of ideas and cultural influences which helped condition how would and could operate*». Patrouch, 2010, p. 5. Asimismo, sobre el convento fundado por la archiduquesa Isabel siguiendo un patrón ya definido por generaciones previas de mujeres Habsburgo como Juana de Austria y las Descalzas Reales, véase, pp. 287-9, o Patrouch, 2000, pp. 79-80. También Magdalena S. Sánchez detalla los diferentes patrones de actuación dentro del mapa europeo de órdenes reformadas patrocinadas por el mecenazgo femenino de la Casa Austria, Sánchez, 2015, pp. 80-82.

⁶⁴² Ceñal Lorente, 1983, pp. 45-56 y Pérez Samper, 2019, pp. 221-248.

cumplir atendiendo, no únicamente a enfermos, sino, también, al cuidado e instrucción de niñas huérfanas.⁶⁴³ A su vez, el elevado número de integrantes del séquito que servía a la emperatriz en las Descalzas Reales, es sintomático de la importancia que, una vez más, el círculo confeccionado a su alrededor tendría para el devenir de las tramas políticas y diplomáticas de la corte madrileña. Su salida de la corte imperial, tal y como ha estudiado Magdalena Sánchez, no supuso una salida de la vida política, sino una continuación, ahora en un entorno distinto, pero con un mismo objetivo.⁶⁴⁴

La importancia que el Monasterio de las Descalzas Reales tuvo para la emperatriz, del mismo modo que para su hermana Juana de Austria o su hija sor Margarita, quedó patente, entre otros aspectos, en una firme voluntad por ser enterrada entre sus muros. Del mismo modo que hicieron sus familiares, María de Austria dejó por escrito unas instrucciones muy claras en relación al lugar donde deseaba ser enterrada, pero, también, añadió algunas referencias acerca de las huellas que su paso por el Cuarto Real del monasterio había dejado, consistentes en “una tribuna y un corredor y un passadizo con unas rejas junto a él”.⁶⁴⁵ Una vez más, se trata de modificaciones que apuntan hacia la compleja vida protocolaria que las actividades terrenales desempeñadas junto a la clausura exigieron en vida de la Emperatriz María.⁶⁴⁶

Del mismo modo que hizo su hermana, también donó parte de sus posesiones a la colección conventual y, aunque no haya apenas datos documentales al respecto, es muy probable que realizasen diferentes encargos para la misma. A diferencia de lo que sucede con los bienes de la princesa de Portugal, en el caso de la Emperatriz, no se realizó ningún listado de semejante envergadura con los bienes que, procedentes de su colección, pasaron al monasterio de las Descalzas, sino que aparecen listados entre los diferentes apartados del levantamiento de bienes realizado tras su muerte el 13 de marzo de 1603.⁶⁴⁷ Al respecto, Annmarie Jordan ha destacado su interés para el conocimiento de aquellas imágenes y objetos de coleccionismo exótico como las piezas de porcelana que decorarían las estancias del cuarto real habitado por la Emperatriz durante sus últimos años de vida.⁶⁴⁸ Resulta inevitable, en este caso, referirnos también a aquellas piezas de uso litúrgico y donaciones que contiene este listado de bienes redactado tras el fallecimiento de su propietaria para delinear el carácter que la colección adquiere con la llegada de sus nuevas mecenas.

La digitalización íntegra de la partición de hacienda en el portal de archivos españoles PARES, permite actualmente observar las diferentes partes que lo componen.⁶⁴⁹ Este listado de bienes no únicamente ofrece datos interesantes respecto a la colección de la Emperatriz, sino, también, en torno a aquellos otros registros donde se nos informa sobre aspectos como la distribución de sus rentas, el pago de las deudas o, las adquisiciones tras la subasta de sus bienes en la almoneda. Todo ello, nos permite comprobar la existencia de grandes diferencias entre la colección de carácter devocional atesorada por Juana de Austria y aquella otra

⁶⁴³ Muñoz De La Nava Chacón, 2011, pp. 87-94.

⁶⁴⁴ Sánchez, 1998a.

⁶⁴⁵ AHPM, Prot. 2341, f.1157 v. Vid. nota nº 108.

⁶⁴⁶ Cruz Medina, 2020, pp. 146-168.

⁶⁴⁷ Autos originales de la Partición de Hacienda de la Emperatriz, titulado: “Libro de los testamentos y codicilos de la serenísima Emperatriz doña María de Austria infante de España y el cumplimiento de ellos. Donde están los autos originales de la partición de la Hacienda de la M de la Emperatriz” Madrid, 13 de marzo de 1603. AGS, PTR, leg. 31, doc. 28.

⁶⁴⁸ Jordan Gschwend, 1999, pp. 134-137 y Haag, Eichberger y Jordan Gschwend, 2018, p. 20.

⁶⁴⁹ Este documento se encuentra disponible para su consulta a través de su signatura AGS, PTR, leg. 31, doc. 28. El mismo, cuenta con una doble numeración, impresa y manuscrita a la que haremos referencia junto con el número de imagen correspondiente a su digitalización: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2216571_consulta [12/09/2019].

registrada entre los bienes de la Emperatriz tras su muerte. La gran cantidad de relicarios y tablas devocionales con un variado despliegue iconográfico, así como el numeroso conjunto de objetos destinados a integrar la plata de capilla no tienen parangón con la reducida variedad que de los mismos encontramos listados entre las posesiones de su hermana la Emperatriz. Las razones que expliquen esta diferencia pueden ser variadas, desde la falta de un proyecto de dimensiones análogas entre el mecenazgo ejercido por María de Austria, hasta las circunstancias vitales de la misma, en cuya biografía pesaría más su deber en la corte centroeuropea y el consecuente mantenimiento de una extensa red diplomática y artística diferente. Aunque estas preocupaciones se mantienen constantes en la trayectoria vital de todo miembro de la dinastía, el devenir vital marcado por los acontecimientos concretos que guiasen su trayectoria repercutía inevitablemente entre sus posesiones. De este modo, el rastro material y devocional que encontramos asociado a la figura de la Emperatriz, a través de aquello que sus registros de inventario nos permiten apreciar, se concreta en diferentes estructuras y recipientes destinados al oficio del Santísimo Sacramento, junto con un grupo de esculturas de plata, rosarios e indumentaria para vestir a los oficiantes y mobiliario de del oficio litúrgico como dalmáticas, manípulos y paños de altar. Entre las imágenes y piezas litúrgicas que dentro de este conjunto acabaron destinándose al servicio del monasterio, es importante destacar cómo fueron adquiridas a través de su compra y no mediante la donación de su propietaria. Así se nos explica al final del documento, tras el listado de bienes y el registro de almoneda, donde aparecen detallados, del siguiente modo, aquellos bienes que:

“Por mandado de los dichos señores testamentarios se vendieron fuera de la almoneda al monasterio de las descalzas de Madrid las cosas que adelante se dirá en los precios siguientes

Una grada de plata que tiene cuarenta y un nudetes y cuatro balaustres que habiéndose inventariado pesó doscientos y dos marcos y cinco onzas a sesenta y cinco reales el marco.

Dos blandones de plata blancos a manera de candeleros que ambos pesaron setenta y ocho marcos a sesenta y cinco reales cada uno.

La imagen figura de san Andrés de plata dorada con su capa y diadema y libro de lo mismo que pesó veinticinco marcos a once ducados cada uno.

La figura de san Juan evangelista de plata dorada diadema y cáliz que pesó veinte un marcos, siete onzas y cuatro ochavas, con tres sierpes pequeñas al dicho precio monta.

Un atril de plata blanco que tenía veintiuna medallas y en medio un Jesús que pesó veinte seis marcos y tres onzas a nueve ducados el marco montó.

Ocho remates de plata de la cama que pesaron seis marcos y siete onzas a sesentaicinco reales el marco montó.

Una fuente de plata blanca lisa que pesó cinco marcos y una onza y dos ochavas a sesenta y cinco reales monta.

Un cielo de brocado pequeño de oro y plata en ciento y ochenta reales.

Montan las dichas partidas novecientos y treinta y cinco mil maravedís. Fechado en Valladolid a 15 de abril de 1605 años.”⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Las sumas de dinero se especifican en números arábigos al lado de cada entrada. AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, ff. 366v. – 367r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes nº 806 – 807, de su digitalización en Pares.

Además de lo contenido en este listado, cabe mencionar aquellas piezas que se sumaron al mismo tras ser adquiridas por el capellán mayor del monasterio Diego de Guzmán, a quien fueron entregadas más partes de la grada de plata mencionada, así como ocho piezas destinadas a rematar las decoraciones de la cama del Santísimo Sacramento junto con un “cielo pequeño de brocado” para lo mismo.⁶⁵¹ Estos objetos vuelven a remarcar la importancia y suntuosidad mediante la que se llevaban a cabo todas las celebraciones concernientes a la adoración de la eucaristía en el monasterio desde sus orígenes. Mediante esta compra, la colección de las Descalzas Reales no hacía más que reforzar el aparato material depositado previamente por su fundadora a través de un amplio y variado ajuar de plata de capilla tal y como hemos comprobado anteriormente mediante los registros del inventario donde se detallaron sus donaciones. En este caso, las características de las piezas descritas no añadirían ninguna función más a las ya cubiertas por la arqueta, custodia y andas mencionadas entre el legado de Juana de Austria, sino que, más bien, se dedicarían a embellecer o incrementar la suntuosidad visual de cada uno de los pasos y movimientos que acompañaron la exhibición de la sagrada forma. Así lo podemos comprobar, por ejemplo, con el pequeño cielo de brocado utilizado para cubrir la cama del Santísimo Sacramento o, mediante las “ocho piezas de plata remates de cama”, entregadas a Diego de Guzmán.⁶⁵² Sobre estas piezas se nos aportan más detalles dentro de sus correspondientes registros de inventario, donde aparecen descritas como:

“Yten ocho piezas de plata blanca las cuatro que sirven de remate de la cama del Santísimo Sacramento y las otras cuatro doradas que vienen dentro de las otras. De hechura de capitel, las dos con banderillas y, las otras dos, de tafetán que pesan seis marcos dos onzas y trece ochavas

[...]

Una grada de plata pesa sin la madera que tiene cuarenta y un nudetes y ochenta y cuatro balaustres ciento y doce marcos y cuatro onzas más ¿veinte? y seis piezas grandes y dos medias y seis casquillas de los remates con dos pedacillos sueltos y veintisiete tachuelas que todo sirve en la moldura de la dicha grada sin la madera noventa marcos y una onza en todo junto con lo de arriba dicho el todo doscientos dos marcos y cinco onzas. Taseose a sesenta y cinco en el mes de marzo”⁶⁵³

Su carácter desmontable o los detalles arquitectónicos, como los capiteles que culminaban algunos de los remates de la cama del Santísimo Sacramento, hacen de este tipo de objetos piezas muy versátiles o fácilmente reutilizables en diferentes composiciones de carácter efímero. Dada la intensa actividad que al respecto exigía el desarrollo y puesta en escena de

⁶⁵¹ Aunque no se especifique en el listado final de las piezas que se vendieron fuera de almoneda al monasterio de las Descalzas sí pasó, finalmente, a la colección monacal tras entregarse a su capellán mayor Diego Guzmán: “En don Diego de Guzmán, capellán mayor de las Descalzas, y para el dicho monasterio, un cielo pequeño de brocado de la camilla del santísimo sacramento en ciento ochenta reales. En el dicho día, a veintitrés de junio, por orden y mandado de los señores testamentarios, se dio y entregó al dicho don Diego de Guzmán, capellán mayor de las Descalzas, una grada de plata que se deshace y tiene ocho travesaños y cuatro de peana y cuatro de friso que los corazones de madera y ochenta y cuatro cañones largos y cuarenta nudetes y doce tornillos con aldabas de asiento Plateados que por el libro del cargo viejo del escribano de cámara parece pesar ciento y sesenta y ocho marcos y siete onzas que asenta cinco reales. El marco monta once mil seiscientos veintisiete reales [...] y, asimismo, ocho piezas de plata remates de cama que se menten en un [...] Con otras que pesaron [...] y, asimismo, una fuente blanca y lisa de plata que pesó...” AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, ff. 36r. y 36v. (de la numeración manuscrita) y 329r. - 329v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes n° 731-732 de su digitalización en Pares.

⁶⁵² Vid. supra.

⁶⁵³ AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, f. 5r. y v. (de la numeración manuscrita) y 189r. y v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes n° 445-446 de su digitalización en Pares. Repetido en la copia del inventario contenida dentro del mismo documento: ff. 4v.-5r. (de la numeración manuscrita) y 236v. - 237r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes n° 544-545 de su digitalización en Pares.

las diferentes celebraciones estipuladas en el calendario litúrgico seguido por la comunidad, no resulta extraño que se encuentren entre sus primeras adquisiciones. No obstante, y aunque no aparezcan entre las piezas adquiridas por la comunidad o sus capellanes en una almoneda aparte, la Emperatriz María, igual que su hermana, también poseyó significativas piezas destinadas a la conservación y muestra del santísimo sacramento. Es el caso de una custodia de plata dorada con viriles cristalinos que apenas pesó un marco y cinco onzas, finalmente adquirida en almoneda por Alonso Cueva.⁶⁵⁴ De mayor envergadura, aparece descrita

“Una arca de plata dorada donde se encierra el santísimo sacramento labrada de cercado abierto que pesa cincuenta y dos marcos y cinco onzas que se consideró sin la madera y tiene ochocientos y cincuenta y cuatro berruecos de perla por asientos metida en una cubierta de cuero”⁶⁵⁵

Al tratarse de un recipiente cuya superficie se encuentra “labrada de cercado” y decorada mediante “berruecos de perla”, su apariencia, sin más detalles al respecto, vuelve a recordar a red romboidal o “enrejado” que también decoraba la arqueta del Santísimo Sacramento donada por la fundadora. Esta última, además, contenía diferentes asientos para el aplique de perlas, o una decoración a la que se asemejan los mencionados “berruecos de perla”. En el caso de la arqueta que perteneció a la emperatriz, no se nos detalla ningún comprador en almoneda por lo que tampoco podemos concretar más datos en cuanto a su destino. Es lógico que no aparezca entre los bienes adquiridos por el monasterio puesto que ya contaban con una pieza de características análogas, mientras que su presencia entre los bienes de la emperatriz resulta significativa respecto a la relevancia que la celebración de este misterio dedicado al cuerpo de Cristo comenzaba a adquirir tras las directrices elaboradas en Trento y su rápida adopción por los diferentes miembros de la Casa Austria.

Por lo que respecta a las imágenes de plata que representan las figuras de san Andrés y san Juan Evangelista con sus característicos atributos, aparecen en el inventario de almoneda descritas junto con tres figuras más que representaban a los personajes de san Antonio de Padua, la Virgen con el Niño y san Juan Bautista.⁶⁵⁶ Del mismo modo que sucede con el arca

⁶⁵⁴ “Una custodia de plata dorada con dos viriles que pesa un marco y cinco onzas” AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, f. 5r. y 189r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 445. Repetido en la copia del inventario contenida dentro del mismo documento: f. 4v. (de la numeración manuscrita) y 236v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 544 de su digitalización en Pares. Adquirida por Alonso Cueva en la Almoneda: “En Alonso de la Cueva se remató una custodia de plata dorada con sus viriles que pesó un marco y cinco onzas y seis ducados de la hechura. Todo montó ciento setenta y un reales veinte maravedís los cuales pagó al dicho contador” f. 314v. (de la numeración mecanografiada) y f. 21v. (de la numeración manuscrita), correspondiente a la imagen n° 702 de su digitalización en Pares.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, f. 5 v. (de la numeración manuscrita) y 189 v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 446 de su digitalización en Pares. Repetido con el número 37 en la copia del inventario contenida dentro del mismo documento: f. 5r. y v. (de la numeración manuscrita) y 237r. y v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes n° 545-546 de su digitalización en Pares.

⁶⁵⁶ En total encontramos el siguiente conjunto de figuras de plata con dimensiones muy similares: “la imagen de san Juan Bautista de plata con su diadema de lo mismo y un libro y el cordero blanco que pesa. Al margen: cargado a Florian de Lugo en su cuenta; La imagen de San Antonio de Padua de plata blanca con un libro y niño Jesús de plata que todo pesa veinticinco marcos y veinte onzas. Al margen: cargado a Florian de Lugo en su cuenta; La imagen de San Antonio de Padua de plata blanca con un libro y niño Jesús de plata que todo pesa veinticinco marcos y veinte onzas. Al margen: “cargado a Lugo en su cuenta.; La imagen de San Juan Evangelista de plata dorada diadema y cáliz con tres serpientes pequeñas. Que pesa veinte un marcos siete onzas y cuatro ochavas; La imagen de San Andrés de Plata dorada con su arpa y diadema y libro de lo mismo que pesa veinticinco marcos; La imagen de nuestra señora de plata blanca con el niño Jesús en sus brazos y una pera de plata en una mano que pesa treinta y dos marcos y dos onzas y cuatro ochavas. AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, ff. 5v. – 6r. (de la numeración manuscrita), 189v. – 190r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes n° 446-447 de su digitalización en Pares. Repetidas con los números de almoneda del 38 al 42 en la

del santísimo sacramento, el conjunto de figuras de plata pudo no haberse adquirido en su totalidad debido a que el monasterio contaba ya con una significativa colección de esta tipología de imágenes de plata que representaban a santos y apóstoles.⁶⁵⁷ En este sentido, es importante recordar las alusiones de fray Juan Carrillo a la escenificación del Corpus Christi, para la que se ubicaban en los altares del claustro y la iglesia diferentes figuras de plata de santos y apóstoles.⁶⁵⁸ Si entre las posesiones de Juana de Austria ya encontrábamos un grupo de esculturas cuyas características encajaban con lo descrito por el cronista, es posible plantear también, un mismo destino y función para las figuras compradas en la almoneda de la emperatriz e incluso, en sus días, para aquellas otras que finalmente pararon a manos de otro propietario.

Además del mencionado cielo de brocado con el que se cubría la cama del Santísimo Sacramento, el capellán mayor de las Descalzas Reales también se ocupó de adquirir dos alfombras y tres tapetes para el servicio del monasterio.⁶⁵⁹ Puesto que las alfombras y tapetes estaban enumerados en el inventario de almoneda, y su referencia se incluye entre los datos de la venta a Diego de Guzmán, podemos advertir algunas de sus características estéticas. En el caso de las dos alfombras, las descripciones nos permiten advertir rasgos tales como su procedencia exótica o turca, el gran colorido de sus decoraciones y, muy especialmente, sus grandes dimensiones que, respectivamente, alcanzaron los 585 e, incluso, 878 centímetros de largo.

“Una alfombra grande número 1 turca fina traída que tiene los cavos pagicos y roída de un lado de diversos colores de siete varas de largo y tres y media de ancho con muchas ruedas [...] en setenta ducados.”

[...]

“Otra alfombra muy grande turca vieja de colores fleco colorado con algunos pedazos de bocací número 20 que tiene diez varas y media de largo y cinco escasas de ancho en cuatrocientos reales”⁶⁶⁰

Características como su cromatismo y procedencia pueden acercarse a algunos de los vestigios conservados en la fundación a los que ya hemos hecho mención a colación de las alfombras exóticas que también integraron parte de los textiles legados por la fundadora. Sin embargo, en este caso podemos comprobar cómo las dimensiones se incrementan notablemente entre este tipo de textiles que pasaron a la colección de las Descalzas Reales

copia, vid. ff. 5v.- 6r. (de la numeración manuscrita) y 237v. - 238r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes nº 546-547 de su digitalización en Pares.

⁶⁵⁷ Las tres imágenes de plata que no compró el monasterio de las Descalzas Reales, fueron compradas por Florián de Lugo, tal y como se especifica tras el listado de bienes vendidos a parte al monasterio. “Por el inventario [...] parece que en lo una imagen de san Juan Bautista de plata con su diadema de lo mismo y un libro y el cordero blanco que pesó veintinueve marcos y [...] 6. La imagen de san Andrés de Padua de plata blanca con un libro y niño Jesús de plata que pesó veinticinco marcos y [...] y en otra parte a las mismas [...] la imagen de nuestra señora de plata blanca con el niño Jesús en brazos y una pera de plata en una mano que pesó treinta y dos marcos y dos onzas 4. Y, por la cuenta de Florián de Lugo [...] parece que fuera de la Almoneda se vendió en esta suma al dicho Florián de Lugo de que se hace aquí cargo” AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, f. 367v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen nº 808 de su digitalización en Pares.

⁶⁵⁸ Carrillo, 1616, f. 37r.

⁶⁵⁹ “Por mandado de los dichos señores testamentarios se vendieron y remataron en el señor don Diego de Guzmán capellán mayor de las Descalzas, para el servicio del dicho monasterio, dos alfombras finas número 1; 20 y tres tapetes número 21; 31 y 32 para el servicio del dicho monasterio” AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, ff. 38v. y 39 r. (de la numeración manuscrita), ff. 331v. y 332r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a las imágenes nº 736-737 de su digitalización en Pares.

⁶⁶⁰ Por orden de aparición, aparecen localizadas en: ibídem, f. 269v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen número 610 de su digitalización en PARES y, f. 272 (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen número 615 de su digitalización en PARES.

tras la muerte de la Emperatriz. Pese a que, en ningún caso, puedan identificarse con el ejemplo conservado y datado por Pilar Benito en el siglo XVI⁶⁶¹, sí nos encontraríamos ante una tipología de alfombras muy semejante que, en origen, habrían implementado la visualidad de los diferentes espacios puesto que el “alfombrado” era uno de los pasos más frecuentes dentro de la decoración de cada capilla o la iglesia para la celebración de las festividades más significativas. Tanto el legado de la fundadora como las adquisiciones en almoneda tras la muerte de la Emperatriz, nos permiten advertir una de las peculiaridades que este proceso decorativo pudo adquirir desde sus orígenes entre la escenificación litúrgica del monasterio: el carácter exótico que no solo revistió cofres y arquetas dentro de la colección sino, también sus revestimientos textiles.

En cuanto a los vestigios textiles que actualmente se relacionan con el paso de la Emperatriz por el monasterio de las Descalzas Reales también se ha destacado la presencia del conocido como “terno de la Emperatriz”, aunque del mismo o sus características no se aprecia rastro entre los registros de inventario y almoneda.⁶⁶² Su utilización se ha vinculado directamente al revestimiento del carruaje con el que la Emperatriz pudo desplazarse en alguna ocasión tal como la protagonizada por su traslado a la corte madrileña desde Centroeuropa, atendiendo a los datos que la propia tradición oral del cenobio ha difundido.⁶⁶³ Sea como fuere, lo cierto es que, a nivel visual, su decoración, protagonizada por el motivo de las águilas imperiales, no deja dudas acerca de su vinculación con la figura de la Emperatriz, ya fuese en vida o tras su fallecimiento. Como es lógico esta decoración habría acompañado su entorno en prácticamente todos los ámbitos de su vida en la corte, desde aquellos oficiales y públicos como el exigido por las decoraciones que acompañasen sus desplazamientos hasta los más domésticos o cotidianos. En este último sentido, también encontraríamos una decoración similar entre la ropa de cama integrada por piezas como un “cobertor [...] de plata muy rico con un águila imperial en medio”, que fue entregado a los embajadores imperiales para que se lo enviasen al archiduque Alberto.⁶⁶⁴ Asimismo, y, aunque su destino pasó a manos de diferentes compradores en almoneda, la Emperatriz María también fue propietaria en vida de diferentes ternos y piezas sueltas para el revestimiento textil del oficio litúrgico. Así sucede con el paño de altar protagonizado por el grupo iconográfico del calvario o, “un paño de raso para delante de la custodia con un IHS bordado en medio y un letrero que dice Ave María Gratia Plena y cuatro jarricas coloradas”.⁶⁶⁵ Incluso, encontramos referencias tan interesantes como “una cortina de tafetán nacarado de colorido que es para una imagen”, cuyo asiento hace mención explícita al proceso de cubrir y descubrir las imágenes sagradas para preservar su visionado.⁶⁶⁶

Cabe destacar cómo, nos encontramos ante un conjunto de objetos mucho más reducido de lo que actualmente nos permiten atribuir o relacionar los vestigios de la colección conservados en el monasterio con la presencia de la emperatriz en las Descalzas. Al respecto, ya hemos destacado algunos ejemplos como la pequeña tabla con la representación *del Ecce Homo* (fig. 46), cuyo reverso hace alusión explícita a su propietaria inicial, pese a no encontrar rastro alguno de pintura devocional entre las posesiones inventariadas de la

⁶⁶¹ Benito García, 2019, pp. 363-4.

⁶⁶² Checa Cremades, 2018a, pp. 116-118.

⁶⁶³ Las características del tejido y el origen italiano de algunos de sus detalles en: Benito García, 2019, pp. 354-356.

⁶⁶⁴ AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, f. 36v. (de la numeración manuscrita), 220v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen nº 508 de su digitalización en Pares.

⁶⁶⁵ f. 37r. (de la numeración manuscrita), 221r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen nº 509 de su digitalización en Pares.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, f. 38v. (de la numeración manuscrita), f. 222v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen nº 512 de su digitalización en Pares.

emperatriz (fig. 47). De hecho, el reducido con junto de pinturas que podemos encontrar inventariado en este listado se limita al género del retrato, del que, como es conocido, todavía encontramos expuestas en el Salón de Reyes las representaciones realizadas por Franz Pourbus el Joven de los archiduques Alberto, Ernesto e Isabel Clara Eugenia (fig. 106, 107 y 108), tras haber sido legadas a su hija sor Margarita.⁶⁶⁷ Aunque no se especifique entre el listado de bienes legados a esta última, también del mismo autor se integró en la galería de retratos monacal la representación de otro de los hijos de la Emperatriz, el archiduque Ernesto (fig. 107).⁶⁶⁸ Otras representaciones que también mantienen una cercana relación de parentesco con la Emperatriz, son las efigies a lo divino de los emperadores Maximiliano II y su sucesor Rodolfo II identificados, respectivamente, como san Valerio Obispo y san Víctor (figs. 109-11).⁶⁶⁹ Su relación con el discurso visual transmitido originalmente por la disposición de las imágenes en este espacio será objeto de discusión más adelante, sin embargo, nos interesa traer a colación aquí, su probable vinculación con los encargos realizados por María de Austria tras asentarse su vivienda en el cuarto real del monasterio.⁶⁷⁰ Más concretamente, las aportaciones de Friedrich Polleros ya han apuntado hacia su posible realización por un artífice hispano cercano al círculo de Juan Pantoja de la Cruz, a instancias de la emperatriz.⁶⁷¹

Figs. 106. Franz Pourbus el Joven, *El archiduque Alberto de Austria*, h. 1599, óleo sobre lienzo, 209,5 x 116 cm. Salón de Reyes, PN00612211, Fig. 107 Íd. *Retrato del archiduque Ernesto de Austria*, PN00612223 Fig. íd. *Retrato de Isabel Clara Eugenia*, PN00612215. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicados en: Checa Cremades, 2019, p. 96, figs. 48-50 y, p. 348, fig. 199.

⁶⁶⁷ García-Frías Checa, 2019, pp. 217-218.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 218. El listado completo de los bienes legados a su hija sor Margarita, lo encontramos enumerado en la “Relación de las cosas que por orden de los señores testamentarios de su magestad de la Emperatriz que está en gloria aya se dieron a su alteza de la serenísima señora infanta doña Margarita para el servicio de su persona que se han de bajar del cargo de esta tasación”. AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, f. 290v. y 291r. (de la numeración mecanografiada) correspondientes a las imágenes n° 654-655 de su digitalización en Pares.

⁶⁶⁹ Estos retratos fueron dados a conocer en: García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, pp. 134-155.

⁶⁷⁰ Así lo argumentaban las conservadoras Ana García y Leticia Ruiz: “Parece obvio suponer que la decisión de contar con estos retratos debió de partir de la emperatriz, y no debe ser casual, y así se refleja en las inscripciones correspondientes, que los personajes que encarnan se correspondan con dos santos cuyos cuerpos (los únicos que se citan como cuerpos enteros, es decir, “completos”) llegaron desde Alemania para formar parte del relicario de las Descalzas Reales. *Ibidem*, p. 150.

⁶⁷¹ Polleros, 2006, pp. 33-55 y, más concretamente, p. 49 y, 2015, pp. 308-319.

Figs. 109 y 110. Anónimo español, *Rodolfo II como san Víctor*, Texto: “S.VICTOR EX SOCIETATE S.MAURITII SIGNIFERIS CUIUSCORPUS HIC LACET”, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 125 x 94,5 cm, Descalzas Reales, Antesala de la Enfermería., PN 00615941. Íd. *Maximiliano II como san Valerio Obispo*, Texto: “S.VALERIO ARCHIEPISCOPUS TREVIRENSIS DISCIPULUS S.PIETRI AP. CUIS CORPUS HIC LACET” PN 00615942. © PATRIMONIO NACIONAL Publicados en: García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, 151.

De distinto género, otra obra que también se vinculó al mecenazgo de la emperatriz, fue la representación de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes* (fig. 285), atribuida al pintor veneciano Giulio Licino (1527-1593), quien estuvo empleado al servicio de Maximiliano II y de su heredero Rodolfo II.⁶⁷² Sobre esta pintura, M^a Teresa Ruiz Alcón identificó la fuente original entre las pinturas conservadas en la iglesia de la abadía benedictina de san Jorge, fundada el año 920 por el duque de Bohemia Vratislaus I.⁶⁷³ Asimismo, Ruiz Alcón, explicó su llegada al cenobio madrileño gracias a la presencia de una inscripción latina oculta tras el altar de santa Clara en el Salón de Reyes, cuyo contenido hacía una mención explícita, tanto a la imagen, como a la emperatriz.⁶⁷⁴ Una vez más, la transcripción de este texto y su contenido serán analizados en el capítulo dedicado al espacio donde se conserva, mientras que, en este apartado, nos ocuparemos de analizar la obra en el contexto de los bienes legados por María de Austria al cenobio madrileño.

Establecida la relación entre esta obra y aquellas pinturas que la emperatriz pudo traer consigo en su viaje desde Centroeuropa, cabría preguntarse por qué no aparecen listadas entre sus posesiones o entre aquellas que fueron legadas a su hija sor Margarita y el cenobio madrileño como hemos visto anteriormente. En este sentido, es significativo mencionar cómo, tampoco encontramos en este inventario, mención alguna a las reliquias que, gracias a la documentación conservada en el archivo del monasterio, sabemos que fueron depositadas en el monasterio gracias a la iniciativa de la emperatriz. No encontramos, por tanto, en este inventario iniciado en 1603, un listado semejante al que aparece integrado entre las posesiones que fueron legadas previamente por su hermana al cenobio tras su muerte. Es probable que, dada la existencia de listados previos a la llegada de la emperatriz, como documentación epistolar y auténticas, no se considerase necesario llevar a cabo un proceso análogo.⁶⁷⁵ Además, y puesto que se trata de una representación íntimamente ligada a los vestigios materiales que representa, es posible que llegase con anterioridad al traslado de la emperatriz, junto a un envío de reliquias de las Once Mil Vírgenes. Sea como fuere, lo cierto es que, entre los retratos conservados, ya hemos podido comprobar cómo algunos de ellos sí son mencionados explícitamente entre sus posesiones mientras que, otros, no aparecen mencionados. En este caso, la carencia de referencias documentales ha sido sustituida por

⁶⁷² Lanzi, 1847, pp. 433.

⁶⁷³ Ruiz Alcón, 1992, pp. 213-217.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 214.

⁶⁷⁵ La transcripción y estudio de las auténticas de las reliquias de santa Úrsula y las Once mil Vírgenes conservadas en el archivo de las Descalzas Reales en: Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 128-146.

las evidencias visuales que la comparación formal de los mismos pone de manifiesto, como su atribución al mismo autor, Franz Pourbus el Joven, o la identidad de los representados. De manera análoga, podemos observar cómo esta copia realizada por Guilio Licino, comparte una serie de rasgos formales con otras obras de gran formato también conservadas entre la colección pictórica del cenobio como *La Nave de la iglesia* (fig. 111) de autor desconocido.⁶⁷⁶ Una contextualización de su representación y fuentes, puede acercar su ubicación entre las imágenes de la colección en relación a la presencia de la emperatriz y la estrecha relación que ésta mantuvo con los jesuitas.

Una de las narraciones mejor conocidas e integradas por el imaginario cristiano occidental para la construcción de este tipo iconográfico se encuentra el libro del Génesis, donde aparece el relato que pudo inspirar su composición, el *Arca de Noé* (Gn 1, 28). Esta narración salvífica se materializó a través de diferentes representaciones a lo largo de la historia, pero no sería hasta mediados del siglo XVI, y tras la celebración del Concilio de Trento, cuando adquiere los rasgos iconográficos para adaptarse a la versión de una iglesia católica y triunfal.

Fig. 111. Anónimo, *La nave de la iglesia* o *Typus Religionis*, inicios del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 200 x 276 cm., Sala de pintura flamenca, PN00612347. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 89.

La abundancia iconográfica y su abigarrada composición son las características que más han llamado la atención sobre esta representación de gran formato, cuya estética ha sido relacionada con la producción artística de algún seguidor de El Bosco.⁶⁷⁷ Por su parte, el gran relato que trata de sintetizarse mediante su composición se encuentra presidido por una gran embarcación donde aparecen representados sus protagonistas: las órdenes mendicantes. Éstos se encuentran repartidos a través de distintos niveles de la embarcación y son fácilmente identificables mediante la representación de sus atributos, leyendas de las cartelas o indumentaria. Por ejemplo, la parte superior de la embarcación se reparten los fundadores de las principales órdenes mendicantes como franciscanos, jesuitas, agustinos o benedictinos, capitaneados por la figura del pontífice, quien aparece representado en el vértice de la nave con su tiara papal. Finalmente, son los propios religiosos anónimos que profesan en las distintas órdenes mendicantes, quienes se ocupan de remar en el registro inferior ejerciendo el papel de motor impulsor que mueve la embarcación donde navegan sus fundadores. El mar por donde transita la nave de la iglesia muestra los dos lados opuestos de quienes gozarán de la salvación y quienes, al contrario, caerán en manos del mal, representado por diferentes demonios y monstruos marinos. Los primeros, están siendo rescatados en la parte derecha

⁶⁷⁶ El estudio iconográfico detallado y análisis de sus fuentes, junto con la transcripción de sus cartelas, está siendo desarrollado en la actualidad por la conservadora de la colección Ana García Sanz, a quien agradezco su ayuda y comentarios para el análisis de la imagen.

⁶⁷⁷ García Sanz y Triviño, 1993, p. 122 y García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 39.

de la composición desde las dos barcas de menor tamaño que se acercan a la embarcación central. Dentro de la barca que aparece en primer término aparecen representadas las efigies del emperador Carlos V junto con sus descendientes Felipe II y un joven Felipe III. Esta representación del poder terrenal se encuentra acompañada por la cartela “*Naves secularium quibus arma spiritualia a religionis viris suppeditantur*” (“Los barcos del mundo toman las armas espirituales que son suministradas por los hombres religiosos”), cuya significación alude a la necesaria ayuda que este colectivo presta al mantenimiento de la iglesia. Tras esta primera barca se sitúa una segunda, donde también parecen representarse otras personalidades de la monarquía hispana, en su caso, pertenecientes a la rama femenina. De este modo, en un segundo plano, aparecen representadas una mujer ataviada con gorguera y un tocado enjoyado junto a otra que viste el hábito monacal y porta en su mano el breviario y un rosario, cuya identidad es plausible identificar con la emperatriz María y su hija sor Margarita de la Cruz, respectivamente (fig. 112).⁶⁷⁸ El destino final de los tripulantes se encuentra en el margen superior izquierdo de la composición, donde se representa el “*Portus Salutis*”, puerto de la salud o de la salvación, presidido por la figura de Jesucristo junto a una corte de santos que guiarán las almas a través de la escalinata conductora al Paraíso celestial. Además, y para guiar el camino de la embarcación hacia buen puerto, el discurso visual de la composición incorpora la construcción del faro delante del mismo y la figura de la Virgen María como “*Stela Maris*” sobre el cielo de la escena.

Fig. 112. Detalle de las embarcaciones que portan a diferentes miembros de la familia real.

El carácter salvífico y marcadamente triunfal o moralizante de esta composición se hace patente a través de la representación de una iglesia católica reforzada por el apoyo de la monarquía y sustentada por el trabajo de las órdenes mendicantes. Se trata de un mensaje, cuya fuente iconográfica hunde sus raíces en la tradición medieval y sus anhelos por recuperar territorios perdidos.⁶⁷⁹ Sin embargo, no sería hasta época postconciliar, cuando su desarrollo comenzó a tomar forma y difusión gracias al grabado. En este contexto encontramos también la imagen elaborada por Filippo Thomassini en 1602, cuya composición proporcionó una fuente consolidada y definida para la difusión del tema iconográfico *Triumphus Ecclesiae* a numerosos artífices en distintos territorios y, muy especialmente, en el Nuevo Mundo (fig. 113).⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ García Sanz y Triviño, 1993, p. 122.

⁶⁷⁹ Llopart Moragues, 1976, pp. 281-300.

⁶⁸⁰ Sebastián López, 1981, pp. 154-155.

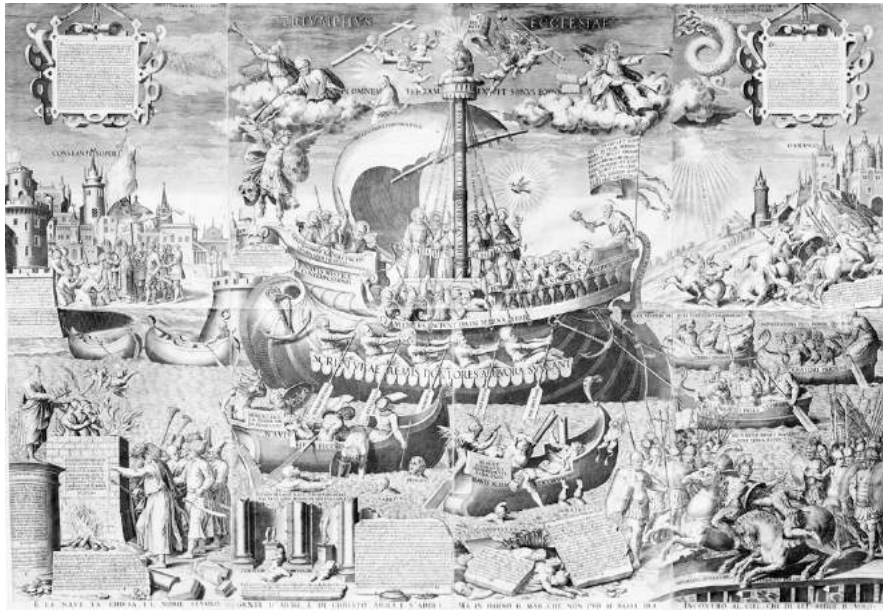


Fig. 113. Filippo Thomasini, *Triumphus Ecclesiae*, 1602, Biblioteca Casanatense, Roma.

El éxito de esta imagen radica, como hemos visto, en su complejidad iconográfica que, a su vez, permite adaptar sus personajes y acciones a diferentes contextos según los intereses del comitente o el espacio donde debiera integrarse. De este modo, el recurso de representar la figura alegórica que identifica a la iglesia como una gran embarcación aparece integrado, desde el siglo XVI, en diferentes composiciones cuyo significado es diferente.⁶⁸¹ Entre las mencionadas versiones e interpretaciones del tema, la obra conservada en las Descalzas Reales, presenta significativas divergencias respecto al modelo que Thomasini elaborase a inicios del siglo XVII. Tal y como ha destacado el profesor Víctor Mínguez, en este caso, la gran embarcación alegórica no avanza hacia la ciudad de Constantinopla, sino, como hemos mencionado, hacia el puerto de la salvación.⁶⁸² Tampoco las pequeñas embarcaciones que se dirigen hacia la nave central incorporan los mismos personajes. Mientras que el grabado italiano muestra a los cautivos vencidos tras el triunfo de la iglesia en la lucha por recuperar sus antiguos territorios, la pintura madrileña introduce la representación de diferentes miembros de la Casa Austria hispana. Del mismo modo, los soldados ataviados con sus armaduras o subidos a lomo de sus caballos, han desaparecido en la composición conservada en las Descalzas Reales, cuyos elementos muestran un carácter menos belicoso, mucho más centrado en el valor de las órdenes mendicantes y el apoyo de la monarquía para la consolidación de la fe católica. En este sentido, Juan Luís Calbarro ya ha destacado cómo, la *Nave de la iglesia* conservada en el cenobio madrileño se muestra mucho más cercana a una versión del tema iconográfico documentada en Francia bajo el título “*Typus Religionis*” y vinculada al patrocinio llevado a cabo por los jesuitas.⁶⁸³ Se trata de la pintura, también de grandes dimensiones, procedente de la iglesia del colegio que los seguidores de san Ignacio del Loyola establecieron en la localidad francesa de Billom (fig. 114). Tras su incautación como consecuencia de la disolución de la orden en el siglo XVIII, la obra fue llevada al parlamento de París, desde donde pasó a formar parte del tesoro nacional y, actualmente, la

⁶⁸¹ Incluso, se ha destacado las similitudes iconográficas que la obra de significativos literatos del Siglo de Oro como Calderón de la Barca, muestra en relación al desarrollo visual del tema *Triumphus Ecclesiae* difundido a través del grabado desde inicios del siglo XVII. Neumeister, 2000, pp. 272-273.

⁶⁸² Mínguez Cornelles, 2017, p. 108.

⁶⁸³ Calbarro, 2002, pp. 306-307 e íd. 2003, pp. 8-20.

encontramos conservada entre las obras del Museo de Historia establecido dentro del Hôtel de Soubise en la capital francesa.⁶⁸⁴



Fig. 114. Anónimo, *Typus Ecclesiae*, h. 1613, óleo sobre lienzo, Hôtel de Soubise-Archives Nationales, París. © Musée des Archives Nationales.

La representación encargada por los jesuitas franceses sustituye la ciudad turca a la que se dirige la nave de la iglesia que Thomasini ideó, por el mismo “*Portus Salutis*” representado en la obra de las Descalzas Reales (fig. 111). Asimismo, volvemos a encontrar entre las pequeñas embarcaciones que rodean la nave central, las dos que se acercan por la proa del navío donde viajan diferentes miembros de la realeza. En el caso francés, este motivo de la composición se adapta a las circunstancias de su contexto político y, por ello, encontramos ahora las figuras de los monarcas franceses retratados junto al pontífice y varios obispos, ataviados, respectivamente, con su tiara y mitra.⁶⁸⁵ Junto a este grupo de personalidades masculinas aparece también en primer plano la figura femenina de una moja que porta la custodia en su mano. Tras esta primera embarcación, una segunda barca transporta otro grupo de personalidades entre las que se integra otra figura femenina ataviada con una rica indumentaria y tocado junto con un personaje que porta corona y cetro. Los atributos que acompañan a la religiosa embarcada en primer plano apuntan hacia su identificación con la figura de santa Clara, mientras que, la indumentaria que viste la mujer subida a la nave del segundo término, bien podría indicar su relación con el monarca representado junto a ella. De ser así, nos encontraríamos, nuevamente con la representación de dos monarcas franceses, uno de ellos acompañado por su esposa, situados en primer y segundo plano respectivamente. De nuevo, este grupo que representa a las élites del poder terrenal, se encuentra precedido por la misma cartela con la inscripción: “*Naves secularium quibus arma spiritualia a religionis viris suppeditantur*” (fig. 112).

⁶⁸⁴ La historia y descripción de la obra francesa se encuentran recogidas con detalle en: Tupigny, 1956. Este autor, recoge en su estudio una transcripción y traducción al francés de las inscripciones latinas representadas en las cartelas de la obra conservada actualmente en el Museo de Historia de Francia. Al respecto vid. “Description du tableau” en íd. pp. 23-38.

⁶⁸⁵ La identificación de estos personajes subidos a las pequeñas barcas que se acercan al navío central de la composición fue señalada en: Reynaud, 1826, p. 335. disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k243005.texteImage> [consultado el 15/ 01/ 20]

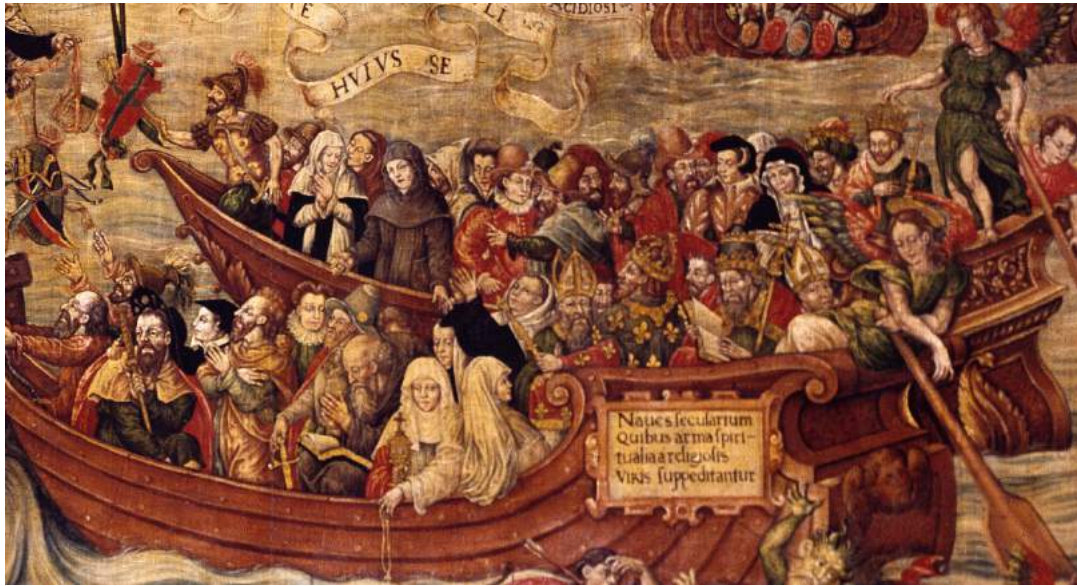


Fig. 115. Detalle de: Anónimo, *Typus Ecclesiae*, h. 1613, Texto: “*Naves secularium quibus arma spiritualia a religionis viris suppeditantur*” (Los barcos del mundo toman las armas espirituales que son suministradas por los hombres religiosos).

Todas estas concomitancias entre una y otra obra pueden ser apreciadas mediante el grabado elaborado por Jean-Michel Moreau en 1783 a partir de la composición pictórica antiguamente conservada en el colegio de los jesuitas de Billom (figs. 116 y 117). La única diferencia apreciable entre ambas composiciones (hispana y francesa) radica en el tipo de personalidades retratadas, así como en su distribución puesto que, en el caso de la obra conservada en las Descalzas Reales, la curia eclesiástica con el pontífice a la cabeza, aparecía subida a la gran embarcación, mientras que, su representación análoga la obra francófona es situada acompañando la figura del monarca francés ataviado con cetro y corona dentro de una de las pequeñas embarcaciones.



Fig. 116. Jean-Michel Moreau, *Typus Religionis*, 1783, Texto: “*Estampe du Tableau trouvé dans l'église des ci-devant soi-disans Jésuites de Billom, en Auvergne l'an 1762. Voyez le compte, rendu aux Chambres Affemblées des Colléges de Clermont-ferrand, et Billom le 15 Juillet 1763*”. París, Bibliothèque nationale de France, Fuente: BnF-Gallica.



Fig. 117. Detalle de: Jean-Michel Moreau, *Typus Religionis*, 1783, Texto: “*Naves secularium quibus arma spiritualia a religionis viris suppeditantur*”.

Una última diferencia entre la versión iconográfica realizada para la orden de los jesuitas y aquella otras que se basan en el grabado italiano, se encuentra entre la inscripción que culmina sendas composiciones y, a su vez, las titula como *Typus Religionis* y *Triumphus Ecclesiae*, respectivamente. Ello pone de manifiesto ciertas matizaciones en cuanto al contenido y significaciones de cada una de las imágenes que, como hemos visto, pese a utilizar un esquema compositivo similar para vertebrar el discurso visual, muchos de sus detalles difieren por completo. Aunque la pintura conservada en el monasterio madrileño haya obviado este detalle situado sobre la embarcación central, su cotejo con la obra expuesta actualmente en Hôtel de Soubise, pone de manifiesto su estrecha relación iconográfica. Por una parte, los elementos del discurso visual elaborado en la composición italiana hacen hincapié sobre el carácter vencedor o triunfal alcanzado por el orden católico. Por otra parte, la versión *Typus Religionis* pondera otros aspectos como la intervención de la monarquía y su posicionamiento junto al clero regular para alcanzar la salvación pese a los obstáculos que se les presentan en el camino. Estos últimos, representados en forma de personajes que naufragan, demonios o monstruos marinos que devoran a quienes han escogido el camino erróneo. Ambas representaciones hunden sus raíces en el imaginario plenamente integrado y asimilado por la cristiandad occidental desde Edad Media. Gabriel Llompart, en su estudio acerca del origen y difusión sobre este mismo tema iconográfico, destaca cómo los discursos entonados por destacados predicadores como Francesc Eiximenis (1330-1409) o Lluís Vives (1493-1540), incorporaron metáforas análogas, donde se identificaba a la iglesia con una Nave mística o divina.⁶⁸⁶ También Llompart y otros investigadores como Paul Weiss, han llamado la atención sobre la fuente en la que parece encontrar su referente la imagen concebida bajo el título *Typus Religionis*: un grabado publicado en 1528 para ilustrar la obra del teólogo alemán Konrad Koch (1465-1531), uno de los primeros opositores a la polémica creada por las tesis de Lutero (fig. 118).⁶⁸⁷ En la imagen que acompaña el texto de su obra *Anacephalaosis* (Frankfort-on-Oder, 1528) ya encontramos una temprana identificación entre el hecho de embarcarse en la nave de la iglesia y profesar la fe cristiana para alcanzar la salvación. De este modo, el barco que protagoniza la composición se titula “FIDES”, y se encuentra capitaneado por el emperador y el pontífice, junto con diferentes niveles de prelados y creyentes que se dirigen a una isla donde aparece representada la escalinata conductora al paraíso celestial. En el camino la embarcación encuentra diferentes obstáculos

⁶⁸⁶ Llompart Moragues, 1976, pp. 283-284.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, 1970, p. 320 y Weiss, 2000, pp. 177-178.

como los diablos marinos que surgen entre las aguas o las cadenas terrenales, conectadas con la representación “MUNDUS”, que tratan de impedir su llegada a la salvación.



Fig. 118. Anónimo alemán, *El peligroso viaje del barco de la iglesia*, publicado en la obra de Konrad Koch, *Anacephalaeosis* (Frankfort-on-Oder, 1528). Londres, British Museum. Publicado en: Skrine, 1969, p. 585.

Son diferentes las similitudes que comparten el grabado alemán y las versiones pictóricas del tema *Typus religionis* que venimos analizando, como el destino final de la gran embarcación o, incluso, la representación de los peligros que acechan en el mar, como la figura del monstruo marino titulado “DIABOLUS” que devora una figura humana. Evidentemente, las versiones pictóricas de grandes dimensiones muestran un discurso visual mucho más elaborado y plagado de pequeños matices que son aclarados mediante el recurso a las filacterias y cartelas explicativas. Sin embargo, el trasfondo que muestran ambos ejemplos (grabado y pictórico) así como la utilización del recurso metafórico para visualizar la idea cristiana de la salvación y la fe, son los mismos. De hecho, la figura literaria utilizada por la imagen publicada en la obra de Konrad Koch ha sido puesta en el centro de una tradición teológica y moralista practicada en distintos sentidos por la literatura alemana.⁶⁸⁸ Es por ello que, la identificación naval de la institución eclesiástica se configura a lo largo de la historia como una asociación plenamente integrada y conocida por el imaginario de los fieles cristianos. Otro aspecto muy diferente será el carácter que esta representación adopte en función del contexto histórico y lugar al que se encuentre destinada. A partir de la reforma católica se incrementó la necesidad de subrayar el triunfo de la iglesia frente a sus enemigos protestantes, así como de reforzar el papel que las órdenes mendicantes ejercían dentro de la propagación de la fe. Precisamente,

⁶⁸⁸ Así lo ha destacado Skrinke en relación a *La Nave de los Locos* escrita por el humanista y sátiro Sebastian Brant, con el propósito de enumerar todos los aspectos de la locura que, de manera coetánea, su autor observó en la sociedad. Todo ello, dentro de su papel como humanista y moralista, se lleva a cabo mediante un constante análisis de la condición humana en relación al cielo y el infierno. Entre los recursos alegóricos utilizados por este humanista se encuentra la constante y omnipresente referencia a la figura metafórica de la nave. Vid. Skrine, 1969, pp. 576-596.

serían estas dos ideas las que vemos representadas en el discurso visual de las dos composiciones (francesa e italiana) a las que hemos aludido.

Un último aspecto que nos devuelve al contexto madrileño y conventual en el que encontramos inscrita la versión *Typus Religionis* conservada en las Descalzas Reales de Madrid, es la presencia de una copia con dimensiones análogas actualmente exhibida en la Casa Museo Lope de Vega (fig. 119).⁶⁸⁹ En origen, esta imagen perteneció a la colección del convento madrileño de San Ildefonso regentado por una comunidad de trinitarias descalzas y fundado en 1612 por doña Francisca Romero Gaitán, hija de Julián Romero, uno de los capitanes al servicio de Carlos V y Felipe II en las guerras contra Flandes.⁶⁹⁰ Las características de esta pintura, han sido relacionadas con el taller del pintor Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) y, consecuentemente, su realización se ha fechado a inicios del siglo XVII.⁶⁹¹ Puesto que, en la actualidad, no contamos con más datos documentales acerca del autor o responsable de su llegada a sendas colecciones monacales, únicamente podemos contextualizar algunos aspectos interesantes como su ubicación original o el artífice de su composición, para plantear algunas hipótesis en torno a la significación de estas obras dentro del contexto espiritual y literario coetáneo. Al respecto, y, en primer lugar, cabe destacar la atribución realizada por la conservación de la Casa Museo Lope de Vega sobre la copia conservada entre sus obras que, pese ejecutarse con una calidad inferior, ha llegado a asociarse a la figura del pintor de corte y retratista oficial durante los reinados de Felipe II y su sucesor. Ello nos devuelve a un círculo de personalidades, entre mecenas y artífices, plenamente integrado entre la comunidad y patronos del monasterio de las Descalzas Reales. En este sentido, Juan Pantoja de la Cruz no solo se ocupó de retratar a la propia emperatriz María entre otros personajes de la monarquía Habsburgo, sino que, del mismo modo que hicieran los artistas de corte, también pudo desplazarse a diferentes localizaciones dentro de sus dominios europeos para ejercer su oficio. Uno de esos destinos a los que su trabajo le llevó fue la corte francesa, donde ejerció como pintor de Isabel de Austria (1554-1592) desde 1573 y hasta la muerte de rey francés en 1574. Tras esta corta estancia en el país galo, desarrolló las funciones de retratista en la corte vienesa y, finalmente, regresó a Madrid hacia finales del siglo XVI.⁶⁹² En este sentido, la trayectoria vital del retratista sería el único dato que nos permitiría establecer una conexión entre la presencia de las representaciones *Typus Religionis* en Francia y España. Si bien Juan Pantoja pudo conocer o entrar en contacto con el modelo iconográfico durante su estancia junto a Isabel de Austria, la cronología aproximada en la que se ha situado las tres reproducciones pictóricas dificulta perfilar con exactitud en qué momento apareció cada una y cómo fue difundido el modelo. Turpiny ubicó la obra encargada por los jesuitas franceses para la capilla de su colegio en Billom, hacia finales del siglo XVI afirmando, al mismo tiempo, que también podría tratarse de una obra de los primeros años del XVII.⁶⁹³ Por su parte, la adaptación de este tema iconográfico representado entre las copias españolas, a sido fechada, en ambos casos, a inicios del siglo XVII.⁶⁹⁴ La figura de un joven Felipe III, sería el único indicador que acercaría la cronología de las versiones hispanas hacia los últimos años del siglo XVI o inicios del XVII. Por su parte, dada la relación de esta iconografía con las circunstancias de mecenazgo que rodearon la fundación de las Descalzas Reales, resulta lógico vincular la introducción del modelo en la corte hispana a este cenobio y sus principales mecenas.

⁶⁸⁹ Calbarro, 2002, p. 306.

⁶⁹⁰ Sobre el convento de san Ildefonso y su evolución arquitectónica: Tovar Martín, 1990, pp. 401-418.

⁶⁹¹ González Martel, 1993, p. 104.

⁶⁹² Kusche, 2007, pp. 20-25.

⁶⁹³ Más concretamente, afirmó que podría tratarse de una obra fechada en 1613. Tupigny, 1956, pp. 43-44.

⁶⁹⁴ Así se ha señalado en la última guía del monasterio publicada: "Aunque estilísticamente se sitúa en el siglo XVI, parece tratarse de una obra de las primeras décadas del siglo XVII" García Sanz, 2009, p. 39 y González Martel, 1993, p. 104.



Fig. 119. Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz, *La Nave de la Iglesia*, inicios del siglo XVII, 200 x 257 cm, Madrid, Casa Museo Lope de Vega, n° inv. CE00097.

Todo ello, remite, inevitablemente, a las figuras de la emperatriz María y su hija sor Margarita de la Cruz, quienes, como hemos mencionado, parecen asomarse a la representación en un segundo plano, tras la embarcación que transporta a las tres generaciones de gobernadores Habsburgo (fig. 111). Además, es interesante volver a destacar cómo, ya se ha propuesto la posible responsabilidad que de la emperatriz María pudo tener en cuanto a la llegada de los retratos “a lo divino” que representan a su esposo e hijo Maximiliano II y Rodolfo II, cuya realización habría sido encargada al taller de Juan Pantoja de la Cruz, o el mismo ámbito de producción al que se encuentra atribuida la copia de la *Nave de la Iglesia* procedente del convento de san Ildefonso.⁶⁹⁵ Asimismo, no podemos olvidar tampoco la estrecha relación que la emperatriz María mantuvo con los jesuitas, o el colectivo al que encontramos asociada de una manera más clara esta iconografía, no solo por relacionarse con su patrocinio, sino porque la propia imagen los sitúa a la cabeza de la comitiva que representa los fundadores de las órdenes mendicantes subidos a la Nave de la Iglesia (fig. 120), otorgándoles, de este modo, un papel destacado entre el resto.⁶⁹⁶



⁶⁹⁵ Polleross, 2015, pp. 308-319.

⁶⁹⁶ La relación de apoyo y mecenazgo ejercida, entre otras mujeres, por la emperatriz María sobre la compañía de Jesús dejó una clara manifestación visual entre la emblemática que los jesuitas compusieron para honrar su memoria tras su fallecimiento. Al respecto, vid. Sebastián Lozano, 2008, pp. 1453-1462.

Fig. 120. Detalle de la representación de los principales fundadores de las órdenes mendicantes en Anónimo, *Typus Ecclesiae*, h. 1613, Hôtel de Soubise-Archives Nationales, París. © Musée des Archives Nationales.

Además, el carácter didáctico que impera en todas las partes de la iconografía, mediante las numerosas leyendas aclaratorias o descriptivas, resulta igualmente cercano a los medios de comunicación desarrollados por este colectivo para difundir la fe católica. Por su parte, el hecho de encontrar asociada la imagen a dos ámbitos conventuales regentados por sendas comunidades reformadas (coletinas, en el caso de las Descalzas Reales y, trinitarias descalzas, en el convento de san Ildefonso) muestra el éxito que esta iconografía pudo tener entre los ámbitos espirituales más cercanos a la espiritualidad recogida. Si bien estas características siguen sin dejar claro el responsable de la llegada de la obra a la corte madrileña, lo cierto es que, tanto su desarrollo visual, como literario continuaría llevándose a cabo mediante distintos medios. Así lo encontramos en el caso de autores como Lope de Vega (1562-1635) o Calderón de la Barca (1600-1681), cuya producción escrita, daría continuidad a esta figura alegórica previamente desarrollada entre la teología cristiana y sus interpretaciones visuales.⁶⁹⁷ Incluso, tras la mítica victoria de los ejércitos hispanos en la batalla de Lepanto, sucedida en 1573, esta figura alegórica utilizada por la retórica cristiana, llegaría a identificarse con los triunfos militares cosechados en tiempos de la propia emperatriz María y una década antes de que asentara su residencia en el cuarto real de las Descalzas Reales.⁶⁹⁸ En este sentido, comisionar una imagen con la iconografía de la Nave de la iglesia a través de su versión *Typus religionis* para un cenobio como el establecido por Juana de Austria a mediados del siglo XVI, bien podía reflejar tanto el carácter católico del mismo mediante el mensaje principal de la obra o exaltación del trabajo de las órdenes mendicantes y apoyo de la monarquía, como hacerse eco del contexto geopolítico protagonizado por la Casa Austria de manera coetánea.

De hecho, el resultado material de la necesaria relación entre órdenes mendicantes, clero secular y monarquía sobre el que la representación alegórica insiste para el mantenimiento del orden católico, se pone de manifiesto también, entre algunos objetos de la colección monacal. El ámbito extra muros de la clausura y su integración en la misma mediante sus imágenes y objetos, puede seguir rastreándose entre los orígenes de la colección desde fechas muy tempranas gracias a las relaciones mantenidas por sus principales mecenas con el pontificado en Roma. Al respecto, son conocidas las relaciones mantenidas por la fundadora y sus familiares con el objetivo de solicitar diferentes permisos, licencias o consejos para regular el funcionamiento de la clausura. Así sucedió, por ejemplo, en diciembre de 1570, cuando Pío V (1504-1572) remitió el mencionado breve en el que aconsejaba a Juana de Austria cómo proceder para poder dejar limosna a las religiosas de su comunidad tras su insistente negativa.⁶⁹⁹ Este mismo pontífice, volvió a remitir un breve tras recibir la petición de Juana de Austria para celebrar las misas en honor al santo ángel de la comunidad.⁷⁰⁰ Además de todo ello, se conserva también una relación de las “Indulgencias concedidas por los Papas Pío III, Pío V, Gregorio XII, Sixto V y Clemente VIII a las cuentas, medallas,

⁶⁹⁷ Arellano, 2011, pp. 165-182 y Izquierdo Domingo, 2017, pp. 73-87.

⁶⁹⁸ Mínguez Cornelles, 2017, p. 108.

⁶⁹⁹ San Pedro de Roma, 8 de diciembre de 1570. *Breve de su Santidad el Papa Pío V a Juana de Austria dándole su parecer sobre el modo en que puede dejar a la comunidad de religiosas de las Descalzas algún socorro económico para sus necesidades*. AGP, PC, AMDR, caja 84, exp. 25, cit. en: Pintos (OSC), 2010, p. 68, nota 43 y García López, 2003, pp. 117-116, asiento n° 836.

⁷⁰⁰ Roma, 8 de diciembre de 1570 – 8 de abril de 1916. *Breve de Pío V a petición de Juana de Austria dando licencia a la abadesa y comunidad de las Descalzas Reales para rezar el oficio del santo Ángel Custodio del monasterio y oír misa el 23 de agosto, día de su festividad. Y correspondencia de la abadesa sobre la celebración de dicha festividad y los privilegios que en ello tienen*. AGP, PC, AMDR, caja 84, exp. 42. Cit. en: García Sanz, 2010d, p. 31 y García López, 2003, p. 117, asiento n° 838.

cruces e imágenes que bendijeron a instancias de sor Margarita de la Cruz.⁷⁰¹ Reunidas estas disposiciones eclesiásticas, junto con su intermitente llegada desde el siglo XVI⁷⁰², no resultará extraño encontrar entre las pertenencias de la fundadora, objetos como un relicario bendecido por el papa Pío V y decorado con sus armas.⁷⁰³ Asimismo, Almudena Pérez de Tudela, ha destacado las noticias epistolares que indican el envío de *Agnus Deis* en 1566 por parte de este mismo pontífice.⁷⁰⁴ Este tipo de objetos devocionales o dijes eran pequeños colgantes hechos de cera con la representación del cordero místico que, a menudo, aparecían enmarcados o protegidos por un cristal.⁷⁰⁵ Se trata de uno de los objetos sagrados más popularizados durante los siglos XVI y XVII a lo largo de la península itálica, puesto que su carácter portátil facilitó el recuerdo permanente al sacrificio cristológico y rápidamente se asoció a multitud de propiedades curativas o protectoras.⁷⁰⁶ El éxito de su difusión gracias a una elaboración en serie puede apreciarse en el grabado diseñado por Bartolomeo Faleti hacia 1570, donde se representa la producción de *Agnus Deis* de cera durante el pontificado de Pío V (fig. 121).



Fig. 121. Bartolomeo Faleti, *El Papa Pío V consagrando Agnus Deis de cera en Roma el año 1567*. 40 x 50 cm. Londres, British Museum, inv. Ii,5.107. © 2019 Trustees of the British Museum.

Publicado en: Corry, Howard y Laven, 2017, pp. 132-133.

⁷⁰¹ Roma, siglo XVII. AGP, PC, AMDR, caja 85, exp. 46, en: García López, 2003, p. 130, nº de asiento 942.

⁷⁰² Un listado de las mismas se encuentra inventariado en: *ibidem*, pp. 117-136, números de asiento 832-1012.

⁷⁰³ “nº 192. Un relicario de oro ovado que donde sale el asa tiene un rostro de cada cavo es esmaltado de azul y verde y rosicler con dos cristales de montaña debajo un agnus dey pintado de colores que del un cavo tiene un crucifijo y san Juan y Nuestra Señora y del otro un cordero con las armas del Papa que le bendijo con una Pe y una V de letras doradas a los lados que pesa de la manera que está declarado con una reasa de oro y cinco castellanos y seis tomines y nueve granos tasado oro hechura y cristal en seis mil y setecientos y cincuenta maravedís.” Pérez de Tudela, 2017, p. 230.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, nota nº 352.

⁷⁰⁵ Cherry, 2003, pp. 171-183.

⁷⁰⁶ Corry, Howard y Laven, 2017, pp. 123-125.

También la emperatriz María poseyó diferentes objetos devocionales de esta misma tipología, pero realizados con materiales más nobles, como “Un agnus dei de cristal guarnecido de oro filigrana pendiente en una cadenilla de oro con dos iluminaciones. Una de san Roque y otra de San Sebastián” o “Un agnus dei de oro pequeñito en una cajita de plata con una cinta negra”.⁷⁰⁷ Aunque estos últimos no aparezcan bendecidos por Pío V, ni tampoco pasasen a la colección de las Descalzas Reales, dentro de la misma sí se pueden observar todavía algunos ejemplos de objetos portátiles y ampliamente popularizados entre las prácticas devocionales coetáneas como los rosarios. Tanto la emperatriz como su hija sor Margarita acostumbraron a incorporar este atributo de la representación femenina en su imagen por lo que no resulta extraño que los rosarios acabasen incorporando la huella dinástica en su propia composición, tal y como sucede con el ejemplo de plata conservado, donde se incluye un escudo con el águila imperial (fig. 122)

Fig. 122. *Rosario*, siglo XVII, filigrana de plata ensartada, Capilla del Rosario, PN00619110. © PATRIMONIO NACIONAL

Por el contrario, y, alejada del carácter popular y cotidiano asociado a los objetos portátiles de devoción como dijes o rosarios, aparece descrita entre las posesiones de la emperatriz María una rosa de perdones bendecida por el pontífice romano, cuyas características hacen de la misma un objeto nada despreciable:

“Una rosar de oro que el papa pio cuarto envió a su majestad a manera de árbol asentado sobre tres garras de león en triángulo y encima de las garras una basa a manera de jarro con tres [...] Por medio, un letrado tiene nueve ramos con hojas y algunos quebrados que pesa dos mil y ochocientos treinta y siete reales, en una caja blanca con el breve que envió su santidad.” Al margen: “Rosa de oro. Esta rosa de oro por ser de perdones con la bula que el Papa envió con ella por mandado de los señores testamentarios se dio a su alteza de la serenísima infante Margarita.”⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, f. 28r. (de la numeración manuscrita), 212r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 491 de su digitalización en Pares y, f. 31r. (de la numeración manuscrita), 215r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 497. Posteriormente fueron adquiridos en almoneda por Melchor de Tamayo, vid. íd. f. 16r. (de la numeración manuscrita), 309r. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 691 de su digitalización en Pares.

⁷⁰⁸ Así aparece descrita en el primer listado de bienes redacto entre la documentación de la Partición de hacienda, vid. AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, f. 25v. (de la numeración manuscrita), 209v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 486 de su digitalización en Pares. Sin embargo, el responsable de su envío cambia al comprobar la descripción de esta misma rosa de perdones en la copia notarial del inventario sita dentro de la misma partición de hacienda: “Una rosa de oro a manera de árbol asentado sobre tres garras de León en triángulo y, encima de las garras, una basa a manera de jarro con tres asas y, en medio, un letrado que son nueve ramos con hojas y algunos quebrados que el papa Pío V envió a su majestad.” Al margen: “Esta rosa de oro por ser de perdones con la bula que el papa envió con ella, por mandado de los señores testamentarios, se dio a su alteza de la señora infanta” AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, 259v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen n° 590 de su digitalización en Pares. En este sentido,

Como su propia descripción indica, se trata de una joya que, dado su alto valor material y espiritual, debía pasar a manos de la infanta sor Margarita de la Cruz. Sin embargo, cabe advertir que, tras sus descripciones en el listado de bienes junto con la información que nos proporciona su anotación al margen, no aparece listada entre el conjunto de bienes entregados por los testamentarios de la emperatriz a la monja-infanta.⁷⁰⁹ Una posible utilización como moneda de cambio dado su elevado valor material podría explicar esta ausencia pero, en cualquier caso, su interés radica en la relación que este objeto mantiene con el contexto de intercambios y transferencias devocionales mantenido por los patronos de la fundación, así como por sus profesas más influyentes. Tal y como nos indica la descripción de la rosa de perdones, los breves papales enviados a las Descalzas Reales, a menudo fueron acompañados por una gran variedad de objetos de distinto valor. Al respecto, no podemos pasar por alto cómo, el cultivo y mantenimiento de una fructífera red de relaciones diplomáticas entre diferentes instituciones o colectivos de poder, pasaba por el intercambio de valiosos presentes. De hecho, este proceso se encuentra especialmente documentado entre la historiografía más reciente sobre las distintas piezas que componen la colección monacal y nos permite observar cómo se desarrollaron las relaciones entre los patronos de la comunidad y diferentes colectivos además del pontificado como son las familias granducales del norte de Italia. La abundante documentación respecto a la llegada y envío de presentes intercambiados entre la monarquía hispánica y las familias nobiliarias más poderosa de esta región italiana ha puesto de manifiesto su utilización como vehículos idóneos para la creación de un marco o espacio amable en el que negociar diferentes asuntos políticos.⁷¹⁰ Al mismo tiempo, el intercambio diplomático que dejó su huella entre las imágenes y objetos conservados en las Descalzas Reales, permite seguir rastreando aspectos como el valor de la imagen dentro de la comunidad o su intervención y preferencia por el encargo de determinadas iconografías.

Uno de los contextos que mejor pone de manifiesto la llegada de obsequios diplomáticos con un valor espiritual muy estimado por las prácticas litúrgicas más extendidas entre religiosidad coetánea al desarrollo de la colección, es el gusto por la famosa representación florentina de la *Santísima Annunziata*. Como es conocido, sus copias procedían de la corte florentina, donde la familia granducal de los Médici había establecido un fuerte vínculo con la misma dada la leyenda de milagro que rodeaba su creación, o el valor que, precisamente, determinó su éxito en la corte madrileña de finales del siglo XVI. Tanto es así que, hacia finales del siglo XVI, los Médici controlaban su accesibilidad a partir del número de copias difundidas. Sabedores de la fama y aprecio de las que este tipo de imágenes gozaban entre los miembros de la corte madrileña, más allá de su calidad formal, accedieron al envío de una reproducción para el rey Felipe II en 1585, que, dado su éxito, finalmente derivó en la llegada de un gran número de copias para otros miembros de la corte entre finales del siglo XVI e

podemos observar cómo, en sendas copias del inventario redactado entre la partición de hacienda de la emperatriz, el envío de la misma rosa de perdones se atribuye primero a Pío IV y, después, a su sucesor Pío V. Una confusión que, en este caso, nos impide concretar quien de los dos pontífices sería el verdadero responsable de su llegada a la colección de la emperatriz.

⁷⁰⁹ “Relación de las cosas que por orden de los señores testamentarios de su magestad de la Emperatriz que está en gloria aya se dieron a su alteza de la serenísima señora infanta doña Margarita para el servicio de su persona que se han de bajar del cargo de esta tasación”. AGS, PTR, leg. 31, doc. 28, 259v. (de la numeración mecanografiada) correspondiente a la imagen nº 590 de su digitalización en Pares.

⁷¹⁰ La primera piedra para el estudio de este amplísimo campo de investigación fue puesta por la documentación publicada por el especialista Edward Goldberg. Vid. Goldberg, 1996a, pp. 105 – 114 y 1996b, pp. 529-540. Más recientemente, el campo de las relaciones artísticas entre la corte madrileña y la Toscana se ha nutrido de diferentes publicaciones entre las que podemos destacar la siguiente obra monográfica: Kubersky-Piredda, Susanne y Bernstorff, Marieke von, 2013.

inicios del XVII.⁷¹¹ Esta primera reproducción, obra de Alessandro Allori conservada en El Escorial, se encuentra entre las más conocidas por su importancia, no únicamente como punto de inicio para la llegada de las famosas reproducciones a la península hispánica sino, también, como testimonio gráfico del gusto o preferencias asentadas en torno a la imagen religiosa en la España de finales del siglo XVI.⁷¹²

Por su parte, la colección de las Descalzas Reales, como patronato real rodeado por un entorno nobiliario, también se hizo eco de la llegada de las copias de la milagrosa *Annunziata* a la corte y participó de su interés por la misma.⁷¹³ Uno de los ejemplos más conocidos al respecto, es el actualmente conservado por el Museo del Prado, una obra directamente inspirada en las escenas que reproducían las numerosas copias de la *Santísima Annunziata* realizada por Fra Angelico (h. 1395-1455) y procedente de la colección de las Descalzas Reales antes de ser depositada en su actual lugar de conservación en 1861. Su llegada a España se encuentra relacionada con el regalo diplomático realizado al duque de Lerma en 1611 por parte de la Familia Farnese con el objetivo de obtener algún beneficio por los servicios prestados a la monarquía hispana en Nápoles (fig. 123). Tal y como ha estudiado Miguel Falomir, pese a no ser un obsequio mediceo y, por tanto, no poder gozar del aura milagrosa con la que contaban las copias expedidas por parte de esta familia florentina, continuaba siendo un regalo con una gran carga espiritual dadas las cualidades atribuidas al trabajo y figura del propio artífice, Fra Angelico.⁷¹⁴ Su llegada a las Descalzas, como sucede con la mayor parte de las obras que ingresan en su colección, no ha quedado registrada por la documentación conservada pero, tal y como continua explicando Falomir, podemos suponer una entrada en el mismo siglo XVII, a través de los lazos familiares que unieron la familia de Lerma con este patronato real.⁷¹⁵ Como veremos al estudiar la topografía devocional configurada alrededor del claustro alto, la imagen de Fra Angelico, dada su ubicación en la capilla de la Anunciación sita en el ángulo suroeste, marcó un hito procesional al realizarse frente a la misma una de las paradas marcadas por la procesión dedicada a la octava de Todos los Santos.

Fig. 120. Ubicación del retablo de la Anunciación de Fra Angelico (h. 1425-1428) dentro de su capilla en el ángulo suroeste del claustro alto, temple sobre tabla, 194 x 194 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n° inv. P000015. Imagen publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 28.

⁷¹¹ Ruiz Alcón, 1979, pp. 37-39.

⁷¹² Así lo pone de manifiesto Rosemarie Mulcahy: “En materia de imaginería religiosa la creatividad artística suele tener menos importancia que la iconografía y la fuerza espiritual y devocional que entraña. Buen ejemplo de ello es que la pintura florentina más conocida en la corte de Madrid no era obra de ninguno de los artistas de la época, sino las copias de la *Annunziata*, un fresco anónimo del trecento que se encontraba en la iglesia de la S. S. *Annunziata*” Mulcahy, 1998, pp. 173-174

⁷¹³ Ruiz Alcón, 1968, p. 12-16

⁷¹⁴ Falomir Faus, 2013, pp. 21-26.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 26. También fruto de los intercambios entre la familia Médicis y la familia Lerma se ha planteado la llegada de un Crucifijo realizado por Giambologna a la colección de las Descalzas Reales. Al respecto vid. Coppel Aréizaga, 2004, pp. 203-206.

Antes de la llegada de la obra de Fra Angelico, la propia comunidad ya manifestó su interés en poseer una reproducción de esta imagen controlada por la familia Medici. Coincidiendo, además, con la llegada de la famosa copia de Allori a El Escorial, se conservan noticias coetáneas en torno al citado interés que la abadesa y su comunidad mostraron por poseer una obra análoga también entre su colección. Más concretamente, es un año de que esta carismática imagen llegase a la fundación filipina cuando la comunidad de las Descalzas comienza a solicitar su copia de la *Santissima Annunziata*. Desde el 24 de agosto de 1584 tenemos noticia, a través de la documentación epistolar intercambiada por los embajadores desde Madrid y el norte de Italia, acerca de la escena de la *Annunziata* que se estaba pintando para el Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid. Así lo confirma el embajador Pedro Núñez de Toledo, al informar sobre el contenido que, tanto la madre abadesa como su comunidad, habían mostrado al recibir semejante noticia.⁷¹⁶ Dos meses después, Núñez de Toledo recibe la respuesta de su homónimo Usimbardi donde le indica que la *Annunziata* comisionada por la abadesa, tal y como describía Giulio Battaglini en una carta anterior, no se podía realizar siguiendo sus instrucciones puesto que las medidas reducidas que había pedido no eran compatibles con la adición de personajes que también pedía. Por tanto, no se darán órdenes de realizar otra sin nuevo aviso. Le pide que cambie las características con que quería que se elaborase la imagen proporcionándole nuevas medidas y que se llevará a cabo tal y como ella desee.⁷¹⁷ Finalmente, a 16 de noviembre de 1585, todavía se esperaba la deseada imagen y se indicaba que la abadesa había dejado a la elección de los pintores las medidas con que debía realizarse la imagen.⁷¹⁸

Actualmente se conservan en la colección de las Descalzas Reales, dos copias de la *Santissima Annunziata* con apenas variaciones entre sus iconografías. Únicamente las separa la figura del espíritu santo y padre eterno que en cada una de ellas se decidió representar en el margen superior izquierdo o, la efigie de la Virgen María, coronada en una de las escenas y, sin este atributo en la otra (fig. 124).

⁷¹⁶ Pedro Núñez de Toledo (Madrid) a Pietro di Francesco Usimbardi (Roma) 24 de agosto de 1584. “[...] He dicho oy ala madres abbadesa la merced que V. S. I. les haze en mandar pintar aquel quadro de la anunziata y crea V. S. I., que [h]a sido un grande regoçijo para toda a quella casa. [...]” ASF, MP, vol. 5113, ff. 547 y ss.

⁷¹⁷ Pietro di Francesco Usimbardi (Roma) a Pedro Núñez de Toledo (Madrid) 6 de octubre de 1584. “Basta che faremo qualche cosa non desiderando io altro più che dar gusto a Sua Maestà Cesarea et alla Signora Badessa. Alla quale già si doveva far intendere, come di qua lo scrissi o a V. S. o al [Giulio] Battaglino, che quella pittura che desiderava della Nuntiatata pareva a questi pittori che ridotta in forma sì piccola non potesse ritener punto di gra. [gratia] et di m.ta [maestà] et che consequentemente non fusse per sodisfare et che perciò non si faria altro senza nuovo avviso. Et il numero delle figure può mostrar' questo giuditio tanto vero che io non potevo veder che la madre Badessa non ne restasse capace et si resolvesse che io glielo cambiassi in altro. Dicamisi resolutamente quel che vuole et a cautela mi si mandino le misure perchè sarà servita nel modo che vuole. [...]” ASF, MP, vol. 5113, f. 581.

⁷¹⁸ Pedro Núñez de Toledo (Madrid) a Fernando I de Medici (Roma). 16 de noviembre de 1585. “[...] En lo del quadro de la Anunciata tambien se devio de olvidar el Batellino [Giulio Battaglini] de escrivir a V. S. Ill.ma como las monjas se contentavan de que se hiziesse de la medida, que a los pintores pareciesse que era mas aproposito, para hazerse mejor y con este presupuesto la estan esperando cada dia y ansi no les osare dezir que esta por començar poniendo siempre la culpa de la dilacion a la falta de comodidad para embiar el quadro. V. S. Ill.ma la mande hazer luego porque nopodemos cumplir de otra manera con nuestra honrra. Y para no occupar a V. S. Ill.ma con estas ninerías avia de tener un criado (aunque fuesse Zirizola) a quien yo las pudiesse escrivir, porque es lastima occupar en menudencias a quien tiene puesto el cuidado en tan grandes cosas. [...]” ASF, MP, vol. 5113, f. 618.

Fig. 124. Copias de Alessandro Allori, *Santissima Annunziata*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 101 x 88 cm, claustro alto, PN 00610096. © PATRIMONIO NACIONAL

Asimismo, es interesante destacar la presencia de retratos individuales de los dos protagonistas de la escena, el arcángel Gabriel y la Virgen María; igualmente tomadas de las representaciones hechas por el florentino Alessandro Allori (fig. 125).

Fig. 125. Copias de Alessandro Allori, retratos de la Virgen María y el arcángel san Gabriel, procedentes de la escena de la *Santissima Annunziata*. h. 1585, óleo sobre lienzo, PN 00610088 (escaparate del organista); PN00611352 (capilla del rosario) y PN00610087 (escaparate del organista). © PATRIMONIO NACIONAL

Sabemos, también, que un retrato similar de la Virgen María, procedente de esta famosa escena, llegó a El Escorial como regalo al monarca tras las primeras peticiones de la imagen desde la corte madrileña. Puesto que este pequeño fragmento de la escena no llegó a complacer las peticiones del rey, finalmente se enviaría la imagen al completo.⁷¹⁹ Puede que, de manera análoga a los presentes enviados a El Escorial, se decidiese llevar a cabo el consecuente envío para las Descalzas. Sin embargo, la presencia de estos tres retratos de las figuras protagonistas, puede relacionarse también con las noticias en torno a la petición de la abadesa documentadas desde 1584, y sus exigencias en relación a las medidas y personajes que debían figurar en la escena. Quizá a modo de prueba para ajustar el resultado final al gusto de la abadesa y su comunidad dadas las directrices concretas que, como informaba Usimbardi en 1584, impedían a los artífices florentinos ejecutar la obra. Si bien la abadesa acabó por dejar en manos de éstos últimos la elección de las medidas, tal y como también informaba Pedro Núñez de Toledo, resulta interesante contextualizar su solicitud y el criterio mediante el que pudo llevarse a cabo.

Puesto que las copias conservadas actualmente en la colección monacal son fruto de la llegada de la primera imagen a la corte, no podemos olvidar tampoco el retrato de la virgen de la *Annunziata* que se envió en 1583 a Felipe II, antes de que solicitase una copia a tamaño original. De hecho, y como también han destacado Salvador Salort y Susanne Kubersky-Piredda, en 1583, Felipe II pidió al embajador que mostrara el retrato de la virgen a la abadesa puesto que ésta permanecía en constante comunicación con la emperatriz, tras haber establecido su residencia junto a la clausura.⁷²⁰ Tal y como ha estudiado recientemente

⁷¹⁹ Mulcahy, 1998, p. 173.

⁷²⁰ Salort y Kubersky-Piredda, 2006, p. 664

Salvador Salort, la colección de las Descalzas Reales, enmarcada en un espacio más dentro de la corte madrileña para la acción diplomática, se vio directamente envuelta por la transmisión de mensajes políticos mediante la cuidada y estratégica selección de intercambios artísticos. Este fue el caso del envío de una de las famosas copias de *El triunfo de la moneda*, realizada por Michele Mattei di Borgogna conocido como “Il borgognone o il borgognino”, y finalmente entregada por el obispo Pellegrino Bertacchi, en representación del duque de Módena César de Este, a sor Margarita de la Cruz en 1622. Esta obra, actualmente conservada en la sala de pintura española e italiana de las Descalzas Reales, se presentaba como vehículo idóneo para reivindicar la hegemonía perdida por la familia Este sobre territorio ferrarés desde 1597.⁷²¹ Teniendo en cuenta la petición realizada por sor Juana de la Cruz en 1584, no se trataría de la primera imagen llegada a las Descalzas Reales como fruto de los habituales intercambios diplomáticos. La Anunciación florentina, se había convertido en un importante valor de intercambio para la familia Médici que, de este modo, extendía su red de contactos en la corte madrileña, por lo que resultaría extraño que, tanto los embajadores como los responsables de llevar a cabo la ejecución de la obra, prestasen una cuidada atención a las directrices otorgadas por la comitente.

Desde los contactos con el pontificado, hasta las relaciones con las familias granducales del norte de Italia, el desarrollo de la colección se vio favorecido por la extensa red de intercambios mantenida entre los distintos miembros de la dinastía Habsburgo. Una práctica que observamos ya de manera temprana entorno la corte de la emperatriz mediante la presencia de interesantes objetos devocionales como la mencionada rosa de perdones enviada por el pontífice y que continuará desarrollándose en torno a la figura de sor Margarita. Al respecto, Esther Jiménez ya ha señalado el incremento que la colección de reliquias de las Descalzas Reales experimenta tras la llegada al Monasterio de la emperatriz María y su hija.⁷²² La clasificación llevada a cabo por esta investigadora en torno a su procedencia es especialmente clarificadora en cuanto al mantenimiento de la citada red de intercambios que también incrementó el valor material y visual de la colección gracias al contacto permanente con los familiares que estas dos mujeres Habsburgo habían dejado en centro Europa.⁷²³ En el plano visual y devocional, estos intercambios materiales nos han dejado también interesantes vestigios que atañen directamente a las prácticas litúrgicas y rituales suscitadas alrededor de reliquias, relicarios e imágenes, así como a las distintas controversias que el culto a esta última suscitase tras la escisión del cristianismo en diferentes vertientes protestantes durante el siglo XVI. Al respecto ya hemos destacado las modificaciones que sufrieron algunos relicarios como el elaborado por Antonio Carmona para Juana de Austria, donde posteriormente se incorporaría el *Lignum Crucis* enviado por el emperador Matías a sor Margarita, tal y como reza su propia inscripción (fig. 49).⁷²⁴ Sin embargo, también la imagen y la controversia suscitada en torno a su veneración se vieron envueltas dentro de la llegada de reliquias y relicarios a la colección monacal procedentes de las distintas partes donde gobernó la dinastía Habsburgo. Su importancia radica, como trataremos de demostrar, en su vinculación al fenómeno de las imágenes oprobadas y la especial preocupación que sor Margarita de la Cruz parece desarrollar en torno al mismo. Ello no solo dejará huella entre las imágenes y relicarios conservados en la colección, sino también, entre el calendario litúrgico desarrollado por la comunidad.

⁷²¹ Salort, 2013, pp. 151-159.

⁷²² Jiménez Pablo, 2015a, pp. 847-856 y 2015b, pp. 405-420.

⁷²³ Jiménez Pablo, 2017, pp. 613-130.

⁷²⁴ También algunos relicarios que obedecen a la misma tipología de altar o pantalla distribuida la manera de retablo, pueden relacionarse con la llegada de reliquias procedentes de Centroeuropa, por su vinculación a la manufactura emplazada en la Baja Sajonia, o lugar del que proviene su denominación como relicarios tudescos. Al respecto, vid. Sánchez Hernández, 2019b, p. 301.

2.2 Sor Margarita, Fray Juan de Palma y las imágenes oprobiables en las Descalzas Reales.

Las fuentes apologéticas que trazan el semblante sagrado y católico de la monja-infanta insisten en su estoicismo y en su resistencia al desarrollo de una vida ligada a los privilegios que acompañaban a su estatus de archiduquesa (fig. 126).⁷²⁵ La imagen idealizada y modélica de sor Margarita llegó, incluso, a ser objeto de la pluma de destacados literatos coetáneos como Francisco de Quevedo (1580-1645), quien se encargaría de mitificar sus virtudes en el soneto que compuso para su túmulo funerario.⁷²⁶ Sin embargo, diferentes son los estudios que nos devuelven una imagen con un alcance mucho mayor que el delimitado por los muros de la clausura en la que profesó, tras rechazar fuertemente la oferta matrimonial de su tío el rey Felipe II. Gracias al cotejo del semblante idealizado con el testimonio personal que la correspondencia mantenida por esta monja de las Descalzas Reales nos ha dejado, la figura de sor Margarita de la Cruz ha adquirido un creciente interés para el estudio de las redes clientelares en Época Moderna.⁷²⁷ Parte del epistolario dado a conocer por Arturo Álvarez nos da cuenta del contacto mantenido por sor Margarita con distintas regiones de los territorios Habsburgo como Flandes y Viena.⁷²⁸

Fig. 126. Antonio Ricci, *sor Margarita de la Cruz*, 1603, óleo sobre lienzo, 159 x 110 cm, Salón de Reyes, PN00611978 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 112, fig. 58.

En relación a su estatus de mujer piadosa y culta, sor Margarita llevó a cabo una labor devocional que cristalizó a través de distintas prácticas como la publicación de un libro de *Exercicios de devoción y oración...* en 1622 o el desarrollo de una piedad íntimamente ligada a los preceptos del catolicismo que tomó como eje fundamental la ritualidad suscitada en torno a la imagen.⁷²⁹ En el terreno práctico, sor Margarita de la Cruz, se caracterizó también por la insistencia mediante la que trató de conseguir el reconocimiento del culto a la Inmaculada Concepción. Esta labor ha sido especialmente documentada a través de su correspondencia

⁷²⁵ Fray Juan de Palma, *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz, religiosa descalza de Santa Clara*, Madrid: Imprenta Real, 1636. Sobre esta publicación y su protagonista, vid. López-Vidriero 2002, pp. 193-218. Asimismo, destaca la vida de santa Margarita que Juan Rodríguez de León, apodado “El Indiano” dedicó sor Margarita de la Cruz. Su edición y análisis en: Vitse, 2017, pp. 15-73, en línea: <http://journals.openedition.org/criticon/3426> [consultado el: 31/04/2020]

⁷²⁶ Weiner, 2016, pp. 507-513; sobre el túmulo funerario de sor Margarita: Sánchez, 2019a, pp. 648-657. En cuanto a la figura literaria y cultural asociada a esta religiosa Habsburgo, López Vidriero, 2002, pp. 193-218.

⁷²⁷ Magdalena Sánchez, 1998, y 2015, pp. 53-82; Fraganillo, 2019, pp. 173-199. Un análisis reciente sobre la imagen proyectada por esta monja y la recogida entre los tratados morales coetáneos en: González Heras, 2019, pp. 597-604.

⁷²⁸ Álvarez, 1971, pp. 187-234. Sobre el mismo han trabajado distintas cuestiones Tiffany, 2015, p. 47 y, Río Barredo, 2016, pp. 218-222; Sicard, 2011, pp. 631-646.

⁷²⁹ Sanz de Bremond y Mayáns y Vilacoba Ramos, 2006, pp. 787-804.

y se encuentra entre una de las primeras hazañas por las que la historiografía del siglo XX empezó a destacar el carácter determinado de esta monja Habsburgo.⁷³⁰ Entre otros factores, la defensa del dogma mariano, junto con el relato en clave hagiográfica de su trayectoria vital, situaron a la figura de sor Margarita en una posición idónea para iniciar un proceso de beatificación que finalmente no llegó a tener éxito.⁷³¹ Como principal valedora del reconocimiento al culto hacia la Inmaculada Concepción de María, cuya orden monástica se relaciona a su vez con el entorno de la Monarquía Hispánica, sor Margarita pudo protagonizar un contexto donde, como ha destacado Estrella Ruiz-Gálvez, la defensa del immaculismo se impregnó de valores universales que llegaron a utilizarse como “emblemas de la firmeza femenina”.⁷³² Este papel activo en defensa de los intereses del catolicismo y la dinastía Habsburgo ha quedado retratado también entre los escritos de su confesor y biógrafo Fray Juan de Palma, quien no únicamente se encargó de trazar el perfil hagiográfico de esta monja mediante la publicación de su biografía sino, también, de narrar algunas de las historias que hicieron de sor Margarita una gran protectora del culto a la imagen devocional. Éstas últimas, han quedado recogidas en diferentes capítulos del *Catálogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Santuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid*, autógrafo de Palma y fechable durante el período en que sor Ana Dorotea habitó la clausura de las Descalzas Reales.⁷³³ El mismo, se divide en tres partes: la primera, destinada a describir el tipo de reliquias conservadas, así como la “materialidad” de sus relicarios, la segunda, se refiere a las auténticas que certifican su valor y, la tercera, describe las vidas de los santos de donde proceden las citadas reliquias. A su vez, encontramos entre los capítulos que componen el manuscrito, diferentes apartados destinados a enumerar y narrar algunas de las historias que acompañan las imágenes especialmente veneradas en el monasterio, ya fuesen éstas pinturas o esculturas. Se trata de los capítulos titulados “Ymagenes oprobiadas veneradas en este relicario”; “Imágenes de particular devoción de este santuario” y, “Testimonio de las imágenes oprobiadas de Cristo y de su madre que están en este relicario”.⁷³⁴ Además de estos capítulos también encontramos un suntuoso listado de imágenes devocionales de todo tipo entre las “Cosas preciosas que pertenecen al adorno, hermosura y grandeza de este relicario”.⁷³⁵ Puesto que, sobre la mayoría de piezas descritas en este último listado se nos indica el responsable de su llegada o envío a la colección del relicario, trataremos de su factura y características en el epígrafe dedicado a analizar los principales benefactores de la colección al margen de las mujeres que habitaron en el monasterio.

El hecho de que el catálogo realizado por Palma incorpore distintas tipologías de imágenes devocionales junto con una breve narración donde se trata de explicar su origen y el por qué de su llegada a la colección monacal, permite aproximar nuestra mirada hacia las diferentes historias o pautas que articularon el culto visual tras la reforma católica. Ello implica directamente a la ritualidad practicada en torno a la imagen, su cuidado e interacción con la comunidad de clarisas. Así, las descripciones realizadas por el confesor de sor Margarita nos permiten, por un lado, identificar el valor mediante el que fueron depositadas algunas de las

⁷³⁰ Pou i Martí, 1931, pp. 509-510.

⁷³¹ La documentación relativa al proceso de beatificación de esta monja ha sido recientemente incorporada a su biografía: Sánchez Hernández, 2018, pp. 133-154.

⁷³² Una sugerente e interesante reflexión en torno a las implicaciones sociales de la lucha por el reconocimiento del dogma immaculista es la realizada por Estrella Ruiz-Gálvez en torno a figuras como sor Margarita de la Cruz y su patronazgo artístico en el Monasterio de las Descalzas Reales. Véase: Ruiz-Gálvez, 2006, pp. 291-310.

⁷³³ Madrid, siglo XVII, Fundación Lázaro Galdiano (en adelante FLG), M 1-1-18. Digitalizado en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=3255 (consultado el 15 de septiembre de 2017). Sobre este manuscrito vid. Checa Cremades, 2019, pp. 312-315.

⁷³⁴ Por orden de aparición, se encuentran redactados en: FLG, M 1-1-18, ff. 51-53; 53-55 y 114-117.

⁷³⁵ *Ibidem*, ff. 55-59.

imágenes todavía conservadas en el monasterio como el crucifijo de marfil que perteneció a la emperatriz María, las réplicas de *Nuestra Señora del Popolo* o algunas de las esculturas del Niño Jesús.⁷³⁶ Mientras que, por otro lado, el cotejo de las mismas junto con los datos ofrecidos por las descripciones de inventario, la documentación del archivo monacal, o las características formales y materiales de la colección actual, nos permiten plantear diferentes hipótesis en cuanto a la identificación de aquellas imágenes cuya presencia se ha podido ver alterada o diluida con el paso del tiempo. Este último es el caso de las imágenes oprobadas, especialmente veneradas por los fieles católicos, pero bastante difuminadas entre la historia del propio cenobio pese a la insistencia de fray Juan de Palma en su valor e importancia entre las efigies llegadas al monasterio. Su relación con las primeras generaciones de mujeres Habsburgo que habitaron la comunidad es referida por el confesor del siguiente modo:

“La catholica piedad de la princesa doña Juana, de la emperatriz María su hermana, de la infanta Margarita su hija y de las demás personas reales y religiosas de este santo convento ha recogido y traído a este relicario las imágenes de Cristo y de su madre que la ceguedad y protervidad de los herejes han oprobado y maltratado en odio de nuestra santa fe católica y en ofensa de la veneración que se debe a las santas imágenes. El católico celo de estos señores ha conducido aquí de varias partes varias imágenes para que en este santuario se les de la veneración debida y sean reverenciadas como merecen que son las siguientes”⁷³⁷

La relación de imágenes oprobadas o maltratadas por los herejes que sigue a esta introducción se refiere a una cabeza de cristo milagrosa procedente de Alemania, un Niño Jesús azotado en Cádiz, una tabla de la Virgen ultrajada por los holandeses y dos imágenes escultóricas de la Asunción y la Purificación maltratadas en Flandes y enviadas por la infanta Isabel Clara Eugenia a sor Margarita de la Cruz a petición de esta última.⁷³⁸ Asimismo, fray Juan de Palma indica que existen más imágenes veneradas por razones similares a las anteriores “de que solo se tiene tradición y no han dejado otra certeza la antigüedad y los tiempos”.⁷³⁹ Por esta razón, en su capítulo dedicado a dar “Testimonio de las imágenes oprobadas de Cristo y de su madre que están en este relicario”, únicamente nos resumirá las circunstancias de aquellas imágenes cuya historia o narración ha podido localizar entre los testimonios y noticias conservados en el archivo del monasterio.⁷⁴⁰ En la actualidad, esta labor de cotejo llevada cabo por Palma durante la primera mitad del siglo XVII, se reduce sustancialmente puesto que no todos los datos de los que podemos disponer son los mismos o se ajustan a lo descrito por el biógrafo de sor Margarita. No obstante, una puesta en común de los mismos frente a la documentación que actualmente podemos consultar en el archivo de la fundación, así como su cotejo con los vestigios materiales y visuales de la colección conservada, resulta muy interesante y revelador en relación a las prácticas devocionales cultivadas por sucesivas generaciones de mujeres Habsburgo tras la muerte de la fundadora.

En primer lugar, el confesor de sor Margarita nos habla de la imagen escultórica de un Cristo, que fue maltratado en casa de un hereje alemán, donde intentaron quemarlo y, como consecuencia, se desprendió su cabeza del resto del cuerpo llegando a dar en los ojos de un

⁷³⁶ Su análisis en función de los datos ofrecidos por Palma en: Checa Cremades, 2019, pp. 313-315.

⁷³⁷ FLG, M 1-1-18, f. 51.

⁷³⁸ Se trata de las imágenes relacionadas brevemente en el primer capítulo dedicado a enumerar las “Ymagenes oprobadas veneradas en este relicario”, FLG, M 1-1-18, ff. 51-53.

⁷³⁹ *Ibidem*, f. 53.

⁷⁴⁰ De este modo, hallamos los testimonios acerca de las imágenes oprobadas veneradas con especial devoción en las Descalzas Reales tras la relación de auténticas que el propio fray Juan de Palma dice haber consultado para realizar su catálogo: “Copias y trasuntos sumarios de los testimonios y letras fidedignas de las santas reliquias que se veneran en este relicario, cuyos originales se hallarán más copiosos en el archivo del sobredicho convento” *Ibidem*, f. 69.

invidente al cual curó la ceguera.⁷⁴¹ Asimismo, el invidente y otros herejes que se hallaron presentes, se convirtieron al catolicismo mientras que el individuo que intentó quemarlo falleció en el acto. La cabeza milagrosa llegó a la corte madrileña a mediados del siglo XVI de la mano de don Luis Venegas, uno de los caballeros que acompañó a la futura reina Ana de Austria hacia su destino matrimonial con Felipe II.⁷⁴² Finalmente, su nieto Juan Hurtado de Mendoza (conde de Lodosa) la entregó a sor Margarita durante las primeras décadas del siglo XVII. Aunque no nos ha sido posible localizar el testimonio entre las auténticas y demás documentación notarial que acompañó la llegada de reliquias e imágenes milagrosas a la fundación, sí resulta interesante traer a colación las noticias que los inventarios de la colección realizados a inicios del siglo XX registran a partir de la tradición oral transmitida por la comunidad de religiosas sobre las imágenes y reliquias que custodiaban. En este sentido, desde el año 1900, los listados que registran la colección monacal nos informan acerca de la presencia de esta reliquia cristológica junto con su leyenda mediante el mismo texto que Palma escribió durante la primera mitad del siglo XVII. Así la podemos apreciar desde ese mismo año de 1900:

“53. Templete de madera de caoba, de 41 centímetros de alto por 14 de ancho, formado por cuatro columnitas alrededor de un fanal de cristal. Dentro de este y descansando en una peanita de la misma madera adornada por cuatro medalloncitos de bronce representando atributos de la pasión se halla la cabeza de madera tallada de un Santo Cristo coronado de espinas, cuya altura es de 5 centímetros por [...] De ancha. En un cuadrito de papel con marco de cuero, se lee la siguiente inscripción: La causa y cómo vino a estar esta cabeza de la imagen de Cristo Nuestro Señor dividida de su cuerpo y quien le trujo a España: “Tenía este Santo Cristo en su casa un hereje en Alemania con tanto desprecio que él y otros açotaban y hacían otros desatinos, y sucedió que un día, ejercitando sus desatinos, intentaron echar el santo cristo en el fuego y yéndolo a hacer se dividió la cabeza del cuerpo y fue a dar en los ojos de un ciego que estaba presente, el cual fue Dios servido mediante el tocamiento de esta santa reliquia de dar vista y luz en el alma para su conversión, muriendo luego allí el que quiso echar el cristo en el fuego. Con los cuales dos milagros se convirtieron dos herejes que se hallaron presentes y desde entonces tuvo esta santa cabeza con gran reverencia y estima un caballero principal de aquel imperio y certifican que en su poder obró Dios otros milagros mediante esta Santa reliquia. Este caballero, la presentó por gran don a Luys Venegas, caballero mayor de la reina doña Ana nuestra señora quando vino de Alemania con su magestad el cual la tuvo mientras vivió en gran veneración y después de sus días quedó en poder de doña Guimar [Venegas] de Saa, hija suya, de quien la heredó Juan Hurtado

⁷⁴¹ “Tenía este santo Cristo [Al margen: “Cabeza de un santo Cristo”] en su casa un hereje en Alemania con tanto desprecio que él y otros lo azotaban y hacían otros desacatos y sucedió un día ejercitando sus desatinos intentaron echar el santo Cristo en el fuego y, yéndolo a hacer, se dividió la cabeza de el cuerpo y fue a dar en los ojos de un ciego que estaba presente, el cual fue Dios servido mediante el tocamiento de esta santa reliquia de darle vista y luz en su alma para su conversión, muriendo luego allí el que quiso echarle el santo Cristo en el fuego. Con los cuales dos milagros se convirtieron dos herejes que se hallaron presentes y, desde entonces, tuvo esta santa cabeza con grande reverencia y estima un caballero principal de aquel imperio. Y certifican que en su poder obró Dios otros milagros mediante la santa reliquia. Este caballero la presentó por gran don a Luis Venegas, caballero mayor de la reina doña Ana nuestra señora, cuando vino de Alemania con su majestad, el cual la tuvo mientras vivió en grande veneración y, después de sus días, quedó en poder de doña Guimar de Saa su hija, de quien la heredó Juan Hurtado de Mendoza, conde de Lodosa, su yerno, y la presentó a la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz, monja en este real convento, y su alteza hizo donación de ella a esta santa casa. Esta relación se escribió en la misma forma que aquí se ha puesto cuando trajeron esta reliquia y está guardada con los demás testimonios.” *Ibidem*, ff. 114-5.

⁷⁴² Podemos identificar este personaje con la figura de don Luis Venegas y Figueroa, vid. Hortal Muñoz y Labrador Arroyo, 2014, p. 468.

de Mendoza, conde de Tolosa su hierno y la presentó á la serenísima infanta doña Margarita monja en este real convento y su alteza hizo donación de ella a esta santa casa.’ »⁷⁴³

La única diferencia respecto a los datos ofrecidos por Palma y aquellos otros que nos trasladan los inventarios del siglo XX la encontramos en torno a las características del relicario donde se custodiaba esta reliquia cristológica. Mientras su primera descripción la sitúa “en una custodia de plata sobre dorada”, los listados contemporáneos se hacen eco de un relicario con unas características diferentes al describir el templete de madera, en cuyo interior, rodeado por columnas, se conserva la reliquia. Si cotejamos estas informaciones con los vestigios conservados actualmente en el relicario, el ejemplo más cercano al que nos remiten todos los datos aquí reunidos se encuentra en el siglo XVIII y consiste en un relicario de tipo templete o farol compuesto por una peana circular y astil que sustentan un cilindro de cristal en cuyo interior todavía se puede apreciar una pequeña escultura que representa la cabeza de un Cristo con corona de espinas (fig. 127).



Fig. 127. Anónimo, *Relicario-templete con la cabeza de Cristo y la corona de espinas*, siglo XVIII, madera y cristal, ancho: 42 cm y diámetro: 25 cm, Relicario, PN00612721© PATRIMONIO NACIONAL

Es posible que, en origen, la cabeza milagrosa conservada en una custodia de plata dorada fuese trasladada a otra de madera para poder emplear el valor económico de la primera y, consecuentemente, lo que encontremos en este relicario datado durante el siglo XVIII, sean los vestigios de la imagen milagrosa cuya historia fray Juan de Palma dejó por escrito y, según los inventarios del siglo XX, se reproduce en un papel que acompaña este relicario. Teniendo en cuenta las noticias anteriormente citadas respecto a la fundición de la plata en el monasterio, no resulta extraño la sustitución del relicario que originalmente custodió la imagen por otro de menor valor, precisamente durante el siglo XVIII o período de mayor escasez económica. El aspecto original de la custodia de plata dorada donde se introdujo la milagrosa cabeza de Cristo bien podría asemejarse al de otros relicarios todavía conservados

⁷⁴³ *Inventario de los ornamentos, albas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. 1900, AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 4, s/f. En 1908, todavía sigue registrándose entre los objetos conservados dentro de la Capilla del Milagro: *Inventario de las albas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros y pertenecientes al real patronato de las descalzas*. 6 de marzo de 1908. AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 7. p. 9. A partir de 1958, la encontramos descrita entre los objetos del relicario. Vid. *Inventario de los objetos pertenecientes a la Real Capilla y Monasterio de las Descalzas de esta Corte*. 1958. AGP, PC, DR, caja 16999, expediente 6, nº 69, pp. 56-7.

cuyo valor material refleja, no únicamente el de los vestigios sacros que custodian, sino también, el de quienes los depositaron en la clausura. Es el caso de dos relicarios recientemente estudiados por el profesor Fernando Checa, de tipo custodia y templete respectivamente, cuyas inscripciones hacen patente el envío de reliquias a sor Margarita por parte de familiares como su tío Felipe III o su hermano el emperador Matías (figs. 128 y 129).⁷⁴⁴ Ambos relicarios se destinaron a guardar reliquias de un importante valor ritual y familiar como fueron los vestigios de santa Margarita o de *Lignum Crucis* por lo que es plausible suponer una factura similar para la pieza de orfebrería donde fue depositada la reliquia cristológica que trajo a la reina Ana de Austria a la corte madrileña.

Fig. 128. [izquierda] Taller cortesano, *relicario de Lignum Crucis*, 1620 con parte central datada en el siglo XVI, 32 x 10 x 10 cm, relicario PN00612656. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 312, fig. 183.

Fig. 129. [derecha] Taller cortesano, *relicario de santa Margarita*, 1619, bronce dorado, esmalte y engastes, 43 x 18 x 18 cm, Relicario, PN00612653. © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 312, fig. 182.

Otra de las imágenes cristológicas que fray Juan de Palma también se encarga de encumbrar a la categoría de milagrera en relación al oprobio padecido, es la escultura de un Niño Jesús, cuya leyenda se asocia a un acontecimiento histórico. En este caso el marco contextual trazado por la leyenda, con referencias a la ciudad de Cádiz y a la nacionalidad inglesa de los herejes que protagonizan el agravio, utiliza el contexto proporcionado por el asedio inglés a la bahía de Cádiz en 1596. Ello sirve al autor para atribuir cualidades humanas a la escultura de la que supuestamente brotó sangre, tras ser mutilada por los soldados ingleses.⁷⁴⁵ Además de su procedencia, la narración creada por Palma también incluye algunas referencias al proceso de acomodo mediante el que fue depositada y venerada en la fundación de las Descalzas Reales, como su asentamiento en una cuna o su revestimiento mediante mantas y un cobertor para tapar las partes mutiladas durante el ataque. Asimismo, se nos indica cómo

⁷⁴⁴ Checa Cremades, 2019, pp. 311-312.

⁷⁴⁵ “Cuando entró en Cádiz [Al margen: “Niño Jesús de Cádiz”.] el conde Palatino con poder del rey de Inglaterra, entre los insultos que aquellos enemigos del nombre de Cristo hicieron fue maltratar algunas imágenes de Cristo y, una de ellas, fue un Niño Jesús que le oprobieron cortándole los pies y brazos y en las espaldas le dieron tres puñaladas. De la una, le salió sangre y hoy está tan fresca que quita todo género de duda, aunque se echa de ver que es antigua. Tubo esta imagen un natural de esta corte que se halló en aquel lugar cuando la maltrataron y la trajo a esta casa con deseo se le hiciese toda reverencia y así le recibió la comunidad en gran devoción. Está fija la cruz en una gradepería y, en medio, está un asiento, donde está este santo niño en una cuna envuelto en unas mantas y cubierto con su cubertor de tela que, por faltarle brazos y pies le han puesto en esta forma. El tamaño de esta imagen será de una tercia poco más o menos. El día de Año Nuevo se le ha dedicado para que toda la comunidad se reverencie, por ser en el primero que Cristo derramó su sangre. Y, así, va toda la comunidad en procesión, con mucha solemnidad cantando algunos himnos al propósito y tienen puesto a este santo niño para esto con más adorno del ordinario, con muchas luces y flores” FLG, M 1-1-18, f. 115.

cada uno de enero las religiosas de la comunidad realizaban una procesión dedicada esta escultura que, para la ocasión, adornaban como era costumbre, mediante flores y luces. En este sentido, el autor pudo hacerse eco de algunas de las prácticas llevadas a cabo por la comunidad según la liturgia establecida por el calendario navideño de la que encontramos referenciadas, entre otros manuscritos, en el libro de ceremonias. El mismo, y para el día de Año Nuevo, nos informa acerca de la imagen del Niño Jesús que se tomaba “de los de la infanta” y se bajaba al torno para que fuese expuesto en el altar mayor durante la misa, así como de la procesión que, después de segundas vísperas, se lleva a cabo hacia “la capilla del crucifijo al niño”.⁷⁴⁶ Entre los Niños Jesús actualmente conservados en la colección monacal, podemos identificar la utilización del *Niño Jesús de Pasión con la reliquia del santo pesebre* (fig. 130), dada su alusión explícita en este manuscrito para su adoración pública durante la celebración de la Misa del Gallo.⁷⁴⁷ Se trata, por tanto, de un momento litúrgico distinto al descrito en el catálogo para la utilización del Niño Jesús mutilado a manos de herejes ingleses.

Fig. 130. Escuela andaluza (círculo de Pedro de Mena y Medrano), *Niño Jesús de Pasión con la reliquia del santo pesebre*, siglo XVII, 17 x 34 x 18 cm. Texto de la peana: ECCE NON DORMABIDT/ NEQVE / DORME DT QVCVSTODT/ ISRAEL. Divina Guardería, PN00611522. Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 361, fig. 266.

Además, el *Niño Jesús de Pasión*, como hemos mencionado, también aparece descrito entre las imágenes de gran devoción que se nos describen en otro de los capítulos incluidos en el catálogo de Palma.⁷⁴⁸ Por su parte, la efigie mutilada del Niño Jesús, se encuentra actualmente conservada en la divina guardería envuelta con un faldón de seda roja y encaje de hilo dorado dieciochesco, mientras que su cronología se ha ubicado entre finales del siglo XV e inicios del XVI.⁷⁴⁹ Únicamente podemos añadir, en relación al proceso de acomodo seguido por la comunidad tras su llegada al cenobio, la elección de la Capilla del Peñasco como ubicación permanente, según lo dispuesto por la memoria conservada entre las auténticas del archivo monacal.⁷⁵⁰ En este sentido, es interesante poner en contacto la suma de datos ofrecida por las leyendas narradas en el *Catálogo* de Palma y las ceremonias descritas por el manuscrito de la comunidad puesto que, ambas fuentes aportan datos complementarios, en torno a la ritualidad practicada alrededor de la imagen en el monasterio y facilitan su comprensión en el marco devocional e histórico vivido de manera coetánea.

Las imágenes cristológicas no fueron las únicas sobre las que fray Juan de Palma se hizo eco en su catálogo. Como no podía ser de otro modo, las efigies de la Virgen María y sus

⁷⁴⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 35r. y v. Sobre las prácticas litúrgicas desarrolladas durante el ciclo navideño en torno a la figura del Niño Jesús, vid. García Sanz, 2010a, pp. 137-141.

⁷⁴⁷ García Sanz, 2010a, p. 138.

⁷⁴⁸ Checa Cremades, 2019, p. 316.

⁷⁴⁹ “Manufactura flamenca, *Niño Jesús de Malinas*, finales del siglo XV – principios del XVI, altura original de la imagen 35,5 cm, cabeza 6,5 cm, canon 4,2 cm, Patrimonio Nacional, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, n° inv. 00610233”. García Sanz, 2010a, p. 220, fig. 143.

⁷⁵⁰ “...colocaronle en una capilla donde está un Christo de admirable devoción – está fija la + en una gran peña...” *Memoria del origen de la imagen del Niño Jesús que, por brotar sangre de los daños y desperfectos que le causaron unos herejes ingleses, se venera en la capilla del Peñasco como imagen milagrosa*. Siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 86, exp. 7. En: García López, 2003, p. 81, n° de asiento 455. Sobre la cronología de esta memoria: García Sanz, 2010a, p. 220.

diferentes advocaciones ocuparon, igualmente, un destacado lugar entre aquellas imágenes que llegaron a la colección de las Descalzas Reales tras haber sufrido algún episodio de agravio o profanación. De la misma manera que sucede con el Niño Jesús mutilado, a estas imágenes también se les proporcionará un marco referencial para su veneración partiendo de una combinación de datos históricos basados en el contexto bélico protagonizado por la monarquía hispánica de manera prácticamente coetánea, junto con otros de carácter milagroso o ficticio. Así se nos explica, por tanto, la veneración de tres imágenes diferentes de la Virgen María consistentes en una tabla con la representación de la Virgen con el Niño, y dos esculturas que representan las advocaciones de la Purificación y la Asunción.

“Está en gran veneración en este santuario una imagen de nuestra señora de particular pintura en una tabla que los herejes de la Holanda en aborrecimiento y odio del culto y reverencia debida a las imágenes oprobieron en el Brasil, India occidental. Hallarase en su testimonio en su lugar. Veneranse con especial culto en este santuario dos imágenes de escultura de la virgen santísima señora nuestra: una, de la Piedad y, otra, de la Asunción, que los herejes rebeldes de los Estados de Flandes, enemigos descubiertos de nuestra santa fe, ofendieron y oprobieron en tiempo de la Serenísima Infanta doña Isabel, por cuya intervención, vinieron a este santuario a poder de su prima la infanta sor Margarita de la Cruz, que la mandó adornar con debido culto y reverencia como consta por su relación.”⁷⁵¹

Aunque, tanto la iconografía que representan, como su llegada al cenobio presenten características diferentes, las tres se vinculan con las hostilidades mantenidas por la monarquía hispana y sus dominios al Norte de Europa. Por un lado, y como explica Palma, la imagen de Nuestra Señora fue oprobada a manos de herejes holandeses en Brasil, y en el marco de la recuperación de Salvador de Bahía, ocupada por estos últimos en 1625. Por otro, las dos esculturas citadas de la Virgen María, llegaron al cenobio gracias a la infanta Isabel Clara Eugenia, a quien su sobrina sor Margarita le habría pedido el envío de imágenes envueltas por las mismas circunstancias de profanación para ser depositadas y veneradas entre la colección del cenobio. Puesto que de estas dos últimas no se nos ofrece testimonio alguno en el capítulo posterior donde el confesor de sor Margarita relata la historia de cada imagen, y tampoco aparece testimonio o noticia alguna sobre las mismas entre las auténticas y memorias o noticias que acompañaron la llegada de reliquias e imágenes milagrosas al cenobio, merece la pena analizar los datos de la tabla pictórica en primer lugar. Además, y como veremos al cotejar los datos ofrecidos por el catálogo de reliquias y el testimonio de acerca de esta imagen conservado en el archivo, las circunstancias en torno al origen de la imagen resultan un tanto confusas o contradictorias. En este sentido, el biógrafo de sor Margarita, tras haber presentado brevemente el origen y características de la Virgen oprobada en 1625, se dispone a desarrollar las peculiaridades y protagonistas de esta historia dentro del capítulo en el que, como hemos visto, recoge los testimonios y noticias hallados entre la documentación del cenobio. De este modo, el testimonio recogido por fray Juan de Palma en su catálogo, se desarrolla del siguiente modo:

“El capitán [al margen: “La imagen de Nuestra Señora oprobada”] don Agustín de Prado y de Loaysa, cavallero del hábito de Santiago, fue al Brasil a servir en la compañía de Don Alfonso de Alencastro el mes de octubre, año de 1625. Y en la Haya, yendo una tarde solo con un criado suyo vio que en un portal de una casa un hereje estaba partiendo una imagen de Nuestra Señora con las manos afirmando en la rodilla y llegó a él y dándole muchos cintarazos se la quitó y estándola haciendo reverencia vio que tenía una herida en la cabeza y otra en la mano derecha en la muñeca. Trájola a esta corte, y diósel a guardar a su sobrina, doña Isabel de Figueroa. La cual a persuasión de una persona grave y piadosa la entregó al Monasterio Real de las Descalzas para que estuviese con la decencia debida. Certificando que

⁷⁵¹ FLG, M 1-1-18, ff. 52-53.

hizo algunos milagros cuando la tuvo en su casa. Está sentada esta santa imagen en un trono con su niño en los brazos y ángeles tañendo a los lados. Es de pincel sobre tabla y muy hermosa y y la infanta Margarita la tomó gran devoción y la hizo aderezar con mucha curiosidad, haciendo que un pintor la retocase porque estaba muy mal tratada, pero hizose de suerte que las heridas quedasen señaladas. Pusole una guarnición de ébano con abados de bronce dorado, todo alrededor con sus cristales. Y en todos, reliquia de Santa Proiecticia Ancila V. M. tiene sus puertas de lo mismo que la guarnición, y queda como dentro de una capilla, donde es venerada de toda esta comunidad”.⁷⁵²

Según los datos desarrollados en esta narración, la imagen de Nuestra Señora habría sido objeto de un episodio de agravio o profanación en la región flamenca de La Haya a manos de un hereje holandés, quien trató de partirla en dos, provocando así las heridas sangrantes en la figura de la virgen. Gracias a la intervención de un militar hispano que se encontraba paseando junto a su criado cuando sucedía dicho ataque, la imagen fue rescatada de manos heréticas y traída a la corte madrileña, donde acabaría depositada entre la colección de imágenes devocionales de las Descalzas Reales. Tras llegar a la colección monacal, sor Margarita de la Cruz decidió encargarse a un pintor su restauración cuidando que las heridas supuestamente provocadas por el hereje en rostro y mano derecha de la virgen quedasen intactas, así como proporcionándole acomodo en un marco guarnecido por reliquias. Por otra parte, y en relación a las pequeñas contradicciones o confusiones que este relato presenta al cotejarlo con la documentación conservada en el archivo, no podemos pasar por alto la “noticia de cómo el capitán Agustín de Prado y Loaysa trajo desde Brasil la imagen conocida como ‘La Rescatadita’, y de cómo su sobrina, Isabel de Figueroa, la entregó al Monasterio de las Descalzas Reales para su veneración.”⁷⁵³ Si bien los personajes siguen siendo los mismos, el lugar donde la imagen mariana fue oprobada cambia sustancialmente al situarse entre Brasil y la Haya respectivamente. Además, tanto la noticia conservada en el archivo, como la primera mención realizada por Palma, insisten en la ubicación del oprobio dentro de la región de las Indias Occidentales. Quizá un error por parte de este último al transcribir las historias que leyó entre la documentación del archivo haya llevado a dibujar esta contradicción entre las informaciones ofrecidas por el conjunto de noticias actualmente conservadas, sin embargo, lo cierto es que la presencia de hechos y personajes coetáneos sigue siendo constante entre ambas fuentes.

El militar que había rescatado la imagen obedecía al nombre de Agustín de Prado “cavallero del hábito de Santiago” quien, según el confesor, había participado en la conocida recuperación de Salvador de Bahía en 1625, tras haber sido ocupada por la flota holandesa.⁷⁵⁴ Este militar dio la imagen a su sobrina, Isabel de Figueroa quien habría sido persuadida para que donase la imagen a la comunidad de las Descalzas. El capitán “Agustín de Prado y de Loáisá”, sí parece estar vinculado con la nobleza condecorada por Felipe II y su sucesor, aunque las noticias acerca del mismo son confusas. Cuando acudimos a las genealogías de la nobleza hispana existente durante los siglos XVI y XVII, los nombres citados por el confesor de sor Margarita nunca acaban de ser totalmente coincidentes. En este sentido, el historiador y cronista madrileño José Antonio Álvarez y Baena (1754-1799), dentro de su recopilación

⁷⁵² *Ibidem*, ff. 115-116.

⁷⁵³ Sin lugar. 1625. Original y copia simple, AGP, PC, DR, caja 85, exp. 75. En: García López, 2003, p. 79, nº de asiento 428.

⁷⁵⁴ Según fray Juan de Palma el capitán hispano que trajo la imagen a la corte madrileña “fue al Brasil a servir en la compañía de Don Alfonso de Alencastro el mes de octubre, año de 1625”, por lo que podemos deducir, dada la localización y cronología señaladas, Brasil y 1625, que el confesor del monasterio se refiere a la conocida Recuperación de Salvador de Bahía, ocupada por los holandeses en el marco de las rivalidades y hostilidades mantenidas entre la monarquía hispana y las provincias unidas de los Países Bajos. El estudio sobre este enfrentamiento comercial y económico en: Israel, 1982.

de personalidades madrileñas e ilustres, sí nos informa acerca de la existencia de un soldado llamado Agustín de Prado y Mármol, hijo de Gaspar de Prado y Loaysa, cuya biografía destaca, entre otras misiones, por su participación en la “jornada de Brasil”, hecho gracias al cual “le hizo su magestad merced de un hábito de Santiago en 15 de Junio de 1626”.⁷⁵⁵ El nombre de este soldado no coincide con el citado por Palma pero los méritos y biografía a él atribuidos sí se relacionan directamente con el contexto geopolítico aludido en su narración.⁷⁵⁶ En lo que respecta al nombre de Isabel de Figueroa, aparecerá documentada dentro de un certificado de nobleza expedido en 1729 para ratificar el estatus de Gonzalo de Córdova y Venegas.⁷⁵⁷ Aquí, consta como abuela del interesado, por lo que la cronología sí podría estar devolviéndonos el mismo personaje al que sor Margarita convenció para adquirir la imagen, aunque la identificación sigue presentándose esquiva dados los pocos datos que la leyenda nos puede concretar. Un último dato a añadir en cuanto al cotejo de los nombres y apellidos que encontramos en esta leyenda sería el que los fondos impresos del propio archivo de las Descalzas Reales nos ofrecen. Aquí, entre los diferentes ejemplares que componen su biblioteca encontramos un libro de genealogías donde nuevamente consta el apellido Loaysa entre los linajes más destacados de la nobleza hispana. De este modo, fray Juan de Palma estaba utilizando datos recogidos entre la propia biblioteca del monasterio para elaborar su relato.⁷⁵⁸ Además, y siendo la comunidad de las Descalzas Reales, en su mayoría de procedencia nobiliaria, parece lógica la presencia de este tipo de impresos entre su colección de libros.

Si nos centramos ahora en las características formales de la imagen, así como en su tratamiento tras ser depositada entre la colección de efigies milagrosas, el cotejo de datos sigue ofreciendo noticias interesantes. Es así como la tradición oral transmitida por las diferentes generaciones de religiosas ha mantenido intacta la memoria y conservación de la misma que, actualmente puede identificarse con la conocida como *Virgen de la Cuchillada* (fig. 131 y 132). Una tabla flamenca donde podemos observar la representación de la Virgen María entronizada junto al Niño y flanqueada por ángeles músicos, cuya factura se muestra muy cercana a algunas representaciones similares atribuidas al círculo del pintor Marcellus Coffermans (figs. 133 y 134). Al respecto, no podemos dejar de mencionar, como hemos visto entre las primeros retablos entregados a la colección pictórica del monasterio, la significativa presencia de este pintor a través de obras como la *Virgen de las uvas* o el *Retablo de la Santa Cena*.⁷⁵⁹ Los mismos, pertenecieron en origen a la colección de la fundadora tal y

⁷⁵⁵ Según el biógrafo José Antonio Álvarez: “Agustín de Prado y Mármol (don) nació el año 1577, y se bautizó en la parroquia de san Ginés. Fue hijo de Gaspar de Prado y Loaysa, y de doña Isabel del Mármol y Figueroa, vecinos y naturales de esta villa [Madrid], de las casas ilustres y antiguas de estos apellidos. Sirvió a los reyes don Felipe II y don Felipe III, veinte y siete años en los estados de Flandes y Milán, los veinte y cinco con grado de Capitán de Infantería Española; y últimamente se halló en la jornada de Brasil; por cuyos méritos le hizo su magestad merced de un hábito de Santiago en 15 de Junio de 1626.” Álvarez y Baena, José Antonio, 1789-1791, pp. 5-6. Sobre el ascendente cortesano relacionado con el apellido Loaysa desde inicios del siglo XVI, vid. Hortal Muñoz y Labrador Arroyo, 2014, pp. 264-270.

⁷⁵⁶ Otras fuentes sobre la historia y personalidades de la villa de Madrid, anteriores a la publicada por Álvarez y Baena, también se hacen eco de la biografía de personalidades con nombres muy próximos al citado en la historia de Palma. Por ejemplo, Gil González Dávila, ya incluía el nombre de “Agustín de Prado su hijo gran soldado en la carrera de Indias” o, “Don Agustín de Prado y Mármol, capitán de infantería en el Estado de Milán”. González Dávila, 1623, p. 216.

⁷⁵⁷ Ferrer i Vives, 1987, p. 42.

⁷⁵⁸ Segunda mitad del s. XVI, *Libro de linajes dirigido a don Beltrán de la cueva, duque de Albuquerque*, Real Biblioteca, DIG/MD/F/30_E, ff. 112r-113r, Véase su catalogación en: Vidriero, M^a Luisa, 2001, p. 45. También se encuentra disponible la consulta de su catalogación <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=166698> (consultado el 21/05/2019).

⁷⁵⁹ Bermejo Martínez, 1972, p. 75, e íd., 1980, pp. 414.

como el cotejo de la colección actual con su inventario *post mortem* ha permitido identificar.⁷⁶⁰ Del mismo modo, el listado de bienes que la fundadora legó a su fundación, incluye descripciones donde podemos apreciar la misma iconografía representada en la *Virgen de la Cuchillada*:

“Un retablo de nuestra señora con su hijo en brazos de iluminación sobre tabla con ángeles a los lados que están tañendo y cantando con una moldura de madera dada de negro y alrededor unas letras que tiene de alto dos terçias y de ancho siete dozabos tasada la hechura en siete mil quinientos maravedís”⁷⁶¹

Figs. 131 y 132. Izquierda: Univación actual de la Virgen de la Cuchillada en el relicario. Derecha: Círculo de Marcellus Coffermans, *Virgen de la Cuchillada*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 24 x 32 cm, Relicario, PN 00612499.



Figs. 133 y 134. Izquierda: Círculo de Marcellus Coffermans, *Virgen con ángeles músicos*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 26.7 x 19 cm, Christie's, subastada en junio de 2012, lote 97.⁷⁶² Derecha:

⁷⁶⁰ Pérez de Tudela, 2017, 684-686.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 243.

⁷⁶² <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/circle-of-marcellus-coffermans-netherlandish-active-1549-70-5576479-details.aspx>, [consultado el 2 de noviembre de 2019].

Marcellus Coffermans, *Coronación de la Virgen*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 180 x 102,70 cm, Sevilla, Museo de Bellas artes de Sevilla, n° inv. CE0045P.

Fig. 135. Detalle fig. 132. Manchas de sangre sobre la frente y mano derecha de la Virgen.

Sin embargo, dentro de la escena conservada en el relicario de las Descalzas Reales, encontramos detalles que escapan al convencionalismo mediante el que se componen estas escenas tan comunes de la *Virgen con el Niño* como las gotas de sangre representadas sobre la frente y mano derecha de la Virgen, directamente relacionadas con la leyenda de oprobio que venimos analizando (fig. 135). Las medidas y el marco descrito por el inventario de la fundadora también distan de las dimensiones y enmarcación de la obra conservada actualmente en el relicario.⁷⁶³ Pese a que no tenemos más datos para identificar la obra entre los primeros inventarios monacales, esta diferencia puede explicarse a partir de la inscripción que aparece en su parte trasera (fig. 136). La misma, nos informa acerca de cómo en 1633, fue “renovada” por Alfonso de Escobar, alguacil en la corte de Felipe IV, lo que explicaría, muy probablemente, su reubicación en un nuevo marco durante el siglo XVII. Datada un siglo después, encontramos una segunda inscripción sobre tela que mantiene la información anterior y añade los datos en torno a la concesión de indulgencias que el arzobispo de Toledo otorgaba a quien rezase frente a la imagen para el fin de la herejía y la paz entre “los príncipes cristianos”. El marco de esta imagen, decorado por numerosas reliquias, cuya cartela las identifica con “santa Proetrice Ancilla virgen y mártir”, ya indicaría que nos encontramos ante una tabla especialmente venerada en el Monasterio de las Descalzas Reales o con entidad suficiente para ofrecer el perdón a cambio de su veneración (fig. 137). En cuanto a los datos sobre estos vestigios sacros mediante los que sor Margarita guarneció el marco donde ubicó la imagen, entre los listados de bienes de la fundación, podemos comprobar cómo el relicario conservó durante el siglo XVII “Una arquilla pequeña de madera de Alemania con el cuerpo de Santa Proetrice Ancilla”.⁷⁶⁴

⁷⁶³ Las medidas descritas equivalen a 560 mm de ancho por 490 mm de alto. Vid. *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del Sistema métrico decimal*, Madrid, Instituto Geográfico y Estadístico, 1886. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040592&page=1> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

⁷⁶⁴ *Memoria de las alhajas reliquias del relicario*, AGP, PC, AMDR, Caja 39, exp. 13 s/d [s. XVII], s/l [Madrid], f. 2v. N° de asiento 1105, en García López, 2003, pp. 143-144. Sobre la ritualidad practicada por la comunidad de las Descalzas en torno a las reliquias: Jiménez Pablo, 2017, pp. 613-630 e íbidem, 2015, pp. 405-420. Sobre el significado del término “ancilla” dentro del martirio femenino desde los primeros siglos del cristianismo: Pedregal Rodríguez, 2007, pp. 417-434 y 2000, pp. 277-294.



Fig. 136 Detalle de la trasera (siglo XVII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633” y Detalle de la trasera (siglo XVIII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633. El reverendísimo y Excelentísimo señor cardenal, conde de Teva Arzobispo de Toledo, primado de España [...] concedió 100 días de Yndulgencia a todas las personas que rezaren una Salve, Ave María o Antífona de la Virgen delante de la sacra Ymagen que está al reverso rogando a Dios por la extirpación de las heregías, paz y concordia entre los príncipes cristianos. Dada en Madrid a 23 de octubre del año de 1764. El cardenal obispo de Toledo.”



Fig. 137. Detalle fig. 132. Reliquias y cartelas donde se repite el nombre “Santa Proetrice Ancilla virgen y mártir”.

Asimismo, los listados del siglo XVII nos informan acerca de la presencia en el relicario, durante esa misma época, de obras como “una imagen de nuestra señora de la Fe de Flandes” o, “Dos capillas de nogal con imágenes de Nuestra Señora oprobadas que vinieron de

Flandes”.⁷⁶⁵ Estas menciones, no solo nos remiten al ámbito de producción del que procede la *Virgen de la Cuchillada*, sino que, además, introducen un matiz significativo respecto a algunas de las tablas flamencas que se conservaron en el relicario, su estatus como imágenes “oprobriadas”. Efigies religiosas que habían sufrido algún tipo de agravio o lesión a manos heréticas y que, finalmente, habían sido rescatadas por fieles católicos como las que fray Juan de Palma nos describe en su catálogo de reliquias. De hecho, es muy probable identificar las dos capillas de nogal listadas en el inventario del relicario del siglo XVII, con las dos efigies de la Purísima y la Asunción enviadas por Isabel Clara Eugenia, a las que el confesor se refiere del siguiente modo:

“Hay [Al margen: “Dos imágenes oprobriadas en Flandes”] otras dos imágenes de nuestra señora de talla, la una es de la Piedad y, la otra, de la Purificación. Enviólas de Flandes la infanta doña Isabel a nuestra infanta por haberle pedido su alteza que, si se hallaba con alguna imagen maltratada de los herejes, se la enviase porque tenía singular devoción con ellas. Y, a esta, sacó en un lugar cerca de Flandes entraron los herejes y, entre muchas imágenes que maltrató, fueron estas y pudieron rescatarlas y traerlas a la infanta sor Margarita de la Cruz, la cual las recibió con grande celo de su honra y reverencia, y se la hizo toda su vida. Y, ahora, a su imitación se la hace toda la comunidad.”⁷⁶⁶

Con el paso del tiempo, y llegados al siglo XX, de todas estas efigies marianas oprobriadas a manos de herejes holandeses o enviadas desde Flandes, únicamente encontramos ecos de la tabla flamenca actualmente catalogada bajo el título *Virgen de la Cuchillada*. Esta última, dentro del mismo listado que registraba la noticia de la cabeza de cristo agraviada en Alemania, es descrita siguiendo la tradición oral de la propia comunidad, donde fue conocida como “la rescatada [...] porque, según tradición, San Juan Capistrano, la rescató de unos herejes.”⁷⁶⁷ Así, bajo el nombre “la Rescatada” aparecía identificada, entre las noticias conservadas dentro del archivo del monasterio⁷⁶⁸, por lo que, y pese a las variaciones de matices que podemos encontrar entre las distintas fuentes, a grandes rasgos, esta tabla flamenca ha mantenido intacta su memoria a lo largo de los siglos en el cenobio madrileño.

Tanto la leyenda de oprobio que perpetúa la memoria de esta imagen, como el estado actual con el que nos ha llegado la obra (o, marco que le proporciona acomodo) manifiestan la gran autoridad que imágenes y reliquias habían adquirido en época postconciliar.⁷⁶⁹ Como es

⁷⁶⁵ *Memoria de las alhajas reliquias del relicario*, AGP, PC, AMDR, Caja 39, exp. 13 s/d [s. XVII], s/l [Madrid], f. 3r y 4r.

⁷⁶⁶ FLG, M 1-1-18, f. 117.

⁷⁶⁷ Así la encontramos descrita por vez primera en el año 1900: “152. Un tríptico. En el centro tiene una tabla representando a Nuestra Señora con el niño, rodeado de una orla con pequeños relicarios. Llámase “la rescatada” esta imagen porque, según tradición, san Juan Capistrano la rescató de unos herejes. En la frente tiene una herida de la cual brotó sangre. Las dos alas del tríptico no tienen pintura ninguna sino incrustaciones de madera” en: *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. 1900, s/f, núm. 152, AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 4. También, con el mismo número 152 y descripción análoga aparece en inventarios posteriores: *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid 6 de Marzo de 1908, AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 3, p. 25; *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros y pertenecientes al real patronato de las descaldas*. Madrid, 6 de marzo de 1908. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 7, p. 26. Otros inventarios contemporáneos le adjudican un número distinto, pero conservan una descripción similar: *Inventario del Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 1 de julio de 1961. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 2, p. 33, núm. 682. *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de Julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio*. 19 de julio de 1925. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5, p. 35 núm. 216 y, finalmente: *Inventario de los objetos pertenecientes a la Real Capilla y Monasterio de las Descalzas de esta Corte*. 1958. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 6, p. 52, núm. 633.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Desde estudios clásicos como: Belting, 2009 y 2010, hasta revisiones más recientes sobre el valor de la imagen en la cultura cristiana occidental: González-Sánchez, 2017.

conocido, esta autoridad fue acompañada por una significativa producción escrita que trataba de proporcionar las pautas para la idoneidad de las representaciones religiosas y su correcta veneración. La presencia de diferentes leyendas en torno a la salvación de imágenes oprobadas a manos de la herejía protestante fue significativa en el Madrid de inicios del siglo XVII, así como en diferentes lugares de la península hispánica.⁷⁷⁰ También la tratadística postconciliar se hacía eco del mismo y, entre aquellas imágenes especialmente recomendadas para su veneración, las que hubiesen sufrido algún tipo de ataque se convertían en el mejor objeto de devoción por su cercanía al martirio o a la noción de santidad. Precisamente, entre la colección de impresos que se conservan en la biblioteca del monasterio de las Descalzas, podemos hallar referencias directas al armazón teórico que sustentaba el culto a las imágenes oprobadas. Más concretamente, es en la obra de Jaime Prades titulada *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes...* donde podemos encontrar la referencia a este mismo tipo de imágenes y fenómenos que la *Virgen de la Cuchillada* o, el *Niño Jesús de Cádiz*, nos introducen con sus respectivas leyendas. Al respecto, el tratadista valenciano recuerda que son, precisamente, las imágenes que hayan sangrado o llorado como consecuencia de algún ataque, aquellas que deben venerarse con especial devoción, dado sus estatus como portadoras de la providencia divina.⁷⁷¹ En lo que respecta a las prácticas que rodeaban la adoración de la imagen, el seguimiento de la ideología católica era riguroso, por lo que la presencia de vestigios religiosos profanados entre las obras a las que se les rendía culto parecía obligada entre la colección de las Descalzas Reales. Por consiguiente, la información que nos proporcionan en este caso diferentes fuentes que forman parte de la colección de las Descalzas (bibliográfica y visual) desde diferentes espacios (biblioteca y relicario) se muestra complementaria o integradora de un determinado sistema a través del que se organizaba el culto a la imagen.

Este sistema de comprensión y adoración de la imagen contaba a inicios del siglo XVII con una larga trayectoria dentro de la cultura cristiana, por lo que la narración construida por fray Juan de Palma muestra características ya manifestadas o definidas en épocas anteriores. El fenómeno de las imágenes vivientes, con reacciones humanas y milagreras, comienza a documentarse en Europa desde finales de la Edad Media e inicios de la Época Moderna y obedece a un creciente interés por la materialidad dentro de la ritualidad cristiana.⁷⁷² Al respecto, autores como Sansterre llaman la atención sobre un conjunto de casos, dados entre los siglos XII y XIII, donde, entre otros factores, una secreción (lágrimas, sudor o sangre) indican la presencia o transmisión del influjo divino a la imagen.⁷⁷³ Ya las fuentes medievales nos remiten a relatos análogos donde las imágenes de la virgen con el niño son oprobadas a manos del enemigo en el marco de un conflicto bélico, generando así su sangrado y convirtiéndolas en milagrosas. Es el caso de la estatua de la Virgen con el Niño supuestamente mutilada por un soldado en el marco del asedio inglés a los territorios

⁷⁷⁰ Río Barredo, 2000, 178. López-Guadalupe Muñoz, 2013, pp. 115-146.

⁷⁷¹ Así lo explica en el capítulo VII del Libro Tercero: «Dios por diversas vías milagrosamente ha hecho de todo clara y manifiesta esta doctrina de las imágenes. [...] Tratase de las apariciones de las cruces, de las imágenes siendo heridas vertieron sangre y agua: y de cierta imagen de nuestra Señora a que se vio algún tiempo resplandeciente» en Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la salud...*, (En valencia: en la impresión de Felipe Mey, 1597), f. 245. Madrid, Real Biblioteca: DIG/MD/C/18_E. La edición y estudio introductorio de esta fuente en: Gil Saura, 2005, pp. 9-16. Las últimas aportaciones y bibliografía sobre este tratadista en: Franco Llopis, 2010, pp. 83-93 y, Velandia Onofre, 2017, pp. 185-194.

⁷⁷² Al respecto, contamos en la actualidad con un buen armazón historiográfico. Desde estudios clásicos y pioneros como el realizado por David Freedberg en: Freedberg, 1992, pp. 283-316, hasta sucesivas actualizaciones donde destacan las aportaciones de Thunø y Wolf, 2004. Para una revisión metodológica de esta línea de investigación y bibliografía actualizada vid. Dekonink, 2015a, pp. 131-133.

⁷⁷³ Sansterre, 2013, pp. 77-79.

francófonos durante 1187.⁷⁷⁴ Una vez más contamos con ingredientes parecidos, una imagen que tras ser atacada por el enemigo sangra y se convierte en milagrosa, todo en un contexto y cronología alejados del Madrid de inicios del siglo XVII, aunque todavía utilizando recursos medievales para la sacralización de una imagen a partir de la utilización del contexto geopolítico coetáneo.

Uno de los ingredientes principales dentro del proceso de sacralización de la imagen en función de su carácter milagroso era la elaboración de una leyenda mediante la que dotarlas de autoridad y significación.⁷⁷⁵ Para ello, sus autores se basaron en el recurso de utilizar referencias históricas y coetáneas que a menudo se mezclaban con los gestos sobrenaturales manifestados por la imagen en cuestión, como el habla, movimiento, sangrado, llanto, etc. Muchas de estas historias eran escritas por clérigos o cortesanos al servicio de los estamentos gobernadores y, además, en algunos casos, servían para dotarlas de una iconografía propia. En este sentido, diferentes estrategias y recursos narrativos eran utilizados por la retórica coetánea para proporcionar un marco de lectura a la imagen, asociándola o referenciándola a un espacio, lugar y momento específicos. En nuestro caso, dicho marco referencial se ubica hacia finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII dentro de las regiones del sud de Flandes, un momento y lugar en los que, precisamente, el Imperio Hispano necesitaba reafirmar su identidad católica. Es por ello, que la construcción de una serie de referentes visuales y santuarios asociados al poder milagroso de la Virgen María dentro de este mismo marco cronológico y geográfico no se hizo esperar.⁷⁷⁶ El Monasterio de las Descalzas Reales, y los miembros que formaron parte de su comunidad religiosa, como sor Margarita de la Cruz y su confesor fray Juan de Palma, permanecieron completamente atentos a lo sucedido en los territorios gobernados por la Monarquía Hispana, pese a su encierro en clausura o lejanía geográfica. Así lo demuestran diferentes manifestaciones artísticas conservadas entre la colección de este cenobio clariano, como los tapices de *El triunfo de la Eucaristía* diseñados por Pieter Paul Rubens (1577-1640) y enviados al monasterio por orden de la gobernadora de los Países Bajos Isabel Clara Eugenia (1566-1633) o, la representación de esta última junto a su esposo en peregrinación al santuario de Laeken, también conservada entre la colección monacal (fig. 138).⁷⁷⁷

Fig. 138. Hans Van der Beken, *Peregrinación de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia al santuario de Laeken*, 1601, óleo sobre lienzo, 133 x 345 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN 00612350. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García-Frías Checa, 2005, p. 350.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁷⁷⁵ Signori, 1996, pp. 277-303.

⁷⁷⁶ La interesante relación entre imagen milagrosa y marco espacial donde se ubica, dentro de diferentes santuarios marianos situados al sur de Flandes, ha sido recientemente analizada en: Delbeke, Geurs, Constant y Staessen, 2015, pp. 211-256. El estudio monográfico sobre la instrumentalización de la efigie mariana en los Países Bajos desde finales del s. XVI y a lo largo del XVII en: Delfosse, 2009. Asimismo, Freedberg destacó la necesidad de crear un circuito visual mediante el que mantener y difundir la fe católica en los territorios del sur de Flandes utilizando las diferentes estrategias que la construcción de imágenes milagrosas ponía a disposición del catolicismo. Vid. Freedberg, 1988, pp. 50-71.

⁷⁷⁷ García Sanz, 2014, pp. 29-45. Sobre la representación de los archiduques al santuario belga de Laeken Vid. García-Frías Checa, 2005, pp. 349-351.

Sor Margarita de la Cruz e Isabel Clara Eugenia, tía y sobrina respectivamente, compartían un mismo proyecto político y religioso, por lo que la llegada de estas imágenes, así como sus respectivas leyendas permanecen fuertemente unidas al ejercicio del deber dinástico promovido por la dinastía Habsburgo.⁷⁷⁸ La monja-infanta, según nos cuenta fray Juan de Palma, fue la encargada de añadir una nueva significación a algunas de ellas como sucedió con la *Virgen de la Cuchillada*, tras rodearla de un marco con reliquias que, además, nos ha llegado intacto hasta la actualidad. El confesor nos remite a un proceso de sacralización de la imagen donde, tal y como explica Jean Wirth: «*Immagini e reliquie formano un sistema completo, poiché ogni cosa è composta di forma e di materia*».⁷⁷⁹ Teniendo en cuenta, a su vez, el marco legislativo en el que se desarrolla el culto a imagen y reliquia dentro de una fundación que permanece fuertemente unida a los preceptos postconciliares y, en este caso, por un miembro de la monarquía católica como era sor Margarita de la Cruz, estas imágenes se encontrarían entre una las aplicaciones prácticas más cuidadas llevadas a cabo en el Madrid de principios del siglo XVII.⁷⁸⁰ De hecho, no sería la única vez que la monja-infanta manifestase su preocupación por restaurar las imágenes sagradas y milagreras que se conservaban en clausura. También la famosa Virgen del Milagro, relacionada con los orígenes de la comunidad, fue restaurada a instancias de Sor Margarita, tal y como Juan Hebas narró.⁷⁸¹

2.3. Otros mecenas alrededor de la colección. Los contactos familiares, nobiliarios y diplomáticos en torno al desarrollo de la colección.

Las imágenes oprobadas constituyen una parte de aquellas efigies y objetos a los que el biógrafo de sor Margarita confiere una mención especial en su obra, pero no se trata del único aspecto que podemos destacar acerca de las referencias proporcionadas por el mismo. Tampoco la totalidad de los objetos recibidos en las Descalzas Reales debido al cultivo de los contactos familiares y dinásticos aparecen reflejados dentro del mismo. Es así como los seis candeleros de bronce destinados a velar la tumba de la emperatriz María o los diferentes paños litúrgicos con y sin iconografía enviados por Isabel Clara Eugenia aparecen registrados entre otra tipología de fuentes como es el caso de las cédulas de paso.⁷⁸² Pese a no tratarse de imágenes gráficas cuya carga narrativa y devocional se vincula directamente a las prácticas de adoración impuestas por la ritualidad católica, estos objetos siguen manifestando otra de las principales finalidades que la colección monacal debía cubrir: el culto a la dinastía a través de su memoria póstuma.

Por su parte, las noticias del catálogo escrito por fray Juan de Palma, además de las referencias a las interesantes efigies marianas enviadas por Isabel Clara Eugenia, se hacen eco de otros responsables en torno a la llegada de muchos de los objetos e imágenes descritos, así como de sus cualidades materiales, tal y como ponen de manifiesto las descripciones de las “cosas preciosas que pertenecen al adorno, hermosura y grandeza de este relicario”.⁷⁸³ Aquí, son

⁷⁷⁸ La vinculación de las imágenes milagrosas con la dinastía Habsburgo dentro del contexto madrileño en: Schrader, 2006, 37-8.

⁷⁷⁹ Wirth, 2007, pp. 19-33, 21.

⁷⁸⁰ El marco legislativo que regulaba cualquier aspecto de la vida en este monasterio estaba sujeto al seguimiento estricto de los postulados tridentinos, de modo que, tanto la organización interna de la comunidad, como sus acciones, obedecían a una plasmación directa de la ideología católica. Vid. Sánchez Hernández, 1997 y, de la misma autora: 2014c, pp. 293-318. Para las bases que estipulaban el culto hacia imagen y reliquia: Suárez Quevedo, 1998, pp. 257-290. Sobre mentalidad que acompañó las prácticas devocionales que vehicularon el culto a las reliquias en territorio hispano: Martínez-Burgos García, 1990, pp. 13-45 y 119-146.

⁷⁸¹ Al respecto, vid. Portús Pérez, 2008, p. 204-207.

⁷⁸² Heredia Moreno e Hidalgo Ogáyar, 2015, p. 204.

⁷⁸³ FLG, M 1-1-18, ff. 55-59.

frecuentes las alusiones a miembros de la monarquía como la emperatriz Ana de Habsburgo-Gonzaga (1585-1618), esposa del emperador Matías, o a destacadas personalidades de la nobleza y clero como la condesa de Olivares, Francisco de Borja o el cardenal Bernardo de Rojas, arzobispo de Toledo, quienes obsequiaron a las profesas de la comunidad mediante valiosas imágenes. Principalmente, se trata de obsequios que las profesas de origen regio recibieron con motivo de su profesión o al encontrarse emparentadas con la nobleza más influyente de su tiempo, por lo que su elevado valor material o histórico resulta de gran interés para documentar la gran variedad de imágenes y objetos que integraron la colección.

Uno de los primeros obsequios que se integró entre las imágenes de especial devoción fue una de las conocidas réplicas de la icónica Virgen con el Niño, más conocida como *Virgen del Popolo* o *Salus Populi Romani*, venerada en la iglesia romana de Santa María Maggiore. Su importancia histórica y la fuerte atracción que despertó entre los fieles son destacadas también por fray Juan de Palma, quien explica del siguiente modo su llegada a la colección madrileña:

“Hay una imagen de Nuestra Señora copia y trasunto de Nuestra Señora la Mayor de Roma. Esta santa imagen con otra que se venera en el coro del dicho convento, vino por mano de san Francisco de Borja de la compañía de Jesús, que se las había dado el Papa con grandes indulgencias y perdones. Y, el santo, se las dio a su hermana sor Juana de la Cruz abadesa del dicho convento. Es devotísima imagen y en quien han hallado grandes socorros espirituales personas devotas y santas. El padre Francisco de Rojas, varón celebrado, y tenido por santo en los siglos presentes, todas las veces que la había entrado, era arrebatado sobrenaturalmente y llevado de la rara hermosura que reconocía en esta imagen solía decir a la infanta sor Margarita de la Cruz que le causaba aquella novedad y suspensión el ser semejante esta imagen a la que se le solía aparecer a este siervo de Dios, haciéndole soberanos favores. Por esto, y por todo, es digna de gran reverencia.”⁷⁸⁴

Ya hemos destacado cómo, sus réplicas debieron llegar a la colección de las Descalzas Reales desde fechas muy tempranas dada la vinculación del santo jesuita a la comunidad de clarisas, donde profesaron sus hermanas. Además, la propia fundadora fue obsequiada por Francisco de Borja con esta imagen que seguramente pasaría directa a la colección de su fundación al no haberse registrado entre las posesiones de su inventario *post mortem*, tal y como ha indicado Almudena Pérez de Tudela.⁷⁸⁵ Por su parte, Palma indica que las indulgencias concedidas a fueron traspasadas a su hermana sor Juana de la Cruz, una de las primeras abadesas que dirigió la comunidad de las Descalzas Reales. Aunque no sea posible identificarlas y datarlas con exactitud, este contexto de obsequios protagonizado por el jesuita valenciano, explica la presencia de varias copias que en la actualidad se conservan dentro de diferentes espacios del monasterio como la réplica del relicario datada durante la segunda mitad del siglo XVII y atribuida a un anónimo español; la conservada en el antecoro y fechada en el primer tercio del siglo XVII (figs. 139 y 140) o, la imagen realizada por Emmanuel Tzanes (h.1610-h.1690) y regalada por Carlos II a la comunidad según reza su inscripción trasera.⁷⁸⁶

Fig. 139. (izq.). Anónimo, *La Madonna del Pópulo*, primer tercio del siglo XVII, 197 x 112,5 cm, óleo sobre lienzo, Antecoro, PN 00610869. Fig. 140 (derecha). Anónimo, *La Madonna del Pópulo*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm, Relicario PN 00612528. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 315, fig. 187.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, ff. 54-55.

⁷⁸⁵ Pérez de Tudela, 2017, p. 18, nota 49.

⁷⁸⁶ Sobre esta última vid. Checa Cremades, 2019, p. 314-315.

Las misiones jesuíticas se encargaron de difundir esta imagen mariana vinculada a la leyenda de san Lucas, que durante el contexto posconciliar pasó a asociarse con la autoridad de Roma por su supuesta autenticidad. En medio de todo ello se ha situado a Francisco de Borja, quien además de compartir la importancia de estos iconos como imágenes de la verdad, supo difundirla también como herramienta pedagógica y diplomática.⁷⁸⁷ Dentro del intercambio epistolar que este último mantuvo desde Roma con su hermana sor Juana de la Cruz en Madrid hacia mediados del siglo XVI, salen a relucir las noticias acerca de las imágenes que llegaron a la colección fruto de este contexto. Así se nos confirma el envío de una imagen de Nuestra Señora y la preparación de una segunda sobre cobre:

“Huélgame que haya parecido tan bien allá la imagen de Nuestra Señora. No será mucho que, dándome el señor más fuerzas, haga sacar para V.R. una en cobre, para que dure más, y servirá de memoria...”⁷⁸⁸

Juana de Austria y a las primeras abadesas de la comunidad fueron las principales destinatarias de los envíos realizados desde Roma por Francisco de Borja dada su estrecha relación con el mismo, ya fuese por lazos devocionales o familiares. Como el desarrollo de la colección nos permite comprobar, los vínculos establecidos por la primera con centro Europa y el pontificado en Roma, continuaron desarrollándose tras la llegada de su hermana la emperatriz María y la profesión de monjas reales y nobles en la clausura como sor Margarita, Catalina D’Este o sor Ana Dorotea. Del mismo modo, las sucesivas generaciones de mujeres Habsburgo, o procedentes de los estamentos nobiliarios más destacados, continuarían recibiendo e intercambiando numerosos obsequios que contribuyeron a definir el carácter devocional y material de la colección monacal. Por un lado, fray Juan de Palma, al describir la procedencia de las imágenes enumeradas, se hará eco de una de las características aplicables a aquellas obras que se integraron en las Descalzas gracias a la presencia de la emperatriz: la falta de registro entre el inventario de sus posesiones. Es así, como nos encontramos en el catálogo del confesor una imagen de *La última Cena* enmarcada mediante madera de ébano y donada por la emperatriz María al relicario.⁷⁸⁹ De la misma, no hay rastro en el listado de bienes conservado entre la documentación de la partición de hacienda que hemos analizado, por lo que su mención entre las imágenes del relicario bien podría confirmar la llegada al monasterio de aquellas otras imágenes como los retratos a lo divino o la gran representación de *La Nave de la Iglesia* debido a su presencia permanente en el cuarto real. Bien como obsequios destinados a la misma o, como encargos realizados por ella, se trataría de obras que habrían pasado a integrarse directamente en la visualidad del monasterio.

Tras el fallecimiento de la emperatriz, sor Margarita de la Cruz, se convertiría en la principal destinataria de todos estos presentes llegados desde Centro Europa o la Roma papal y cargados de significaciones directamente relacionadas con el contexto político y religioso vivido por la monarquía hispana. Con ello, el conjunto de benefactores de la colección se amplió significativamente. Tanto el pontífice y sus representantes en la corte hispana como

⁷⁸⁷ La historiadora norteamericana explica el proceso de adaptación de la leyenda medieval asociada a esta imagen por parte de la labor pedagógica de los jesuitas. Incluso sitúa a Francisco de Borja como buscador de la verdadera imagen. Noreen, 2005, p. 662-664. También se conserva en la iglesia lisboeta de san Roque la copia que el propio Francisco de Borja regaló a Catalina de Austria hacia mediados del siglo XVI, quien, tras su muerte la donó a la mencionada iglesia. Jordan Gschwend, 2010b, p. 221.

⁷⁸⁸ Roma, 20 de noviembre de 1568. Carta de Francisco de Borja dirigida a la abadesa de las Descalzas Reales, sor Juana de la Cruz, su hermana. AGP, PC, DR, Caja 6, exp. 23. También cit. en: Sebastián Lozano, 2010, p. 83, nota 70.

⁷⁸⁹ “Hay otra imagen o retablo de la cena de tres cuartas en alto y correspondientes en anchura asentada y embutida en ébano. Dióle la emperatriz María a este relicario”, FLG, M 1-1-18, f. 55.

las familias granducales de la Toscana se afanaron en buscar aliados que pudieran interceder a su favor ante la figura del monarca hispano, por lo que no tardaron en utilizar la estrategia del intercambio material para crear un clima de negociaciones prolífico.⁷⁹⁰ En este sentido, la influyente personalidad de sor Margarita sobre su sobrino el rey Felipe III, hizo inevitable que este aspecto de carácter diplomático y estratégico se proyectase sobre la colección de imágenes y objetos atesorada por la comunidad de clarisas donde profesó, tal y como hemos podido comprobar con los estudios del ya mencionado Salvador Salort a partir de la correspondencia generada por la familia Médicis.⁷⁹¹

Otras fuentes, como las relaciones escritas en torno al desarrollo de las embajadas diplomáticas en la corte, continuarán aportando información sobre la proyección de este aspecto en la clausura. Así se puso de manifiesto con motivo de la conocida visita que el cardenal Francesco Barberini (1597-1679) realizó en 1626 a París y Madrid, a instancias del Papa Urbano VIII (1568-1644) y para tratar de paliar los problemas derivados de las hostilidades mantenidas por franceses y españoles en territorio romano.⁷⁹² Los principales sucesos e impresiones de esta visita pontifical fueron testimoniados por Cassiano dal Pozzo en su famoso *Diario*, donde incluyó una relación de lo sucedido durante las visitas del cardenal Barberini a las comunidades de las Descalzas Reales y la Encarnación.⁷⁹³ La edición y análisis de los fragmentos dedicados a relatar sus visitas a las fundaciones femeninas durante los meses de primavera y verano de 1626, junto con el estudio de sus características, fueron dadas a conocer por Simón Díaz, quien destacaba diferentes aspectos en cuanto al intercambio material o, incluso, en torno a al desarrollo de la liturgia practicada en momentos tan solemnes como la celebración del Corpus Christi.⁷⁹⁴

El representante de Urbano VIII, en su visita a la clausura donde residía la infanta sor Margarita de la Cruz, rápidamente destacó la presencia de una pintura en el claustro alto con la representación de san Agustín realizada por Antiveduto della Grammatica (1571-1626) (fig. 141).⁷⁹⁵

Fig. 141 Antiveduto della Grammatica, *San Agustín y el misterio de la Santísima Trinidad*, último cuarto del siglo XVI, 248 x 180 cm, óleo sobre lienzo, antesala del santo Ángel, PN00612046.

⁷⁹⁰ Colomer, 2003, pp. 13-32.

⁷⁹¹ Salort Pons, 2013, pp. 151-159.

⁷⁹² Marzin, 2003, pp. 293-312.

⁷⁹³ La edición íntegra del Diario escrito por Cassiano dal Pozzo en: Anselmi, 2004.

⁷⁹⁴ Simón Díaz, 1980, pp. 31-37. Asimismo, podemos consultar una edición crítica de los fragmentos transcritos por Simón Díaz en: Anselmi, 2004, pp. 115-119 y 179-180 (de la edición castellana).

⁷⁹⁵ Alessandra Anselmi destaca el interés de esta afirmación de Cassiano por haber indicado en ella su participación en la realización de la pintura. Asimismo, analiza la iconografía de esta obra y sus fuentes en: Anselmi, 2004, pp. 116-117, nota 250 (de la edición castellana).

Se trata de una obra que el propio Barberini había enviado a sor Margarita de la Cruz, por orden del príncipe de Piamonte, aunque no sería el único presente que entraría a formar parte de la colección monacal dentro de este mismo contexto. También la visita de este cardenal romano implicó el intercambio de presentes con la monja-infanta, a quien llevó una reliquia contenida dentro de una urna de cristal acompañada por las características indulgencias y de quien, en señal de agradecimiento, recibió tres cofres con numerosos obsequios:

“el primero, contenía diez pares de bolsillos de ámbar forrados de carmesí, doce pares de guantes, una caja ‘a la indiana’ con vasos de loza de Portugal y de porcelana fina, una docena de escudillas y otros utensilios de la misma especie con adornos de oro, en el segundo iban cincuenta cajitas con pastillas aromáticas, un hostiario con fondo de marfil y diversas piedras raras y preciosas y, el tercero, guardaba rosarios, collares y objetos semejantes”.⁷⁹⁶

Tras este intercambio de presentes, el *Diario* nos relata las interesantes impresiones causadas por la celebración del Corpus Christi en el cardenal Barberini, y que serán objeto de reflexión más adelante durante el análisis de las prácticas litúrgicas, sin embargo, nos interesa destacar aquí las referencias aportadas por dal Pozzo respecto a la tipología de objetos e imágenes de las que nos deja constancia. En primer lugar, se refiere al responsable de la llegada de la imagen de san Agustín, el príncipe de Piamonte, a quien podemos identificar, dada la cronología de la fuente, con el duque de Saboya, Carlos Manuel I (1562-1630), casado con la infanta Catalina Micaela (1567-1597) desde 1585. Mientras que, en segundo lugar, menciona la reliquia enviada por el pontífice como obsequio a la monja-infanta. Ambos obsequios ejemplifican perfectamente tanto el origen familiar como ritual de los presentes que comenzarían a integrar la colección gracias a su atracción como foco diplomático. Por un lado, es probable suponer que el príncipe de Piamonte ordenase enviar presentes a un familiar de su esposa con el que podía mantener una alianza favorable para sus pretensiones territoriales mientras que, por otro, el gran valor de las reliquias las convertía en un objeto fetiche y mejor carta de presentación para hacer llegar la representación de sus embajadas al Papa Urbano VII. La reliquia, como era costumbre, llegaba acompañada por las correspondientes indulgencias y, aunque en la actualidad sea muy complejo identificar su entidad, así como el relicario de cristal donde venía guardada puesto que no se mencionan sus características, la documentación del archivo monacal pone de manifiesto la constante llegada de favores e indulgencias desde Roma.⁷⁹⁷

Como ha destacado Esther Jiménez, la llegada de reliquias y relicarios procedentes de la ciudad papal, se incrementó significativamente a inicios del siglo XVII, dada la permanente comunicación mantenida por la monja infanta con los pontífices y sus representantes en la corte hispana. Asimismo, y como ya hemos indicado, no se trató del único enclave estratégico con el que la monarquía hispana mantuvo una constante comunicación en esa misma época y dentro de la península itálica, sino que, debido a los lazos familiares extendidos mediante la política matrimonial de la casa Austria, también las principales familias ducales del norte de Italia se afanaron por tener su representación en territorio hispano. Al respecto, es

⁷⁹⁶ Simón Díaz, 1980, p. 34.

⁷⁹⁷ El conjunto de disposiciones eclesiásticas muestra un gran número de ellas dirigidas a sor Margarita de la Cruz, a quien, en su mayoría, se solicitaba favorecer el trabajo del representante pontifical en la corte madrileña a su llegada. Así consta en la correspondiente disposición llegada a raíz de la mencionada estancia desarrollada por Francesco Barberini en 1626: “Breve de su santidad el Papa Urbano VIII, recomendando a la infanta, sor Margarita de la Cruz, a Francisco, Cardenal Barberino, nuevo nuncio de su santidad en España, y pidiéndole que le proteja en todos sus negocios. San Pedro de Roma, 30 de enero de 1626, AGP, PC, DR, Caja 84, exp. 23”, en: García López, 2003, p. 121, n° de asiento 866. Para el conjunto de disposiciones eclesiásticas, vid. ídem, pp. 117-136, números de asiento 832-1012.

conocida la estrecha relación que durante el reinado de Felipe III mantuvieron las cortes de Madrid y Valladolid junto con Florencia debido a la presencia de su esposa la reina Margarita de Austria (1584-1611), quien mantuvo el contacto con su hermana la gran duquesa María Magdalena de Austria (1589-1631), casada con el duque Cosimo II de Médici (1590-1621) en 1609. El intercambio mantenido por ambas hermanas, ha sido estudiado por Lisa Goldenberg, quien destaca la llegada de presentes como retratos, reliquias y relicarios a las fundaciones monásticas con las que Margarita de Austria se vinculó gracias al mecenazgo ejercido por su hermana desde Florencia.⁷⁹⁸ Una de las muestras personales más íntimas y características del patrocinio desarrollado por María Magdalena deriva de su afecto y especial devoción a la santa que lleva su propio nombre. Este hecho, a su vez común entre las prácticas devocionales más extendidas desde Época Moderna, llevó a la gran duquesa a retratarse identificada como santa María Magdalena (fig. 142) por el retratista de corte Justus Sustermans (1597-1681). La efigie “a lo divino” muestra la retratada en oración con el pelo suelto, la mirada elevada y junto a los atributos mediante los que suele representarse: la calavera, el libro, un crucifijo o el frasco de perfume. Todo ello, ha sido interpretado como un posible retrato de viuda, atendiendo al modelo de penitencia que su nuevo estatus, tras la muerte de su esposo Cosme II de Médici (1590-1621), María Magdalena debía proyectar.⁷⁹⁹



Fig. 142. Justus Sustermans, *María Magdalena de Austria como santa María Magdalena*, óleo sobre lienzo, h. 1620, Florencia, Palazzo Pitti.

También el acopio de reliquias procedentes de esta santa adquirió una especial relevancia entre la colección que la gran duquesa se ocupó de reunir dentro de su *Capella delle Reliquie* en el Palazzo Pitti.⁸⁰⁰ Así lo pone de manifiesto el regalo que el cardenal al servicio de la corte de los Médici, Francesco Maria del Monte (1549-1627), le presentó el 22 de julio de 1621 con motivo de la festividad de santa María Magdalena, unos cabellos supuestamente procedentes de la misma.⁸⁰¹ Este presente, como ha destacado Alice Sagner, mostraba una de las múltiples

⁷⁹⁸ Goldenberg Stoppato, 1999, pp. 87-112 y 2013, pp. 129-149

⁷⁹⁹ Mosco, 1986, pp. 234-237.

⁸⁰⁰ Para las características de este espacio en el palacio florentino: Goldenberg Stoppato, 2005, vol. 1, pp. 137-143 y 2014, pp. 32-49.

⁸⁰¹ Sanger, 2014, pp. 71.

significaciones que la relación entre la gran duquesa y su colección de reliquias proyectaron a través de las distintas prácticas devocionales suscitadas en torno a la misma como su veneración, adorno, acopio, ubicación o exhibición.⁸⁰² De hecho, y con motivo de su enlace matrimonial, el intercambio de presentes que este tipo de acontecimientos suscitó ya puso de manifiesto la interacción de la gran duquesa con objetos devocionales como los altares portátiles decorados con escenas labradas mediante la conocida técnica de las “*Pietre Dure*”. Esta última, adquiere grandes cotas de perfección a lo largo del siglo XVI en numerosos talleres florentinos y romanos, donde el antiguo *opus sectile* pasará a tomar una mayor complejidad y desarrollo para crear obras como las imágenes devocionales minuciosamente labradas o pintadas sobre las texturas de la piedra que la familia Médici y sus diferentes miembros acostumbraron a comisionar e intercambiar.⁸⁰³

De hecho, la característica materialidad que muestran este tipo de composiciones, a veces integradas en relicarios y, otras, simplemente presentadas como escenas de devoción portátiles, ha sido estrechamente relacionada con la veneración de las reliquias, cuyo visionado se experimenta mediante medios muy parecidos. Así lo pone de manifiesto Erin Beney en su análisis sobre uno de los altares labrados en piedras duras que perteneció a la gran duquesa María Magdalena, donde encontramos una apelación directa a los sentidos más básicos en concordancia con los razonamientos elaborados por la tratadística postconciliar para justificar e incentivar el uso de la imagen tal y como encontramos justificado en conocidos escritos como el elaborado por el cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597).⁸⁰⁴ Tras la recepción de este presente matrimonial, la interacción de la gran duquesa con la misma tipología de imágenes devocionales y relicarios continuó desarrollándose con mayor abundancia en la corte florentina dada su cercanía a los principales focos de producción. En este sentido, se ha destacado la relación que con la misma personalidad de enclave ducal podrían mantener las imágenes, altares portátiles y relicarios conservados en los patronatos de las Descalzas Reales y la Encarnación.⁸⁰⁵ Ambos guardan una interesante muestra de este tipo de producciones que, en su mayoría se encuentran acompañadas por diferentes vestigios sacros como el caso del altar-relicario presidido por una representación de santa María Magdalena sobre jaspe (fig. 143). Al respecto, María Leticia Sánchez destaca su probable relación con los relicarios que de esta misma tipología la gran duquesa María Magdalena acostumbró a enviar a su hermana Margarita para el relicario de la Encarnación puesto que la misma, se implicó igualmente, aunque en menor medida, con el mecenazgo de las Descalzas Reales de Madrid.

⁸⁰² *Ibidem*, pp. 72-73.

⁸⁰³ Giusti, 2008, pp. 13-27.

⁸⁰⁴ Benay, 2014, pp. 106-107.

⁸⁰⁵ García-Frías, 2015, pp. 46-59

Fig. 143. Anónimo italiano, *Retablo-relicario de santa María Magdalena*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre jaspe, palosanto, ébano y bronce, 20 x 36 x 10, Relicario PN00612572. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 301, fig. 170.

Si tenemos en cuenta la mencionada devoción que la esposa de Cosme II desarrolló por santa María Magdalena y los medios utilizados por ella para vincularse a la misma, no resulta extraño que un relicario con una imagen de la santa llegase al cenobio de coletinas madrileño por medio de su intervención. Incluso, la singularidad e importancia mediante la que se nos informa acerca de la celebración de su festividad en el cenobio hacen de este relicario un obsequio muy importante también para la propia identidad litúrgica de la comunidad. En este sentido, merece la pena señalar cómo, pese a que en la actualidad no se ha conservado rastro alguno, ya desde 1616 el cronista de la fundación, fray Juan Carrillo, informa acerca de la existencia de una ermita dedicada a santa María Magdalena en la huerta de la clausura.⁸⁰⁶ Respecto a esta capilla, destaca la gran veneración que la comunidad profesó a su efigie de la Magdalena por considerarla protectora de la misma y del monasterio que habitaron. La información sobre la ritualidad practicada en torno a esta ermita se encuentra ampliada entre las descripciones que el manuscrito de ceremonias nos traslada. Sobre ella, volveremos más detenidamente en el apartado dedicado a analizar su festividad, sin embargo, nos interesa destacar aquí, cómo la fuente redactada por las clarisas de la comunidad no se refiere al carácter supuestamente protector del que gozó la imagen entre la memoria de las religiosas, sino a su reliquia y a los comitentes que depositaron en el monasterio la imagen de la Magdalena y construyeron su capilla.⁸⁰⁷

Por un lado, la reliquia, cuyas características no son descritas, era sacada a la ermita donde debía permanecer toda su jornada a excepción de la misa dedicada a la santa en el templo, o momento para el que se trasladaba al altar mayor. Por el otro, según nos informa el manuscrito al finalizar la celebración “se dice un responso rezado por los duques de Alba don Fernando Álvarez de Toledo y doña María Enríquez que nos hicieron charidad de dar la imagen de la santa y hacer la ermita”.⁸⁰⁸ Si bien no contamos con suficientes datos para poder identificar la reliquia y el relicario que eran llevados a la ermita y templo del monasterio durante su celebración, la mención a los comitentes de la imagen y su espacio es clara en esta otra fuente. En este sentido añade una referencia directa al mecenazgo de la Casa Alba dentro de una de las festividades y devociones más singulares de la liturgia desarrollada por la comunidad como fue la celebración de santa María Magdalena, por lo que es probable suponer la utilización de un relicario cuya materialidad y suntuosidad estuviesen a la altura

⁸⁰⁶ El padre Carrillo en su capítulo XX “De algunas santísimas imágenes milagrosas que hay en esta santa casa” ya informa acerca de la existencia de una capilla dedicada a santa María Magdalena en la huerta del cenobio: “En la huerta hay una hermita de la gloriosa Madalena con una imagen suya a la cual las religiosas tienen muy grande devoción y de algún tiempo acá más que antes por haber acaecido este caso. Y es que, como estuvieron caídas algunas tapias de la huerta una mujer vecina tuvo grande antojo de entrar y llegar a la dicha ermita. Una noche determinó de hacerlo y así como se acercó para querer entrar dióle tan grande pavor y miedo que quedó casi muerta y sin poder menear y, pasando así un rato, tornó a salir, aunque con mucha dificultad, y quedó de manera que murió dentro de dos días. En lo cual se echó de ver el cuidado que tiene la gloriosa santa de guardar la huerta y la clausura de esta casa, pues tan caro costó a la mujer que quiso entrar en lo interior de ella.” Carrillo, 1616, f. 55r.

⁸⁰⁷ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 48v.-49v.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, f. 49r.

de las circunstancias. Teniendo en cuenta el elevado valor que las imágenes y relicarios de piedras duras tuvieron entre el coleccionismo cortesano, así como su éxito entre la visualidad asociada a las prácticas devocionales sustentadas por la tratadística posconciliar, la utilización de un relicario como el actualmente conservado donde aparece la efigie de la santa pintada sobre jaspe e integrada en un retablo clasicista con diferentes reliquias tendría todo el sentido. No únicamente a nivel iconográfico, sino también, material este pequeño altar italiano, se adapta a los requisitos de la visualidad que caracterizó las diferentes prácticas litúrgicas desarrolladas en clausura.

Por otra parte, su estructura arquitectónica a manera de altar o retablo clasicista ordenado mediante columnas y un frontón partido es compartida por otros ejemplos de factura similar como los relicarios con representaciones de la *Resurrección de Cristo*, el que contiene, por un lado, la *Anunciación* y, por el otro, la *Adoración de los Pastores* o, el que muestra, de manera análoga al anterior, la *Aparición de Cristo a la Virgen María y san Juan evangelista en Patmos* (figs. 144-146).

Fig. 144 Anónimo italiano, *La Anunciación y la Adoración de los pastores*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre alabastro, 68 x 38 x 19, relicario PN00612564; Fig. 145. Anónimo italiano, *Aparición de Cristo a su madre y San Juan evangelista en Patmos*, último cuarto del siglo XVI, 25 x 12, relicario PN00612581; Fig. 146. Anónimo italiano, *Resurrección de Cristo*, primera mitad del siglo XVII, madera, bronce y alabastro, 48,5 x 28 x 9, Antecoro, PN00610930. © PATRIMONIO NACIONAL

Incluso, escenas como la *Aparición de Cristo a su madre y San Juan evangelista en Patmos*, aparecen enmarcadas en un retablo de tipo ostensorio realizado en madera de ébano muy parecido a al retablo conservado en la Encarnación realizado por Segismundo Laire (1552-1639) y fechado en Roma el año 1594.⁸⁰⁹ Este último muestra una imagen de la *Resurrección de Cristo* por un lado y, por el otro, de la *Anunciación* pintadas sobre ágata o mediante la misma técnica y estética desarrolladas por el pintor de origen alemán durante su etapa previa al asentamiento en la ciudad de Roma. Según ha estudiado Germán Ramallo Asensio la corporeidad de las figuras representadas en el relicario de la Encarnación es mucho menos clasicista y voluptuosa de aquella que comenzará a representar Segismundo Laire tras afincarse en la ciudad romana, desde donde elaborará representaciones más complejas como las conservadas en el monumental retablo y altar perteneciente al monasterio del Sacramento de Boadilla del Monte y fechadas a inicios del siglo XVII.⁸¹⁰ Estas últimas, además se encuentran realizadas sobre cobre a diferencia de las conservadas en los reales patronatos, donde destaca la destreza en la utilización del ágata como base sobre la que emplazar las diferentes escenas religiosas. Los datos biográficos recopilados sobre este pintor de origen alemán, apuntan hacia su especialización en la representación dentro de pequeños formatos como relicarios, muebles o joyas, así como en el especial reclamo de su trabajo suscitó entre jesuitas y territorio hispano pese a encontrarse afincado en Roma desde finales del siglo XVI. Por lo que respecta a la obra conocida en territorio peninsular, Ramallo Asensio también destaca haberse encontrado circunscrita, en su mayoría, al ámbito de las clausuras, donde llegó como obsequio de familias nobles que quisieron vincularse a su mecenazgo.⁸¹¹ En cuanto la forma exacta mediante la que los relicarios con escenas representadas sobre ágata y cobre ingresaron en la colección de las Descalzas Reales no hemos podido hallar rastro documental alguno. Sin embargo, su comparación estilística con las piezas conservadas en el relicario de la

⁸⁰⁹ La información catalográfica sobre esta pieza en Sánchez Hernández, 2015, cat. n° 11, pp. 97-102.

⁸¹⁰ Ramallo Asensio, 2006, pp. 244-245.

⁸¹¹ *Ibidem*, pp. 248-247.

Encarnación, así como las noticias en torno los contactos e intercambios mantenidos por la monarquía hispana con sus familiares en otras cortes europeas y con el pontificado, hacen posible vincular algunas de ellas a la mano de artífices como Segismundo Leire y ubicar el contexto de su procedencia en el habitual envío de presentes con fines diplomáticos o mediante los que estrechar lazos familiares.⁸¹²

Al mismo tiempo, y pese a la falta de referencias documentales precisas, el catálogo de fray Juan de Palma, todavía puede servir para encontrar alguna referencia a la interesante materialidad que conforma este tipo de imágenes y relicarios llegados a la colección de las Descalzas Reales. Es el caso de la siguiente pieza descrita entre el listado sobre las mencionadas imágenes “de gran hermosura y grandeza” que pertenecieron al relicario:

“Hay más otra imagen o relicario de la Resurrección de Cristo nuestro señor pintada en una piedra que llaman cornelina, con cuatro columnas de ágata y guarnecida de plata y piedras todo muy precioso”⁸¹³

La descripción hace referencia a algunas de las características que configuran el relicario de la *Resurrección de Cristo* anteriormente mencionado, como la propia iconografía o la técnica utilizada para su representación (fig. 146). Aunque resulta más difícil determinar sobre qué tipo de piedra se ha realizado la imagen central, los detalles rojos de acompañan el manto y bandera de Cristo podrían asemejarse al carácter rojizo de la cornalina mencionada por Palma. También el número de columnas descritas coinciden con el que encontramos en este retablo decorado mediante incrustaciones de bronce y plata. Desafortunadamente, las palabras del confesor no hacen referencia en este caso al origen o procedencia de la pieza, pero, del mismo modo que sucede con el retablo de la *Aparición de Cristo a su madre y San Juan evangelista en Patmos* (fig. 145), tanto la descripción como las características de la pieza conservada, apuntan hacia el marco de intercambios y transferencias devocionales anteriormente descrito.

Igualmente, merecen atención otras obras descritas dentro del mismo listado que siguen vinculándose a la llegada de presentes destinados a las religiosas de la Casa Austria profesas en la clausura de las Descalzas Reales. Por ejemplo, un retablo con una imagen de la Encarnación “hechas todas las figuras de diferentes piedras” mediante el que la reina de Hungría obsequió a sor Dorotea con motivo de su profesión.⁸¹⁴ Sobre el mismo, Palma destaca su elevada tasación, de lo que podemos deducir el aprecio o considerable estimación material que este tipo de imágenes realizadas sobre piedra, aprovechando su cromatismo o incluso las vetas de su superficie, llegaron a adquirir entre la visualidad suscitada por las devociones en clausura. Con anterioridad a esta imagen de la *Encarnación*, llegaron los obsequios que la emperatriz Ana de Austria, esposa del emperador Matías, realizó a su cuñada sor Margarita de la Cruz. Según las informaciones apuntadas por el confesor se trata de dos retablos cuya materialidad sigue saliéndose de lo común: “un retablo de cristal en forma de espejo”, con la representación de las llagas de san Francisco, y una imagen de la *Adoración de los Reyes* “cosa grande en la materia y en la forma”. En relación al primero, y pese a que no encontramos vestigios con una iconografía análoga entre la colección actual, sí es interesante destacar cómo no se trataba de una representación aislada o puntual, puesto que la técnica

⁸¹² Un fenómeno que tuvo un significativo desarrollo durante el siglo XVII, tal y como los vestigios conservados en las diferentes colecciones reales han puesto de manifiesto: Redín Michaus, 2016, 14-45.

⁸¹³ FLG, M 1-1-18, f. 59.

⁸¹⁴ “Hay otro retablo de más de tercia de alto y tres cuartas de largo un poco perlongada. Es del misterio de la Encarnación, hechas todas las figuras de diferentes piedras, parecen de pintura. Es de tanta estimación y valor que le aprecian en más de cinco mil ducados de plata como se dirá en su lugar. Está guarnecido en un marco de bronce dorado. Diole la reina de Hungría a la señora sor Dorotea para su profesión.” *Ibidem*, f. 56.

utilizada en su confección, el óleo sobre cristal, parece adquirir una significativa presencia dentro y fuera del relicario. Así encontramos, por ejemplo, varias escenas con la representación de la Sagrada Familia, enmarcadas mediante marcos de ébano y bronce suntuosamente decorados (figs. 147-149) con apliques de plata o a imitación de gemas.

Fig. 147. Anónimo español, *Sagrada familia*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre cristal, 54 x 44, relicario PN00612483 Fig. 148. Anónimo italiano, *Adoración de los pastores*, último tercio del siglo XVI, 38 x 42, óleo sobre cristal, Capilla de Nuestra Señora de la Paz, PN00611259. Fig. 149. Anónimo italiano, *Sagrada familia con ángeles músicos*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre cristal, 40 x 35, relicario PN00612497. © PATRIMONIO NACIONAL

Algunos de ellos se conservan en el relicario mientras que otros, los encontramos repartidos en espacios diferentes de la clausura como la Capilla de Nuestra Señora de la Paz. Sin duda, el ejemplo más suntuoso en torno a la utilización de esta técnica entre las decoraciones de la clausura es el realizado por Herrera Barnuevo en la capilla de Guadalupe mediante la representación de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento. No obstante, estas otras escenas de carácter individual, ponen de relieve que no se trata de un espacio constituido por una materialidad y técnica ajenas al resto de obras conservadas en la colección monacal y llegadas, muy probablemente, fruto del obsequio familiar o diplomático. Así lo ponen de manifiesto otras imágenes descritas en el mismo listado, además de la regalada por la emperatriz Ana, como:

“Otro espejo del mismo género, aunque de diferente mano, marco de bronce dorado y con perfiles de plata y piedras de una tercia en alto y en proporción el ancho y pintada en él la Asunción de la Virgen santísima señora nuestra.

[...]

Hay otros cuadros de cristal en forma de espejos. En el uno pintado Nuestra Señora y san José con el niño. El otro es también la Virgen santísima y el niño en los brazos.”⁸¹⁵

No hemos podido localizar rastros en torno a la iconografía asuncionista representada sobre cristal de la que se hace eco fray Juan de Palma, aunque es posible que algunas de las mencionadas escenas sobre la Sagrada Familia coincidan con aquellas imágenes descritas por el mismo. Poco más podemos precisar en torno a la identificación los cristales descritos en el catálogo de reliquias, pero sí es conocido cómo sus características, incluidos los tipos de enmarcaciones con apliques de plata, bronce o perlas preciosas que, en ocasiones, servían para introducir reliquias, tuvieron un gran protagonismo dentro del coleccionismo cortesano desarrollado de manera coetánea al crecimiento de la fundación monástica.⁸¹⁶

Diferente es el caso de la segunda imagen regalada por la esposa del emperador Matías a sor Margarita, la *Adoración de los Reyes* que encontramos caracterizada del siguiente modo:

⁸¹⁵ FLG, M 1-1-18, f. 57.

⁸¹⁶ García-Frías Checa, 2015, p. 46.

“Una imagen de la Adoración de los Reyes de plata, cosa grande en la materia y la forma. Es de vara y cuarta de alto en proporción arquitectónica, con admiración las figuras y todo lo demás de su adorno. Está guarnecido en ébano con sus molduras, cornisas y arquivadas de muy buena labor. Enviola la emperatriz Ana, mujer del emperador Matías, hermano de la infanta Margarita a su alteza, y la dio al relicario”⁸¹⁷

La escena, enmarcada mediante un marco arquitectónico de ébano integrado por cornisas, molduras y arquivadas medía poco más de un metro de alto, por lo que se trataba de una obra con mayores dimensiones si la comparamos con otras imágenes conservadas en el relicario, en su mayoría de menor tamaño. Este tipo de enmarcaciones, de estructura arquitectónica, bien podían recordar, dentro del imaginario coetáneo a la forma de una capilla, cuyo alzado se ordenaba mediante los mismos elementos. Así es descrita, una imagen más sobre la *Adoración de los Reyes* conservada igualmente en el relicario y de la que tenemos constancia gracias a los inventarios realizados por las monjas encargadas de su conservación o “relicarieras” durante el siglo XVII.

“Un relicario grande a modo de capilla sobre dorado con una imagen dentro con la adoración de los reyes de oro y, arriba, en el remate reliquia de s. Melchor rey y, más abajo, un pie de un inocente”⁸¹⁸

A diferencia de la obra enviada por la emperatriz Ana de Habsburgo-Gonzaga (1585-1618), este relicario de los Reyes Magos “a modo de capilla”, era dorado, mientras que el primero se encontraba labrado en ébano, pero, sobre todo, el inventario de la relicariera nos informa respecto a la función de esta segunda imagen como relicario al contener dos reliquias diferentes, una del rey Melchor y, otra de los santos inocentes. No parece posible, por tanto, tras cotejar ambas descripciones, establecer una relación o identificación entre las dos imágenes referidas por las distintas fuentes. Sin embargo, tanto fray Juan de Palma, como la relicariera del monasterio, aportan datos interesantes respecto al desarrollo de la colección que podemos comparar con los vestigios pictóricos conservados y las descripciones de la liturgia para extraer conclusiones en torno a la organización de las imágenes dentro de la misma. En primer lugar, cabe añadir la significativa presencia de escenas en torno a la Adoración de los Reyes cuyas dimensiones se acercan bastante a lo descrito en el catálogo de Palma, aunque algunas de ellas no nos hayan llegado dentro de su enmarcación original. Ya nos hemos referido, entre los primeros trípticos que formaron parte de la colección monacal, a dos obras de la Epifanía cuya estética y referencias documentales, permiten trazar una relación con las obras de la fundadora por una parte y, por otra, con las copias difundidas desde la ciudad de Amberes a inicios del siglo XVI (figs. 34 y 36). Del mismo ámbito de producción, y aunque más tardía, se conserva otra obra de la misma temática, una copia de Pieter Brueghel el Viejo (h. 1525-1569) actualmente expuesta en la sala de pintura flamenca del monasterio (fig. 150). En cuanto a los medios que difundieron la obra de este maestro flamenco, y dado que se trata de una copia, es importante destacar cómo sus discípulos, entre quienes destaca su hijo Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) acostumbraron a realizar diferentes copias en torno a las representaciones más exitosas del maestro como es el caso de esta versión iconográfica donde la escena transcurre bajo la techumbre de una humilde cabaña.⁸¹⁹ De este modo han llegado hasta la actualidad diferentes reproducciones de la obra entre las

⁸¹⁷ FLG, M 1-1-18, ff. 55-56.

⁸¹⁸ *Inventario de los bienes que quedan en el relicario del Monasterio de las Descalzas Reales*, siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 2v, correspondiente al número de asiento 1105 en el inventario del archivo, vid. García López, 2003, pp. 143-144.

⁸¹⁹ Orrok, 2017, pp. 17 y ss.

que guardan mayores concomitancias con la versión situada en el monasterio madrileño las conservadas por los museos de bellas artes de Filadelfia y Amberes.⁸²⁰ El contexto de producción asociado a esta imagen nos permite plantear una relación entre la misma y las alusiones al mecenazgo que encontramos entre las descripciones de la liturgia desarrollada por el manuscrito de ceremonias. La fuente redactada por las clarisas de la comunidad, nos remite a la utilización de dos imágenes de los reyes durante la celebración de la Epifanía, una de ellas se sitúa en el coro, mientras que la otra era ubicada en el altar mayor de la iglesia:

«la sacristana pone en el coro la imagen de los reyes en el primer altar en lugar de la del nacimiento que ha estado hasta entonces. Y, a la iglesia, se saca la imagen de los reyes que está en la capilla de San José.»⁸²¹

Fig. 150. Anónimo, copia de Pieter Brueghel el Viejo, *Adoración de los Reyes Magos*, 132 x 178, segunda mitad del siglo XVI, Sala de pintura flamenca, PN00612367. Publicado en: Tormo y Monzó, 1917, p. 49, fig. 26.

A estas indicaciones, añade la autora que el oficio de este día concluye con “un responso por el archiduque Alberto que dio la imagen”.⁸²² Si tenemos en cuenta la conocida relación artística de los archiduques con Jan Brueghel el Viejo, es posible plantear una identificación de esta copia, con la obra referida por el manuscrito de ceremonias dentro de la escenificación llevada a cabo con motivo de la Epifanía. Resulta más complejo identificar exactamente qué imagen era la que se exponía en el altar mayor de la iglesia qué otra permanecía en el altar del coro y dentro de la clausura. Aquello que sí podemos destacar a partir de la alusión que el manuscrito hace al archiduque Alberto, serían las connotaciones políticas de la imagen mediante la que decidió obsequiar a la comunidad de clarisas. De este modo, se trasladaba a la colección de las Descalzas Reales, el mismo criterio mediante el que también el propio Archiduque Alberto decoró el altar mayor de la capilla en el Palacio de Coudenberg. Tal y como indica Werner Thomas, el Archiduque decidió situar en este espacio una imagen de la adoración de los reyes magos, obra de Jan Gossaert, con una clara

⁸²⁰ Sobre la variedad de copias en torno a este tema iconográfico, la información ofrecida por la catalogación de Christie's aporta diferentes datos. Vid. «Lot Essay» en: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/attributed-to-pieter-brueghel-ii-brussels-15645-16378-5101847-details.aspx> [consultado el 17/01/2019].

⁸²¹ RB, MD_F_27_B, *Papeles pertenecientes al culto divino...* f. 35v.

⁸²² *Ibidem*, f. 36r.

intencionalidad ideológica mediante la que se pretendía reforzar la idea providencialista del poder e identificar a los archiduques «como abogados de sus súbditos».⁸²³

El gesto realizado por el archiduque dentro de la capilla palatina se integra, a su vez, dentro del programa de asimilación de la imagen devocional y su utilización estratégica promovido por él mismo y su esposa Isabel Clara Eugenia durante su reinado en los Países Bajos. El paisaje que integró la efigie de los gobernadores abarcó así, desde escenarios cortesanos, hasta el ámbito espiritual dibujado por la geografía de santuarios y devociones católicas promovidas por la piedad hispánica.⁸²⁴ Del mismo modo, el reinado de los archiduques supuso una recuperación y promoción de las devociones y advocaciones marianas anteriormente respaldadas en los mismos territorios por la Casa Austria para reafirmar la identidad habsbúrgica y católica en un territorio abiertamente hostil a estas identidades. Así hemos entendido el envío de imágenes oprobias y milagrosas por parte de Isabel Clara Eugenia a su sobrina sor Margarita y, dentro del mismo programa, se ha entendido también el impulso de advocaciones marianas como la Virgen de los siete dolores.⁸²⁵ La colección pictórica de las Descalzas Reales continuará mostrando ejemplos al respecto mediante la imagen que sobre esta misma advocación encontramos actualmente situada en la Antesala del santo Ángel, sobre la pared colindante a la Casita de sor Margarita (fig. 151). Datada durante el último cuarto del siglo XVI y atribuida a un anónimo flamenco, su iconografía nos muestra la fórmula visual que gozó de mayor fortuna iconográfica desde que empezasen a construirse las primeras representaciones en diferentes centros productores flamencos a finales del siglo XV. Se trata de aquella que presenta a la Virgen solitaria, en actitud meditativa y rodeada por siete espadas que dirigen nuestra mirada hacia las características escenas de la infancia y clavario de Cristo.⁸²⁶ Estudios clásicos en torno a la representación de la virgen de los siete dolores encuentran su fuente iconográfica en el evangelio de San Lucas, donde se identifica el dolor de la virgen con la espada.⁸²⁷

Fig. 151. Anónimo flamenco, *Virgen de los Siete dolores*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 109 x 98, Antesala del santo Ángel, PN 00612048. © PATRIMONIO NACIONAL

⁸²³ Thomas, 1999, p. 57.

⁸²⁴ Diéguez-Rodríguez, 2019, pp. 27-48

⁸²⁵ Duerloo, 2012, p. 212.

⁸²⁶ Sobre las fuentes iconográficas de esta advocación flamenca: Schuler, 1992, pp. 5-28.

⁸²⁷ *Ibidem*, p. 6. (nota 33)

Entre las diferentes soluciones ofrecidas por el grabado, o el medio que contribuyó de una manera definitiva a la consecución de una imagen propia para el culto a esta advocación flamenca, Eichberger destaca la producida en Amberes hacia 1503 por Jost de Negker.⁸²⁸ Este grabado muestra, asimismo, el respaldo que monarquía e iglesia ofrecieron, desde sus orígenes, a la nueva devoción promovida por la cofradía flamenca al incluir los escudos de Felipe el Hermoso y el Papa Borja Alejandro VI junto a la representación de la virgen solitaria rodeada por las escenas de los siete dolores y sus respectivas espadas (fig. 152). Se trata, precisamente, del mismo esquema (despojado de la heráldica y de las decoraciones arquitectónicas y vegetales) que también sigue la representación conservada en el cenobio madrileño. Sin más datos que su ubicación actual entre los espacios del Monasterio y una cronología aproximada que nos sitúa esta tabla de producción flamenca durante el último cuarto del siglo XVI, podemos relacionar su presencia entre la colección pictórica de las Descalzas a partir del programa devocional seguido por la dinastía Habsburgo. Gracias al respaldo obtenido por la misma, la corporación flamenca gozó de gran prestigio y comenzó a ganar adeptos entre el entorno nobiliario y cortesano que contribuyeron a enriquecer su difusión cultural.⁸²⁹



Fig. 152. Jost de Negker, *Virgen de los siete dolores con los escudos de Felipe el Hermoso y Alejandro VI*, h. 1503, Minneapolis Institute of Arts: <https://collections.artsmia.org/art/57361/mater-dolorosa-joest-de-necker> (consultado el 8/01/2019)

Así lo demuestra la mencionada creación de una cofradía análoga en la corte madrileña a finales del siglo XVI, coincidiendo con el momento en el que el culto a la virgen de los siete dolores fue retomado en los Países Bajos por el patrocinio de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Del mismo modo que sus antepasados, los nombres de los archiduques pasaron a formar parte de la lista de cofrades ilustres inscritos en la cofradía bruselense de la iglesia de San Gorik, donde también ejercieron el mecenazgo artístico encargando diversas representaciones de los siete dolores para su capilla.⁸³⁰

⁸²⁸ Sobre las fuentes en torno a la construcción y difusión iconográfica de esta advocación mariana Eichberger, 2015, pp. 113-143.

⁸²⁹ Eichberger, 2018b, pp. 483-512.

⁸³⁰ Duerloo, 2012, p. 212.

El resultado visual de todo este contexto internacional en el espacio de las Descalzas Reales, se concreta en la citada imagen que actualmente podemos encontrar en un lugar fronterizo a la casita de Sor Margarita.⁸³¹ Las fuentes iconográficas de la misma, como hemos visto, pueden identificarse entre la producción de grabados flamencos que contribuyeron a difundir el culto. Además, detalles como la aureola solar representada tras la figura solitaria y meditativa de la virgen pueden ponerse en relación con otros medios artísticos, más restringidos que el grabado, donde también encontró acomodo la representación de esta advocación mariana: los libros de horas iluminados. Charles Le Clerc, tesorero de Maximiliano II, o el cardenal alemán Alberto de Brandeburgo adquirieron sendos libros cuyas iluminaciones incluyen una representación de la Virgen de los Siete Dolores: con manto azul y rodeada por un mismo entorno de destello solar que precede el entorno de escenas sobre la infancia y pasión de Cristo.⁸³² Por su parte, el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, conserva una tabla dedicada a esta misma advocación y atribuida al «maestro de las medias figuras» donde también encontramos una virgen meditativa «vestida de sob». ⁸³³

Mientras algunos aspectos en cuanto a su iconografía y fuentes visuales pueden trazarse a partir de los estudios que analizan la difusión cultural de la Virgen de los Siete Dolores y los ejemplos conservados, las circunstancias de su encargo podrían construirse a partir del contexto devocional mencionado. La incorporación de sor Margarita de la Cruz y la comunidad de las Descalzas Reales a la cofradía madrileña desde el mismo momento de su creación, podrían dirigir nuestra atención hacia un posible regalo de los cofrades al cenobio de clarisas en agradecimiento a su respaldo. Dicho obsequio, situaría la llegada de la obra a la colección monacal alrededor de 1599.⁸³⁴ Sin embargo, en esta misma época comenzaban los archiduques la gobernación de los Países Bajos y el amplio patrocinio devocional y artístico ya mencionado mediante el que trataron de labrarse una imagen cercana a las costumbres y tradiciones asentadas en territorio flamenco. Teniendo en cuenta el vínculo artístico establecido por los archiduques y, muy especialmente por Isabel Clara Eugenia, con las Descalzas Reales es posible suponer, también, un envío de la imagen de los Siete Dolores de Nuestra Señora por mediación de los gobernadores de Flandes, cuyo mecenazgo artístico y devocional es coetáneo a la creación y desarrollo de la cofradía madrileña.

⁸³¹ «una dolorosa en un retablitto con sus adornos correspondientes» es identificada entre la decoración de la «capilla de la señora infanta» dentro de la visita dieciochesca donde se lleva a cabo una relación de las obras existentes en los diferentes espacios del Monasterio. AGP, PC, DR, caja 39, exp. 15, f. 7. Aunque incompleta, como hemos indicado en el análisis de las fuentes, esta relación de obras es de gran importancia para conocer la configuración más antigua de algunas de sus capillas. En este caso, es muy probable que la mencionada capilla de la infanta fuese la también conocida como «casita de sor Margarita», o espacio privado de sor Margarita en el cenobio. La citada imagen de la dolorosa no nos es descrita con más detalle por lo que es muy difícil llevar a cabo una identificación de la misma con la actual Virgen de los Siete dolores que se conserva en la pared fronteriza a la casita de la monja-infanta. Al respecto, resulta interesante citar las aportaciones de Elena Sánchez sobre la imagen de la Soledad en el contexto madrileño: «El tema iconográfico de la Soledad de la Virgen ha sido considerado como «singularmente español». Tenía sus orígenes, sin embargo, en la Virgen de los Siete Dolores, una devoción muy difundida en Europa debido a que la Soledad era vista desde antiguo como el último de los siete dolores que padeció la Virgen. [...] Dados los orígenes y significado de la iconografía, se mantuvo la relación —y en ocasiones confusión— de la iconografía y de la advocación de la Soledad con las de la Virgen de los Dolores y de la Virgen de las Angustias». Sánchez de Madariaga, 2008, p. 221.

⁸³² Eichberger, 2018b, pp. 493-503.

⁸³³ Maestro de las medias figuras, *Virgen de los siete dolores*, óleo sobre tabla, segundo cuarto del s. XVI, Barcelona, MNAC. Para una reproducción, vid. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-de-los-siete-dolores/mestre-de-les-mitges-figures/008327-000> (consultado el 09/01/2019)

⁸³⁴ En las constituciones de la cofradía madrileña apenas encontramos referencias en torno a la cultura visual que debería vehicular las prácticas litúrgicas. Únicamente se hace alusión a que la virgen de la cofradía podría salir en procesión con motivo del Viernes Santo, pero ninguna otra mención al uso que debieran dar a la imagen o a las representaciones que tuvieran en su poder. Río Barredo, 2013, p. 56. (nota 28)

A todo ello cabría sumar la cercanía de la comunidad a este culto mariano ya que se trata de una devoción igualmente respaldada por el papa Borja Alejandro VI, tal y como el grabado de Jost de Negker pone de manifiesto. La familia ducal valenciana a la que perteneció este pontífice, estuvo muy presente en los orígenes de la fundación de las Descalzas Reales, puesto que sus primeras abadesas y moradoras procedían del convento de Santa Clara de Gandía.⁸³⁵ En esta ciudad se encontraba establecido el ducado de los Borja y, de la misma, procedía el principal responsable de su llegada, Francisco de Borja. Las fuentes no permiten profundizar hasta el nivel de conocimiento o devoción que la propia comunidad hubiese manifestado en relación a la virgen de los siete dolores con anterioridad a la creación de la cofradía madrileña. Sin embargo, conocedoras o no, las mujeres de la familia Borja que se incorporaban a su listado de cofrades, como la propia abadesa sor Juana de la Cruz, natural de Gandía y hermanastra del propio San Francisco de Borja, manifestaron una misma adhesión al culto flamenco en relación a su propio linaje, del mismo modo que sucede en el caso de la monja Habsburgo sor Margarita de la Cruz. Por tanto y, sin más datos precisos acerca de la llegada de esta imagen de la Virgen de los Siete Dolores que custodia el Monasterio, sí resulta interesante destacar el fenómeno al que nos remite: la relación tanto de sus patronos como de su comunidad con la creación y difusión de la devoción mariana hacia los siete dolores de la Virgen. Todo ello, sumado a la presencia de imágenes directamente relacionadas con la Casa Madre como la conocida Virgen del Milagro o las efigies de santa María del Pópolo, apuntan hacia la necesidad de trazar un marco teórico acerca de los lazos devocionales y artísticos mantenidos por la comunidad madrileña con su fundación de origen. Estos últimos, además, no se limitarán al intercambio o llegada de imágenes cuya devoción ya fuese venerada por la comunidad de origen, sino, también, a las prácticas rituales y celebraciones desarrolladas por esta última según nos informan las propias religiosas de la comunidad madrileña. De este modo, el obligado cultivo de la ritualidad practicada en la fundación de origen se hará extensible, tanto a la presencia de imágenes ya fuesen estas de carácter pictórico o escultórico, como de espacios y costumbres a través de los que poner en práctica el desarrollo de las devociones que hermanan a la comunidad madrileña con sus orígenes.

⁸³⁵ Para una relación de los miembros de la comunidad: Sánchez Hernández, 1997, anexo documental nº1, pp. 363-372. Y, más recientemente: Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2010, pp. 115-156.

TERCER CAPÍTULO

3. DEVOCIONES Y PRÁCTICAS LITÚRGICAS VINCULADAS A LA CASA MADRE

La contextualización inicial en torno a los datos y fuentes sobre los orígenes de la comunidad madrileña nos ha permitido comprobar cómo son las crónicas y sus autores quienes ofrecen los primeros relatos conocidos acerca de las relaciones entre las Descalzas Reales y el foco de difusión coletina que supuso santa Clara de Gandía. Del mismo modo, estas fuentes proporcionan una serie de referencias y datos susceptibles de ser cotejados con los vestigios de la colección actual, tanto aquella que se conserva en la comunidad acogida por Juana de Austria como, aquella otra que ha sobrevivido a la desaparición del edificio original regentado por la comunidad gandiense. Ello, nos permitirá trazar un primer marco de contextualización en el que observar un conjunto de similitudes entre las dos colecciones. Este último, pasa por la identificación de aquellas devociones o advocaciones marianas compartidas por ambas comunidades y llegadas a la corte madrileña como consecuencia del vínculo valenciano. Por supuesto, muchas de estas imágenes y devociones obedecieron a un contexto religioso más amplio, compartido por diferentes colectivos religiosos del orbe católico que las hicieron estar presentes en multitud de monasterio e iglesias. Sin embargo, la conexión fundacional, así como familiar, en torno a los orígenes del monasterio facilitará la transferencia de imágenes y espacios con una clara vinculación a la liturgia practicada y efigies especialmente queridas entre la comunidad fundacional ubicada en santa Clara de Gandía.

3.1 Nuestra Señora del Pópulo: la difusión de sus réplicas entre Gandía y Madrid.

Sin duda, una de esas efigies más conocidas y estimadas por la comunidad madrileña, fue la llegada gracias a la tercera abadesa de la comunidad, sor Juana de la Cruz, quien introdujo en las Descalzas Reales una de sus imágenes marinas más icónicas: la conocida como *Virgen del Milagro* (fig. 153).

Fig. 153. Paolo de San Leocadio, *La Virgen del Milagro*, primer tercio del siglo XVI, óleo y oro sobre tabla, 48 x 35,5 cm, PN 00612866, Iglesia de las Descalzas Reales. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 148, fig. 77.

La misma, llegó al cenobio adscrita a su carácter milagroso y respaldada por la tradición legendaria recogida, principalmente, entre los escritos del padre Carrillo y fray Juan de las Hebas, quienes narran sus particularidades milagrosas y propiedades curativas.⁸³⁶ El primero, informa acerca de la procedencia italiana de la tabla y su llegada al Reino de Valencia gracias a un ermitaño que la ubicó en una ermita o santuario muy frecuentado debido a la fama y carisma milagroso que comenzó a adquirir desde su llegada a Gandía. También Carrillo continúa narrando cómo, desde la ermita pasó al palacio ducal de los Borja situado en la misma ciudad y, posteriormente, fue entregada a sor Juana de la Cruz antes de salir de santa Clara de Gandía para asumir la dirección de la comunidad madrileña. Sin embargo, tal y como

⁸³⁶ Carrillo, 1616, ff. 53v.-54. Hebas, 1712. El extracto del relato realizado por este último en: Portús, 2000, pp. 207.

ha matizado el profesor Ximo Compay, es muy probable que la imagen llegase directamente al palacio de los Borja, como regalo de su autor, Paolo de san Leocadio (1447-1520), a la duquesa de Gandía o, como una obra encargada para la colegiata de Gandía, desde donde una de sus mujeres profesas en el cercano monasterio de Santa Clara, la mencionada sor Juana de la Cruz, la traería hasta Madrid.⁸³⁷ La devoción que llegó a suscitar dicha imagen, asociada a la curación de personalidades pertenecientes a la familia ducal o, posteriormente, a la propia dinastía Habsburgo, como fue el caso de sor Margarita de la Cruz, la hizo merecedora de un espacio individualizado desde el que rendirle culto en el cenobio madrileño. Tanto Felipe III como su sucesor se preocuparon por manifestar su devoción hacia esta efigie milagrosa que, incluso, llegaría a ser titular de una cofradía, pero no sería hasta la llegada de don Juan José de Austria cuando el proyecto arquitectónico para dotar a la *Virgen del Milagro* de un espacio devocional propio, se puso en marcha (fig. 154). Elvira González Asenjo, mediante sus aportaciones, dejó claras las atribuciones y autoría de esta obra donde todavía se conserva en perfecto estado el resultado de la colaboración establecida por los artífices Dionisio Mantuano, a cargo de las arquitecturas fingidas y mármoles y Francisco Rizzi, quien realizó las figuraciones.⁸³⁸ Evidentemente, entre los factores que motivaron este patrocinio se encontraba la presencia de la propia hija de Juan José, profesas con el nombre de sor Margarita de la Cruz, entre la comunidad de religiosas de las Descalzas Reales.

Fig. 154. Sebastián de Benavente, Alonso Fernández, y Pedro de Ávila Cenicientos, *Retablo de la capilla del Milagro rodeado por las pinturas de Dionisio Mantuano y Francisco Rizzi*, h. 1678-1679, madera dorada y cristal PN00610624. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 153, fig. 82.

Nos interesa destacar la figura de la abadesa como vehículo de entrada para esta imagen en las Descalzas Reales ya que no sería la primera en relacionarse al mecenazgo artístico o a la creación de espacios e imágenes que derivan del desarrollo de ciertas prácticas devocionales cultivadas desde la Casa Madre. Como hemos podido comprobar a raíz de las imágenes mencionadas por fray Juan de Palma en su catálogo, otra de las efigies icónicas conservada entre las advocaciones marianas de las Descalzas Reales es la conocida *Virgen del Popolo* o imagen que, a su vez, mantiene un vínculo evidente con los orígenes de la comunidad y la familia Borja. Fue el propio Francisco de Borja quien solicitó el permiso al papa Pío V, para encargar la reproducción del icono bizantino conservado en la iglesia de Santa María Maggiore y fomentó su utilización entre las herramientas pedagógicas empleadas por los

⁸³⁷ Company, 2006, cap. 10.5.

⁸³⁸ González Asenjo, 1999, pp. 583-589 e íd. 2005, pp. 574-605 y 641-645.

jesuitas. Por este motivo, la imagen llegaría, incluso, a alcanzar la entidad de reliquia entre los lugares donde fue difundida, como sucedió con la réplica conservada en el colegio de jesuitas de la ciudad alemana de Ingolstadt.⁸³⁹ En este sentido, no resulta extraño que fray Juan de Palma se haga eco de la transmisión de las indulgencias de las que gozaba esta imagen a sor Juana de la Cruz, por parte de su hermano Francisco de Borja, quien habría hecho llegar la imagen al monasterio de las Descalzas Reales.⁸⁴⁰ Sin embargo, y con anterioridad a la difusión que experimentó esta efigie icónica a manos de la predicación jesuítica y su visión católica como imagen de autoridad, encontramos ya algunas réplicas datadas hacia finales del siglo XV e igualmente vinculadas al mecenazgo ejercido por la familia Borja. Es el caso de la copia atribuida al pintor Antoniazzo Romano, activo en Roma entre 1435 y 1512, actualmente expuesta en el museo de Santa Clara de Gandía (fig. 155). La misma, fue atribuida por el profesor Ximo Company a este pintor romano dadas sus concomitancias estilísticas y contexto de producción.⁸⁴¹



Fig. 155. Antoniazzo Romano o taller, *Virgen del Popolo*, 121,5 x 83 cm, óleo sobre tabla, Gandía, Museu de Santa Clara, MC107.

Antoniazzo Romano, llevó a cabo una destacada labor en la corte papal, donde, entre otros trabajos y artífices, llegaría a participar dentro de la decoración elaborada con motivo del nombramiento de Rodrigo de Borja como papa Alejandro VI. Asimismo, y respecto a la imagen que nos ocupa, Romano y su taller, compaginaron los encargos para significativos mecenas con la especialización en la reproducción de copias sobre la *Madona del Popolo*, cuya difusión se ha podido documentar tanto en la península itálica, como en territorio húngaro y algunas regiones españolas como Cataluña o Andalucía.⁸⁴² A nivel formal, se trata de representaciones marianas que guardan una misma estética arcaizante para tratar de rememorar el culto a las efigies antiguas, proporcionando retratos de la Virgen María con el Niño, sobre un fondo dorado y rodeadas por una aureola, con el objetivo de emular las características bizantinas mediante las que fueron difundidos los primeros iconos.

Las réplicas conservadas actualmente en las Descalzas Reales y a las que hemos hecho referencia a colación de las informaciones recogidas por el catálogo de fray Juan de Palma,

⁸³⁹ Noreen, 2008, pp. 19-37.

⁸⁴⁰ “Esta santa imagen con otra que se venera en el coro del dicho convento, vino por mano de san Francisco de Borja de la compañía de Jesús, que se las había dado el Papa con grandes indulgencias y perdones. Y, el santo, se las dio a su hermana sor Juana de la Cruz abadesa del dicho convento.” FLG, M 1-1-18, ff. 54-55.

⁸⁴¹ Company Climent, 1984, pp. 29-30.

⁸⁴² Russo, 2015, pp. 19-46. Núria Ramón destaca la semejanza entre las figuras de la Virgen con el Niño representada en la colección de santa Clara de Gandía y las retratadas en la tabla conservada en la abadía benedictina de Pannonhalma en Hungría. Ramón Marqués, 2018, p. 235.

guardan una clara semejanza con el modelo reproducido a partir de las copias salidas del taller dirigido por Antoniazzo Romano. Especialmente, la conservada en el antecoro (fig. 139) o imagen que, pese a encontrarse atribuida a un anónimo español y mostrar la efigie de los protagonistas sobre un fondo negro, comparte el mismo detalle al decorar el manto de la virgen, mediante la representación de una pequeña estrella dorada situada a la altura de su hombro izquierdo. En relación a las otras dos imágenes de la *Virgen del Popolo* conservadas en las Descalzas Reales, una de ellas tiene su autor y origen perfectamente definidos gracias a su inscripción trasera, la cual atribuye su autoría al veneciano Emmanuel Tzanes y su llegada al cenobio debido a la donación de Carlos II.⁸⁴³ Por su parte, la conservada en el relicario (fig. 140) vuelve a aparecer atribuida a un anónimo español y muestra unas características muy similares a la primera, con la representación de la Virgen y el Niño sobre un fondo oscuro culminado mediante un degradado resplandeciente tras la cabeza y aureola de la Madre de Dios. De hecho, es interesante destacar el parecido de esta última con la réplica conservada actualmente en la ciudad alemana de Ingolstadt (fig. 156). Esta última, llegó a la capilla de los jesuitas alemanes como obsequio del III General de la Compañía, donde acabaría por conocerse también bajo la denominación *Mater ter admirabilis* debido a las circunstancias que impulsaron su veneración en el sur de Alemania.⁸⁴⁴



Fig. 156 Anónimo, Copia de la Virgen del Popolo de Santa María Maggiore conocida como *Mater ter admirabilis*, c. 1570, Óleo sobre tabla, Iglesia de Nuestra Señora, Ingolstadt (Alemania).

Su composición y cromatismo siguen sin apenas variaciones el de la imagen conservada en el relicario de las Descalzas Reales, aunque cabe destacar la diferencia de calidades al ejecutar detalles más precisos como el rostro de sus protagonistas. Mucho más toscos, estos últimos, en el caso de la réplica alemana. Sin embargo, ambas copias, vendrían asociadas a un mismo distribuidor, Francisco de Borja quien, según Palma, también regaló la conservada en las Descalzas Reales, transmitiendo a su hermana las indulgencias concedidas a quien rezase delante de esta imagen icónica.

Ambas réplicas, tanto las distribuidas por Francisco de Borja desde mediados del siglo XVI, como las elaboradas por Antoniazzo Romano y su taller desde finales del siglo XV, acaban por vincularse al mecenazgo de la familia Borja. De éstas últimas se hará eco también Alonso Pastor en su crónica sobre las religiosas profesas en santa Clara de Gandía, donde atribuye su llegada, precisamente, a una de ellas, sor María Gabriela, conocida antes de profesar como María Enríquez de Luna (1474-1539), esposa del II duque de Gandía, Juan de Borja (ca. 1578-1497). Se trata, por tanto, de la madre de sor Francisca de Jesús, a quien ya hemos hecho referencia entre los hitos fundacionales de la comunidad madrileña debido a su importancia en cuanto a la definición de las prácticas litúrgicas seguidas por las primeras religiosas de las Descalzas Reales. María Enríquez de Luna, o sor María Gabriela, acabó por

⁸⁴³ La imagen de la inscripción que conserva en su reverso en: Checa Cremades, 2019, p. 314.

⁸⁴⁴ Noreen, 2008, pp. 25-26.

ingresar en santa Clara de Gandía tras fallecer su esposo, siguiendo así a la decisión tomada por su hija sor Francisca, tal y como Pastor indica en su capítulo dedicado a la misma.⁸⁴⁵ En este apartado, el cronista valenciano, no sólo nos informa acerca de sus orígenes, sino también de su trayectoria política y modo mediante el que se vinculó al mecenazgo artístico tanto de la colegiata de Gandía como de la fundación coletina donde acabó el resto de sus días. Es así cómo, por ejemplo, indica los medios económicos que utilizó para incrementar el ajuar litúrgico de la iglesia: procedentes de las rentas cobradas tras la venta del ducado de Sesa y de la plata obtenida tras fundir las doce imágenes de los apóstoles que su suegro, el papa Alejandro VI, le habría regalado. También el pontífice Borja, habría regalado a la duquesa una réplica de la *Madona del Popolo*, que, posteriormente decidió donar a la comunidad coletina:

“La duquesa [María Enríquez] empleó gran parte de aquel dinero que sacó del Estado en dejar rentas y dotar la Iglesia de Gandía. Y, de doce apóstoles de plata que le presentó el Papa Alejandro VI, hizo moneda y fundó los canonicatos y adornó con la bien dispuesta riqueza que hoy goza, en rentas y vasos sagrados con imágenes y de precio. Algunas dio, de las que enviaron de Roma a este su convento, como fue la imagen de Nuestra Señora del Populo, con otras alhajas de devoción luciendo en una y otra iglesia el patronato de sus liberales manos”⁸⁴⁶

Resulta muy complejo determinar si esta imagen de la que nos informa Alonso Pastor puede identificarse con la conservada actualmente en el museo del convento y se atribuye a la mano o taller de Antoniazio Romano (fig. 155). No obstante, dada la mención al pontífice y su cercanía a la obra de este pintor es muy probable que se tratase de una imagen semejante, sobre fondo dorado y con los rasgos propios o arcaizantes de los iconos bizantinos. Si tomamos la palabra del cronista, la imagen habría llegado a Santa Clara de Gandía ya desde inicios del siglo XVI, o unas décadas antes de que Francisco de Borja comenzase a distribuir las citadas réplicas. Puesto que no tenemos más datos para cotejar su veracidad, únicamente podemos destacar la antigüedad de la *Virgen del Popolo* procedente de la colección gandiense, así como los vínculos de mecenazgo que unen la difusión de sus réplicas, tanto en esta última como en las Descalzas Reales.

Las dudas en cuanto al momento en el que pudo ingresar la imagen de Antoniazio Romano en el convento de Santa Clara de Gandía y su responsable, surgen al contrastar la misma con los datos ofrecidos por la documentación relativa a otra de las mujeres de la familia Borja que se vincularon al mecenazgo de este convento, la duquesa Artemisa Doria-Carreto. Esta última era descendiente de Gian Andrea Doria (1539-1606), almirante de la flota genovesa, quien adquirió una posición destacada entre el ejército a las órdenes de Felipe II gracias a su participación en la victoria de Lepanto. Asimismo, ostentó, por línea genealógica, el título de II príncipe de Melfi, lo cual permitió casar a sus descendientes con destacadas personalidades del panorama aristocrático y nobiliario coetáneo.⁸⁴⁷ Es el caso de Artemisa, quien contrajo matrimonio en 1593 con el VII duque de Gandía, Carlos Francisco de Borja-Centelles (1573-1632).⁸⁴⁸ Desde entonces, pasaría a unirse a las costumbres y mecenazgo previamente

⁸⁴⁵ La trayectoria de María Enríquez narrada por Alonso Pastor se encuentra dividida en dos capítulos: “Cap. VIII. De la vida de la virtuosa madre soror María Gabriela, por otro nombre doña María Enríquez de Luna, primera duquesa de Gandía y de Sessa” y “Cap. IX. Cómo esta señora duquesa dejó el mundo y entró en este su convento de Santa Clara, llamándose soror María Gabriela” Pastor, 1655, ff. 175-181.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, f. 177.

⁸⁴⁷ Sobre la política matrimonial establecida entre el linaje valenciano de los Borja y el linaje genovés de los Doria, vid. Pizarro Llorente, 2014, pp. 110-127.

⁸⁴⁸ Batllori, 1999, p. 81. Según el profesor Santiago La Parra, Artemisa Doria Carretto, fue nieta del almirante genovés y no hija, tal y como suele identificarse. Al respecto vid. La Parra López, “Borja y Fernández de

establecidos por la familia ducal en tierras valencianas, donde permanecían fuertemente arraigadas su vinculación al convento de Santa Clara de Gandía o a la colegiata de esta misma ciudad. Ello se pone de manifiesto mediante las disposiciones testamentarias que esta duquesa de origen genovés dejó escritas de su propia mano, y de las que se han conservado diversas copias fechadas desde 1639 a 1641.⁸⁴⁹ Estas últimas fueron realizadas ante los notarios valencianos Gaspar Pérez de Culla y Agustín de Lozano entre las poblaciones de Castelló de Rugat (dentro de la comarca de la Vall d'Albaida) y Gandía (capital de la comarca de la Safor). En ellas podemos comprobar el interesante ajuar litúrgico compuesto por reliquias, paños e imágenes de diversa índole que perteneció a la duquesa como “un cuadrito de nuestra Señora del Populo que está a la cabecera de mi cama” que la misma dejaba en herencia a “Bautista Domingo”.⁸⁵⁰ El hecho de que la VII duquesa de Gandía poseyera imágenes de la *Virgen de Popolo* entre la decoración de sus estancias privadas ya sería indicativo respecto a la mencionada difusión que esta advocación y sus réplicas experimentaron entre los miembros de la familia Borja a lo largo del siglo XVII.

Sobre la voluntad testamentaria y legado artístico de Artemisa Doria Carreto han llamado la atención los profesores Luis Arciniega y Ximo Company, en relación a las concomitancias que algunas de sus pertenencias guardan con las obras conservadas actualmente por el museo de Santa Clara de Gandía.⁸⁵¹ A las aportaciones de estos autores, se ha sumado recientemente el estudio de Marià Carbonell Buades, quien destaca la importancia del legado testamentario de la familia Borja para conocer las pautas artísticas que caracterizaron sus colecciones y mecenazgo.⁸⁵² Por su parte, Vicent Pellicer también a continuado destacando y

Velasco, Carlos Francisco de. Duque de Gandía (VII). Gandía (Valencia), 8.XII.1573 – 7.II.1632. Virrey de Cerdeña (1611- 1617)” en: <http://dbe.rah.es/biografias/14916/carlos-francisco-de-borja-y-fernandez-de-velasco> [consulta: 07/03/2020]

⁸⁴⁹ *Primer testamento que de propia mano escribió la excelentísima doña Artemisa Doria Carreto, séptima duquesa de Gandía y mujer del señor don Carlos de Borja...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d'Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, Archivo Histórico de la Nobleza [en adelante: AHNOB], Osuna, c. 540, d. 25; *Copia signada de Gaspar Pérez de Culla. Notario y regente de los protocolos de Agustín Lozano que lo fue público de la ciudad de Gandía, de la cláusula de herencia del último testamento que en Castellón de Rugat a 16 de noviembre de 1641. Acompaña otra copia simple.* AHNOB, Osuna, c. 540, d. 26; *Último testamento original de la excelentísima señora doña Artemisa Doria y Carreto séptima duquesa de Gandía y mujer del señor don Carlos de Borja y Centelles que de su propia mano escribió en la villa de Castellón [de Rugat] a 15 de noviembre de 1641 y entregó en 13 de diciembre del dicho año a Agustín de Lozano, notario Público por quien fue publicado en Gandía a 16 de febrero de 1644.* AHNOB, Osuna, c. 540, d. 27; *Copia del último testamento de la señora doña Artemisa Doria y de Borja, duquesa viuda de Gandía otorgada en Castellón de Rugat ante Agustín Lozano, en 12 de diciembre de 1641.* AHNOB, Osuna, c. 540, d. 28; *Clausura del testamento de la señora duquesa doña Artemisa Doria Carreto en que declaran el censal de tres mil libras valencianas cargado sobre la alquería del señor don Alonso, es suyo propio aunque está en cabeza de doña Catalina Guadabona y, como tal, le mandó que no puede venderse y que muerta dicha señora, fuesen sus redictos para su iglesia colegial de Gandía para la minuta del deán, capíscol, canónigos y beneficiados que asistiesen al tiempo de su fallecimiento.* s/l, 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 29; *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria Carreto, mujer del señor don Carlos de Borja, séptimo duque de Gandía.* s/l, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30; *Últimos codicilos que, en el palacio de Castellón de Rugat a 12 de febrero de 1644, por ante Agustín Lozano, notario público de la ciudad de Gandía de quien están signados, otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria y Carreto mujer del señor don Carlos de Borja, séptimo duque de Gandía.* AHNOB, Osuna, c. 540, d. 31. De todas ellas nos referiremos a la primera redacción del testamento (AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25) y a su clausura (d. 29), puesto que su cotejo ofrece datos interesantes en cuanto a la colección que donó al monasterio y pequeñas referencias a los espacios y advocaciones establecidos en el mismo.

⁸⁵⁰ *Primer testamento que de propia mano escribió la excelentísima doña Artemisa Doria Carreto, séptima duquesa de Gandía y mujer del señor don Carlos de Borja...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d'Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 11r.

⁸⁵¹ Arciniega García, 2001, pp. 227-240; Company Climent, 1983, pp. 41-45 y La Parra López, 1992, pp. 256-7.

⁸⁵² Marià Carbonell destaca la cuantiosa proporción de obra pictórica registrada entre los bienes de la duquesa en comparación con la colección que atesoró su esposo el duque Carlos Francisco de Borja, quien registra, al contrario, un mayor número de tapices. Es por ello que concluye en torno a la significativa labor coleccionista de Artemisa para la construcción de la pinacoteca atesorada por la familia Borja. Carbonell Buades, 2013-2014, pp. 445-446.

transcribiendo los datos ofrecidos por esta documentación en relación a su importancia para el estudio de la colección conservada en cenobio clariano de Gandía.⁸⁵³ Además, el cotejo de la colección artística registrada por la duquesa ante notario, puede servir para obtener datos interesantes en cuanto a la disposición original de las imágenes en el desaparecido convento de coletinas y, asimismo, para advertir algunas de las prácticas desarrolladas coetáneamente por las mismas. Es el caso, por ejemplo, de la lámpara de plata con la que quiso dotar una imagen de la Virgen de Gracia conservada en el claustro del convento de Santa Clara de Gandía: “Iten mando al dicho convento a nuestra señora de gracias que está en el claustro, la lámpara de plata de mi capilla”.⁸⁵⁴

3.2 Nuestra Señora de Gracia, las primeras imágenes documentadas por la tradición en Santa Clara de Gandía.

La *Virgen de Gracia* era la advocación titular del convento puesto que su imagen, junto a la *Virgen del Baluarte*, es considerada entre las obras las más antiguas que se veneran en la comunidad.⁸⁵⁵ Según, el relato de las siete estrellas o fundaciones que salieron desde Gandía, la visión premonitoria que el fraile experimentó se desarrolló frente a la imagen de la *Virgen de Gracia*, ubicada en el altar mayor de la iglesia.⁸⁵⁶ El hecho de que este relato, como hemos visto, fuese transmitido posteriormente mediante las fuentes impresas publicadas por los confesores Fray Juan Carrillo y Alonso Pastor, parece haber tenido su repercusión puesto que todavía en la actualidad este espacio del templo conventual se encuentra presidido por una pequeña talla identificada con esta misma advocación (fig. 157). La misma, siguiendo la tradición católica de las “imágenes vestideras”, se muestra ataviada actualmente con los vestidos y alhajas correspondientes como la corona dorada que culmina su cabeza. Sin embargo, al despojar la escultura de sus vestiduras y joyas posteriores, podemos observar una obra que todavía no adopta la estética renacentista ni mucho menos barroca, sino que, más bien, conserva el hieratismo y frontalidad de las tallas medievales mediante detalles como la elaboración del cuerpo a modo de bloque vertical del que ningún movimiento transmiten los pliegues verticales del vestido. Este último muestra la característica policromía de la imaginería gótica con la decoración a base de estrellas doradas sobre un fondo azul. El rostro de la virgen se caracteriza por su inexpresividad y los finos rasgos que delimitan ojos, cejas, nariz y boca. Esta discreción o monotonía en la elaboración de los detalles ya ha sido puesta de manifiesto entre la producción de las obras producidas por los talleres de Malinas y, aunque, ningún dato ni característica nos permita delimitar un el contexto específico de

⁸⁵³ Pellicer, cita algunas partes de la voluntad testamentaria escrita por la VII duquesa de Gandía Artemisa Doria-Carreto, pero el listado de obras y sus descripciones viene transcrito a partir de la memoria que su hijo el VIII duque de Gandía dejó escrita sobre el legado artístico de su madre. Ambos listados son muy parecidos puesto que el segundo reproduce, con pequeñas variaciones, las obras ya descritas en el testamento de la duquesa, más la voluntad de su hijo. Sin embargo, existen diferencias que, aunque pequeñas, aportan significativos datos en cuanto a la ubicación o características de las obras y voluntad descritas por su autora en el documento inicial. Por ello nos referiremos, en primera instancia a las copias testamentarias que la propia duquesa Artemisa redactó durante los últimos años de vida. Pellicer i Roger, 2014, pp. 8-12.

⁸⁵⁴ *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d'Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 5v.; *Clausura del testamento de la señora duquesa doña Artemisa Doria Carreto...*, s/1, 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 29, f. 7v.

⁸⁵⁵ Aliaga Morell, 2015, pp. 8 y 14.

⁸⁵⁶ “Esto de las siete estrellas sucedió de esta manera que un fraile lego de gran santidad, compañero del confesor del mismo Monasterio de santa Clara de Gandía, orando una vez entre otras en la iglesia delante del altar mayor a una imagen de nuestra señora con su hijo en los brazos, cuya invocación es nuestra señora de Gracia, vio salir de debajo del manto de la Purísima Virgen siete estrellas y dando vuelta por toda la iglesia se volvieron debajo de él y dejando entender este misterio le fue revelado que habían de salir de aquel monasterio monjas a fundar otros siete y así se cumplió en diversos tiempos” Ángeles, *Crónica e historia verdadera...*, finales del siglo XVI (ca. 1598), AGP, PC, DR, leg. 7140, exp. 1, ff. 6r.-7v.

producción en este caso, lo cierto es que el aspecto general al que nos permiten acceder sus fotografías denota una procedencia foránea o ajena a la tradición local. La figura del Niño Jesús, por su parte, introduce una significativa diferencia respecto al trabajo escultórico y detalles mediante los que se encuentra realizada puesto que todas las extremidades de su anatomía se encuentran elaboradas. Aunque el rostro siga mostrando su misma inexpresividad y finos rasgos, el aspecto general evoca un mayor movimiento debido a la posición de brazos y piernas.



Fig. 157. Anónimo, Virgen con el Niño conocida como *la Virgen de Gracia*, talla policromada, 108 x 25 cm, h. finales del siglo XV, Altar mayor de la Iglesia del monasterio de Santa Clara de Gandía, n° inv. MC154 y detalle de su ubicación en el altar mayor.

A nivel estilístico, por tanto, esta imagen identificada con la *Virgen de Gracia* entre las efigies veneradas actualmente por la comunidad de clarisas, se encuentra mucho más cercana de modelos difundidos desde tierras francófonas y flamencas como los representados por las mencionadas “*Poupées de Malines*” o “*Muñecas de Malinas*” a las que ya nos hemos referido entre las imágenes de devoción común o popular dentro de la colección madrileña. De hecho, también la propia colección de Gandía conserva una escultura que todavía se ajusta más a los modelos difundidos desde los talleres malineses (fig. 158). Se trata de otra virgen con el niño, de dimensiones más reducidas, cuyos rasgos principales, como la pose frontal y hierática o la manera de delinear los rostros encuentran un claro paralelo entre este tipo de producción flamenca. Pese a que esta segunda talla de la *Virgen con el Niño* se encuentre en la actualidad totalmente descontextualizada al no habersele atribuido advocación o funcionalidad alguna, resulta inevitable llevar a cabo una comparación estética entre ambas obras. Con ello, al menos, podemos tratar de enmarcar los ejemplos más cercanos a un mismo ámbito de producción que, como hemos podido observar, también se encuentran bien representados entre las imágenes conservadas en las Descalzas Reales de Madrid.



Fig. 158. Anónimo (posiblemente taller flamenco), *Virgen con el Niño*, Talla policromada, 41'5 x 12 x 9 cm, siglo XVI, Museo de Santa Clara de Gandía, MC025.

En relación a la ubicación original de la *Virgen de Gracia*, mientras la crónica redactada por una de las religiosas de las Descalzas Reales nos informa acerca de su ubicación en el altar mayor dentro del relato milagroso, el testamento elaborado por la VII duquesa de Gandía, como hemos visto, hace alusión “a nuestra señora de gracias que está en el claustro”. Se trata de dos referencias procedentes de dos tipos de fuentes muy distintas que, a su vez, pueden resultar complementarias puesto que contribuyen a delimitar la presencia que la advocación titular de la Casa Madre tuvo dentro de su edificación original, hoy desaparecida a excepción del templo. Por ello, es posible suponer que, además de presidir el altar mayor del templo, como todavía consta en la actualidad, esta advocación ocuparía también uno de los altares o capillas del antiguo claustro ubicado en Santa Clara de Gandía.

Al tratarse de una advocación tan significativa para la comunidad de origen, cabría preguntarse si, además de las fuentes escritas por las religiosas de las Descalzas Reales, pudo encontrar un espacio donde hacerse presente en la fundación madrileña y desde el que guardar la memoria y orígenes de su comunidad. En este sentido, podemos destacar los detalles que la documentación relativa al proceso de beatificación de sor Margarita de la Cruz nos ofrece. Éstos últimos han sido analizados recientemente por María Leticia Sánchez, quien explica las diferentes fases desarrolladas a lo largo de 1689 para cumplir con las exigencias de toda causa que pretendiese elevar a un individuo a la categoría de santidad.⁸⁵⁷ De las mismas, nos interesa destacar aquella consistente en una inspección de los espacios que habitó la protagonista de la causa puesto que nos ofrece una referencia respecto al cultivo de advocaciones marianas especialmente vinculadas a los orígenes de la comunidad. Es así cómo el procurador y miembros del tribunal se reunieron para visitar diferentes espacios de la clausura entre los que se encontraba el coro por ser el lugar donde permanecía enterrada sor Margarita de la Cruz junto a su madre la emperatriz María. En él se describen todas las imágenes y mobiliarios que los evaluadores del proceso pudieron ver como los retratos de monjas hoy conservados en el salón de reyes o la sillería de nogal y el facistol central. Asimismo, tras estas referencias, María Leticia Sánchez apunta cómo: “Enfrente de la puerta, por donde se entra al coro, hay un altar llano sobre el que está puesta la imagen de Nuestra Señora de Gracia.”⁸⁵⁸ Si bien el nombre de la advocación referida puede dar lugar a confusión puesto que también es conocida y ampliamente difundida a lo largo de la geografía peninsular en relación a la devoción mariana procedente de la frase pronunciada por el arcángel san Gabriel “*Ave Maria Gratia Plena*” (Lucas 1, 26-38), los orígenes fundacionales de la comunidad que utilizó el coro de las Descalzas Reales pueden explicar su presencia de un

⁸⁵⁷ Sánchez Hernández, 2018, pp. 133-154.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 149.

modo mucho más concreto. Por ello, resulta lógico plantear que, el altar referido en el proceso de beatificación corresponda a la advocación fomentada por los orígenes de la comunidad, titular de la Casa Madre. La importancia manifiesta en relación a al cultivo de su propia memoria u orígenes queda manifiesta en los manuscritos de las religiosas como el atribuido a sor María de los Ángeles, o el manuscrito de ceremonias donde encontramos alusiones explícitas a aquellas festividades en las que “nuestras madres fundadoras nos criaron”.⁸⁵⁹

A la referencia ofrecida por el proceso de beatificación en 1689, podemos añadir un último dato procedente, en este caso, de los registros o memorias que, desde inicios del siglo XX, fueron realizándose sobre las obras conservadas en diferentes espacios de la fundación. En el primero de ellos, datado el año de 1900, se nos describen tres altares dentro del espacio del coro dedicados, respectivamente, a la Inmaculada Concepción, san Francisco y Nuestra señora de Gracia. Este último estaría compuesto del siguiente modo:

“412. Altar de Nuestra Señora de Gracia. En el centro, la imagen de Nuestra Señora, tamaño mayor que el natural, tallada en madera pintada, estofada y dorada. En el brazo izquierdo tiene al Niño Jesús y en la mano derecha un cetro de bronce dorado. La peana de esta imagen es de madera pintada imitando mármoles y con varios tallados dorados. La imagen y la peana son del siglo XVII. A derecha e izquierda dos ángeles pequeños de madera tallada sosteniendo respectivamente en las manos derecha e izquierda dos candeleros.

413. En el centro de dicho altar, un pequeño crucifijo de madera tallada de dos clavos y los pies cruzados.”⁸⁶⁰

Debido a la modificación actual de este espacio, los mencionados altares se han visto alterados: han desaparecido el de san Francisco y Nuestra Señora de Gracia, se ha conservado el dedicado a la Inmaculada Concepción, y se ha añadido el dedicado a *María Madre de Dios*, por lo que la identificación de la imagen descrita en el inventario de 1900 resulta compleja y confusa.⁸⁶¹ Más aún, cuando existe otra capilla cuya tradición ha explicado también su presencia en relación a las imágenes y devociones que las primeras fundadoras trajeron consigo desde Gandía, y a la que nos referiremos a continuación. Sin embargo, al poner en relación estas referencias realizadas en diferentes momentos de la historia del cenobio, resulta interesante constatar su presencia al menos, desde el siglo XVII, puesto que, como veremos más adelante, también el inventario donde se registran las imágenes y reliquias donadas por Juana de Austria a su fundación hace referencia a la decoración inicial de estos altares. El caso de esta advocación mariana no resulta tan explícito como el de otras devociones como la Asunción y su festividad, pero vistas las referencias y el contexto fundacional resulta plausible explicar la antigua presencia de este altar en el coro debido a su relación con la advocación titular de la Casa Madre en Gandía. De este modo, se trasladaría una pequeña parte de la distribución visual que caracterizó esta última, a uno de los altares del coro construido en la fundación madrileña.

Otra de las efigies que, como hemos mencionado, también se ha relacionado, con los orígenes de la comunidad y las imágenes y devociones que introdujeron las primeras moradoras es la representada en capilla de la *Virgen de Puig* (fig. 159), sita entre las capillas que integran un espacio contiguo al coro: el antecoro. En él existen tres capillas construidas,

⁸⁵⁹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 53v.

⁸⁶⁰ Las descripciones de los tres altares mencionados se desarrollan desde el número de asiento 412 al 416 en: *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. Madrid, 1900, AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f.

⁸⁶¹ La descripción de los altares e imágenes que integran actualmente el espacio del coro en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, pp. 23-24 y Vincent-Casy, 2016, p. 26.

respectivamente, bajo la advocación de san *Antonio de Padua*, *Nuestra Señora de la Paz* y la *Virgen del Puig*. La leyenda que preside el arco donde se enmarca esta última, nos recuerda su asociación con las advocaciones propias del territorio valenciano mediante la siguiente inscripción:

NUESTRA SEÑORA DE LA MISERICORDIA ES LA PRIMERA QUE ENTRÓ
EN BALENCIA [sic] CUANDO LA GANARON

Tanto la inscripción, como los frescos que decoran el exterior de la capilla, con forma de arco de medio punto y abundantes roleos y motivos vegetales dorados, se encuentran datados durante la segunda mitad del siglo XVII (fig. 156).⁸⁶² También las decoraciones figuradas del interior de la hornacina encuentran su datación en este mismo siglo y, además, incluyen la firma del pintor Domingo Truchado en 1649. El trabajo de este pintor consistió en la representación de los ángeles con cartelas y flores que rodean el espacio presidido por la efigie escultórica, y las diferentes escenas enmarcadas en el exterior que representan distintos momentos de la vida de la Virgen como su *Nacimiento*, la *Presentación en el Templo* o la *Anunciación*. Asimismo, estas escenas muestran importantes advocaciones como la *Inmaculada Concepción* o la *Virgen de la Expectación* (fig. 160).

Fig. 159 Mural exterior de la capilla de la Virgen del Puig presidido por la inscripción, segunda mitad del siglo XVII, temple, 330 x 31,5 cm, antecoro, PN 00610940

Figs. 160 Domingo Truchado, *La presentación de la Virgen en el Templo* y *La Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, 27 x 32 cm, Capilla de la Virgen del Puig, PN PN00610907 y PN00610905. © PATRIMONIO NACIONAL

⁸⁶² Según datos de la catalogación actual, vid. PN00610940

En cuanto a la imagen escultórica que preside el altar, tanto la inscripción de la capilla como las descripciones de inventario, han relacionado su llegada con las imágenes que las primeras moradoras de la comunidad trajeron consigo, por lo que en diferentes ocasiones se ha fechado hacia finales del siglo XV.⁸⁶³ Cabe señalar que, los referidos inventarios redactados durante la primera mitad del siglo XX, toman también sus referencias a partir de lo escrito por los primeros cronistas de la fundación:

“La imagen de Nuestra Señora es una talla toda ella pintada, estofada y dorada, las coronas de la Virgen y del Niño son de latón dorado con piedras falsas. Esta imagen a juzgar por su aspecto debe ser de época anterior a la Fundación. Es tradición entre las religiosas que la trajeron las fundadoras al venir de Gandía. Está confirmada esta opinión porque Fray Juan Carrillo dice en su citada “Relación Histórica” que “en el antecoro hay otra imagen de Nuestra Señora también de bulto, pequeña y muy antigua que la llaman de los milagros, por haber hecho muchos con enfermos que se le han encomendado. Es antiquísima porque la hallaron en Valencia cuando tomó posesión de aquella ciudad el rey don Jaime. Trájola doña Margarita de Borja, hija de los duques de Gandía, después de haber hecho muy grandes diligencias por haberla. Y hacedse fiesta el día de la Natividad de Nuestra Señora”⁸⁶⁴

Efectivamente, en el capítulo que el padre Carrillo dedicó al relato de “Algunas santas imágenes milagrosas que hay en esta santa casa”, encontramos esta misma narración referida a la Virgen del Puig.⁸⁶⁵ Ello, permitiría documentar la presencia de esta imagen en el antecoro, al menos, desde 1616, cuando se publica la crónica de Carrillo puesto que la fuente en la que se basó el confesor, atribuida a sor María de los Ángeles, y datada durante los últimos años del siglo XVI, no hace mención alguna a la Virgen del Puig. Tampoco hemos podido localizar referencia alguna entre la documentación relativa a la historia de Santa Clara de Gandía, cuyo edificio original, cabe recordar, se encuentra totalmente desaparecido a excepción de la iglesia.⁸⁶⁶

Otro de los ejemplos que encontramos entre los datos ofrecidos por las crónicas en torno a imágenes y espacios con un posible vínculo entre la Casa Madre y sus discípulas en la corte corresponde a la devoción hacia el monte calvario. Al respecto, sor María de los Ángeles, también se hace eco de las prácticas devocionales desarrolladas en vida por la primera abadesa de la comunidad madrileña, sor Francisca de Jesús. Según destaca la cronista de las Descalzas Reales, esta religiosa acostumbraba a desarrollar sus horas de retiro en:

“una torrecilla muy apartada donde tenía hecho un monte calvario de piedras a modo de piedra afijando en ella una cruz con una calavera al pie. Aquí eran sus entretenimientos, esta su casa de recreación donde, abrazada con la cruz, luchaba a brazo partido con Jesucristo

⁸⁶³ García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 21 y Vincent-Casy, 2016, p. 24.

⁸⁶⁴ Madrid, 1900, AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4 *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. s/f, número de asiento 300.

⁸⁶⁵ Carrillo, 1616, ff. 55r. y 55v. También se ha conservado entre los impresos de la biblioteca monacal una obra dedicada a esta advocación: Boyl, Francisco. [O. de M.] *N. S. del Pucho, Cámara angelical de María Santísima, patrona de... Valencia... por el M. Fr. Francisco Bayl...* [Valencia]: por Silvestre Esparsa..., 1631. Número de asiento 343 en: López-Vidriero, 2001, p. 269.

⁸⁶⁶ Las crónicas de la fundación gandiense no incorporan ninguna referencia a la presencia de un altar o imagen de la Virgen del Puig, como sucede en otros casos con la Virgen de Loreto y su capilla mencionadas entre las biografías de sus religiosas por Alonso Pastor. Tampoco la conservadora y director del Museo de Santa Clara de Gandía, han podido hallar ninguna referencia entre la documentación de archivo conservada en la clausura tras consultarles acerca de esta devoción.

jurando no le dejar hasta que como astro Jacop le diese su bendición, y así se hallaba una monja su familiar a quien tenía mandado la llamase cuando se ofreciese necesidad”⁸⁶⁷

Como hemos apuntado al principio, sor Francisca de Jesús, tía de san Francisco de Borja, encabezó la comunidad salida desde Gandía para introducir la reforma coletina en tierras castellanas, primero en Casa de la Reina (Logroño) y, tras fallecer aquí su mecenas, en Madrid, acogidas por Juana de Austria. Los ejercicios de retiro y meditación individual como el descrito en relación a las prácticas devocionales desarrolladas por esta madre fundadora eran propios de la espiritualidad recogida y comunes también entre sus promotores como el propio Íñigo de Loyola. Del mismo, resulta interesante destacar el contexto o espacio al que la crónica hace mención para el caso de sor Francisca de Jesús, “una torrecilla muy apartada donde tenía hecho un monte calvario de piedras a modo de piedra afijando en ella una cruz con una calavera al pie”. Entre las primeras piezas de orfebrería y plata blanca que integraron el ajuar litúrgico, este tipo de representaciones abundaron desde sus orígenes e, incluso encuentran numerosas referencias entre los asientos de inventario de la fundadora. De los mismos, se ha conservado, incluso, una pieza cuyas características incorporan un interesante grabado en la estructura rocosa que sirve de base donde se pueden apreciar figuraciones exóticas (fig. 56).

Además, de estas piezas utilizadas para decorar las mesas de altar, encontramos la materialización de la idea que entrañan a una escala mucho mayor entre los espacios que integran el claustro alto de las Descalzas Reales, dentro de la conocida como Capilla del Peñasco. La misma, se encuentra presidida por una imagen de Cristo en la Cruz sobre un característico altar que trata de emular las formas de una montaña o elevación rocosa (fig. 161).⁸⁶⁸ Dentro de este marco rocoso se encuentran insertas en diferentes huecos u hornacinas las figuras de los santos san Francisco estigmatizado, san Francisco de Asís contemplativo atribuida a Pedro de Mena, san Pedro de Alcántara y san Diego de Alcalá, con diferentes resultados en lo que respecta a su calidad estética.⁸⁶⁹ Además, sabemos, gracias a las informaciones y leyendas recogidas tanto en el *Catálogo* de fray Juan de Palma, como en el propio archivo monacal, que esta capilla albergó la efigie de un Niño Jesús oprobado que el conde Palatino rescató en el marco del asedio inglés sufrido por la Bahía de Cádiz en 1596.⁸⁷⁰ Si bien la mención a un suceso coetáneo y fechable dentro de la construcción mítica de la imagen citada podría hacer referencia también a la cronología del lugar donde fue ubicada, los datos que nos ofrece al respecto la documentación conservada entre las auténticas del monasterio no dejan clara esta posibilidad puesto que la memoria que certifica el valor de la imagen se encuentra fechada durante el siglo XVII.⁸⁷¹

⁸⁶⁷ En “De la vida y muerte de la madre sor Francisca de Jesús nuestra fundadora y madre” en: *Crónica e historia verdadera...*, finales del siglo XVI (ca. 1598), AGP, PC, DR, leg. 7140, exp. 1, ff. 48r. – 70v.

⁸⁶⁸ García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 19.

⁸⁶⁹ Correspondientes a las siguientes imágenes escultóricas: Anónimo, *San Diego de Alcalá*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 60 x 23 cm, PN 00610229; Anónimo, *San Francisco estigmatizado*, siglo XVII, modelado de corcho y lino, 18,5 x 14,5 x 14,5 cm, PN 00610225; Anónimo, *san Pedro Alcántara*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 53 x 27,5 x 25 cm, PN 00610222; Pedro de Mena, *San Francisco de Asís contemplativo*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 63 x 24 x 27 cm, PN00610221.

⁸⁷⁰ *Memoria del origen de la imagen del Niño Jesús que, por brotar sangre de los daños y desperfectos que le causaron unos berejes ingleses, se venera en la capilla del Peñasco como imagen milagrosa*. Siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 86, exp. 7. En: García López, 2003, p. 81, n° de asiento 455. Fray Juan de Palma transcribe con algunas diferencias esta historia en su catálogo: M 1-1-18, f. 115. La hemos transcrito en: p. 217, nota 745.

⁸⁷¹ La memoria anónima se ha fechado en 1636. Vid. García Sanz, 2010a, p. 220.

Fig. 161. Anónimo andaluz, Cristo en la Cruz, siglo XVII, talla policromada, 225 x 179 cm, claustro alto, Capilla del Peñasco, PN00610220. © PATRIMONIO NACIONAL

Puesto que no hemos encontrado más referencias respecto a la datación de esta capilla entre la evolución arquitectónica del monasterio, nos interesa destacar aquí, su vinculación a la idea de retiro y meditación que las prácticas devocionales desarrolladas por la espiritualidad reformada desde el siglo XV promovieron. Esta idea ya se encontraría presente entre la descripción de los hábitos y costumbres desarrollados por las fundadoras y, con el paso del tiempo, tomó forma entre las capillas que veneraron las religiosas de su comunidad dentro del monasterio de las Descalzas Reales.

3.3 Intercambios y transferencias devocionales entre la Casa Madre y las Descalzas Reales: regalos, reliquias y “Nuestra Señora de Nazaret”.

Si avanzamos en torno a la evolución de las comunidades que habitaron la Casa Madre en Gandía y sus discípulas en la corte madrileña, continuamos encontrando datos y aspectos enmarcados dentro el mismo contexto de intercambios devocionales establecido entre ambos cenobios. Al respecto, siguen siendo interesantes los datos que la voluntad testamentaria de doña Artemisa Doria Carreto nos ha dejado, puesto que también nos permiten documentar la llegada de reliquias a su colección procedentes del propio monasterio de las Descalzas Reales. La VII duquesa de Gandía, siguiendo el precedente asentado por la familia Borja, quiso continuar desarrollando el mecenazgo sobre significativas instituciones religiosas para este linaje ducal como lo fue la colegiata de Gandía. Una institución que, como es conocido, había adquirido el rango de “colegial” gracias a la voluntad de la primera duquesa de Gandía, la ya mencionada María Enríquez de Luna, profesa en santa Clara de Gandía tras quedar viuda como sor María Gabriela y, quien obtuvo la bula del Papa Alejandro VI, su suegro, para promocionar la antigua parroquia de Santa María a la actual colegiata. También a su iniciativa debemos la construcción de la cripta familiar, donde ordenó trasladar los cuerpos de sus maridos los dos primeros duques de Gandía, hasta entonces enterrados en Santa María del Popolo en Roma. Desde entonces, los duques de Gandía se enterraron en la institución promovida por María Enríquez de Luna, por lo que no resulta extraño encontrarnos con el deseo de la VII duquesa de ser enterrada “en la capilla mayor de la iglesia colegial de la ciudad de Gandía en el mismo vaso y sepultura en que está enterrado el dicho duque don Carlos mi señor”.⁸⁷² Pero, además, lo interesante de este testamento, en relación a los intercambios establecidos por la comunidad madrileña y su ascendiente borgiano sito en la ciudad ducal, se encuentra en el resto de acciones que también expresó para la colegiata. Concretamente, nos referimos a la capilla dedicada a san Francisco de Borja que Artemisa Doria Carreto quiso dejar fundada en el mismo templo

⁸⁷² *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d’Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 2r.; *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria* s/1, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30, f. 2v.

donde deseaba ser enterrada, así como a las alhajas y reliquias mediante las que también quiso dotar la misma capilla.⁸⁷³ Estas últimas se describen y detallan del siguiente modo entre las copias de su testamento:

“y, para la misma, dejo cuatro cabezas de santos que están en sus relicarios y otras cuatro canillas que están en sus columnas de vidrio y estas cuatro cabezas y canillas mientras se hace la dicha capilla se den a la iglesia mayor de Gandía para que estén con las demás reliquias que tiene. Las cabezas que están en los sobredichos relicarios son las de san Episcopio mártir, de san Selerisio mártir las cuales dos cabezas vinieron de Serdegna; la cabeza de las once mil vírgenes me la dio la serenísima abadesa de las Descalzas de Madrid y, la cabeza de santa Susana me la envió el señor cardenal Doria mi hermano.”⁸⁷⁴

La dotación de esta capilla nos permite comprobar cómo la colección de reliquias que Juana de Austria y sus familiares más próximos depositaron en las Descalzas Reales acabaría proyectándose en lugares tan distantes del monasterio madrileño como la iglesia colegial de Gandía gracias a los lazos familiares y nobiliarios que unieron ambos enclaves desde sus orígenes. Precisamente, la colección de cabezas de las once mil vírgenes era una de las más abundantes entre la tipología de vestigios sagrados que, tanto la fundadora como su hermana pudieron recoger y sigue siendo, como hemos visto, una de las que mayor presencia tienen todavía en el relicario regio. En cuanto a la responsable de su llegada al cenobio madrileño, el testamento deja clara su identificación con la “abadesa de las Descalzas de Madrid” aunque la copia citada no menciona su nombre. Sin embargo, al contrastar las copias que desde 1639 hasta 1641 se hicieron ante notario sobre su última voluntad, podemos observar cómo, algunos de los matices que las diferencian, amplían los detalles acerca de las características o procedencia de las obras y objetos mencionados. Así sucede, precisamente, con la citada cabeza de las once mil vírgenes que, en su último testamento, firmado en la población de Castelló de Rugat el 15 de noviembre de 1641, aparece descrita junto con las otras tres cabezas de santos que también legó a la colegiata, pero acordándose un detalle más:

“Iten mando a la dicha iglesia colegial de Gandía cuatro cabezas de santos que están en sus relicarios de madera dorados: la una cabeza es de san Episcopo mártir, la otra de san Federisio mártir. Estas dos vinieron de Serdegna; la otra cabeza es de una de las once mil vírgenes diomela la señora abadesa de las Descalzas de Madrid, hermana del señor padre Francisco de Borja mi señor; la otra cabeza es de santa Susana virgen y mártir, envíomela con su cuerpo el señor cardenal Doria mi hermano.”⁸⁷⁵

Queda claro, dentro de esta última copia testamentaria, quién había enviado la reliquia de las once mil vírgenes a la VII duquesa de Gandía: sor Juana de la Cruz, tercera de las tres abadesas emparentadas con Francisco de Borja que iniciaron la dirección de la comunidad madrileña acogida por Juana de Austria en 1554. Sor Juana de la Cruz había sido llamada a regir la comunidad en 1559, después del fallecimiento de las dos primeras siendo, finalmente,

⁸⁷³ “Otro sí dejo, lego y mando que se carguen mil libras valencianas para que, de la renta de ellas, se vaya labrando una capilla en la iglesia colegial de Gandía para el santo Padre Francisco de Borja y, en caso que algún señor siervo de la casa la quisiere hacer, la renta que procediere de esas mil libras es mi voluntad que se gaste en hacerse para una lámpara de dicha capilla y lo que sobrare sea para ornamentos de ella” *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d’Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 4v. y *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria s/l*, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30, ff. 5v.-6r.

⁸⁷⁴ *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d’Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 5r y, *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria s/l*, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30, f. 6r.

⁸⁷⁵ *Último testamento original de la excelentísima señora doña Artemisa Doria y Carreto...*, Castellón [de Rugat], 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 27, f. 7r.

la que más años pudo disfrutar del cargo, hasta un total de 42, tras fallecer en 1601 y a los 66 años de edad.⁸⁷⁶

El hecho de encontrar especificadas tanto la procedencia como la remitente de la reliquia que acabaría siendo depositada en la capilla dedicada a san Francisco de Borja, dentro de la colegiata de su ciudad natal, pone de manifiesto cómo, la relación establecida por la comunidad de las Descalzas Reales y sus parientes valencianos tuvo una lógica respuesta sobre el mecenazgo de la ciudad ducal y su monasterio de clarisas. Ello remite al mismo contexto de intercambios en el que se pueden entender otras noticias acerca de la llegada de diferentes objetos, enseres e imágenes a Gandía y el Reino de Valencia procedentes de la corte desde los años setenta del siglo XVI. Familiares cercanos a la propia sor Juana de la Cruz como su hermana Margarita de Borja Castro y Pinós (1538-¿?), casada con Fadrique de Portugal (1517-1573), quien había desempeñado el cargo de caballero mayor en las casas de Ana de Austria y su madre la emperatriz María, trajeron consigo al Reino de Valencia, tras el fallecimiento de su esposo, lujosas piezas como “una escribanía de la India” o “docenas de porcelana y búcaros de Portugal”.⁸⁷⁷ En este caso se trataría de un conjunto de objetos decorativos mediante los que Margarita de Borja pretendería dotar su nuevo entorno nobiliario en el lugar donde estableció su residencia en la ciudad de Valencia tras regresar de la corte debido al fallecimiento de su esposo.⁸⁷⁸

Por otra parte, dentro de esta misma época, y procedentes del reino de Valencia, llegarían a las Descalzas Reales diferentes envíos fechados, entre 1575 y 1577, en forma de limosna que contenían alimentos y material de uso litúrgico y cotidiano como la cera, el aceite o el agua de olor.⁸⁷⁹ Incluso, y fechada en 1614, todavía se expiden peticiones de la abadesa,

⁸⁷⁶ Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2010, p. 123.

⁸⁷⁷ “Memoria de lo que doña Margarita de Borja lleva al reino de Valencia”, s/l, 20 de marzo de 1576, AGS, CCA, CED. 360, ff. 103v- 104r. Según los datos genealógicos recogidos por Juan Miguel Soler, doña Margarita habría fallecido el mismo año que su esposo, en 1573, no obstante, puede haberse tratado de un error, puesto que existe registro documental tras esta fecha con motivo de las obras realizadas para el acondicionamiento de su residencia en el Reino de Valencia. Los datos genealógicos en: Soler Salcedo, 2008, p. 231 y, sobre la residencia de esta noble en territorio valenciano: Gil Saura, 2019, pp. 75-42.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, pp. 82-84.

⁸⁷⁹ “Otra de paso para dos cargos de arroz y una de aceite y cien pares de alpargatas y dos o tres docenas de escobas y una carga de cera blanca y mermelada y cosas dulces y dos o tres arrobas de almendras y cuatro de azúcar y una arroba de algodón hilado y cuatro redomas de agua de olor que traen de Valencia para el monasterio de las Descalzas de Madrid, libre de derechos, término de noventa días.” 7 de diciembre de 1575, AGS, CCA, CED. 360, f. 88r; “de paso para cuarenta arrobas de aceite de Sollana, cien pares de alpargatas, cuatro libras de seda de colores, un cuero de miel de azúcar, una carga de cera blanca y confitura, azahar, mermelada y composta, una seca de barro que traen de Valencia para el Monasterio de las Descalzas de Madrid. Libre de derechos, término de cuatro meses” 8 de abril de 1576, AGS, CCA, CED. 360, f. 108v; “De paso para un carro en que viene una carga de arroz y otra de habichuelas, y otras legumbres otra carga de aceite, diez arrobas de pasas, una será de higos y otras tres de fruta granadas y sandías, y otras dos arrobas de mermeladas y cosas dulces, otras dos arrobas de cera blanca y tres redomas de agua de olor, cuatro docenas de escobas, dos docenas de alpargatas, una libra de seda de colores, tres arrobas de almendras y otras tres arrobas de miel y dos de azúcar, dos cántaros de aceitunas que vienen de Valencia para el Monasterio de las Descalzas de Madrid. Libres de impuestos. Término de 90 días.” 21 de octubre de 1576, AGS, CCA, CED. 360, f. 160v. “Se da paso para dos docenas de hachas de cera blanca que cada una de ellas pesa cinco libras; una docena de cirios de a libra y media cada uno; cien velas de a libra cada una; trescientas velas de media libra; trescientas velas de acuarteron; dos arrobas de buxias/bujías? De doce en libra; una arroba de cera yllada que todo ello es cera blanca y más trescientas velas de cera amarilla de a media libra y otras trescientas de acuarteron y dos cajas de aceite que se traen de Valencia para el Monasterio de las Descalzas de Madrid. Libre de dineros. Término de noventa días. 17 de febrero de 1577, AGS, CCA, CED. 360, ff. 192r-192v; “De paso para doce arrobas de cera blanca hilada y en cirios y velas; cien pares de alpargatas; una carga de almendras; otra carga de azúcar y conservas; seis docenas de escobas; sesenta hojas de tafetán verde para forrar un ornamento, seis arrobas de miel de azúcar; una caja con dos arrobas de mermelada y un serrón de obra de tierra; ollas y cazuelas que traen de Valencia para el Monasterio de las descaldas de Madrid. Libre de dineros término de noventa días.” s/l, s/f

identificada con sor Juana de la Cruz, para permitir el paso, libre de impuestos, a la limosna que la ciudad de Valencia hacía al monasterio de las Descalzas Reales.⁸⁸⁰ Parece tratarse de una respuesta lógica o, en correspondencia a los regalos que la abadesa y monjas de la comunidad madrileña hicieron al convento valenciano de Santa Clara, así como a otras personas, tal y como se nos especifica en la siguiente cédula de paso:

“De paso para una caja pequeña de una vara para una imagen; dos varas de telillas de oro para un manto; una coronilla de seda y oro y plata escarchado; un vestido o saya de tela de oro azul y roja guarnecida con un pasamano de oro; una imagen de nuestra señora guarnecida de ébano del tamaño de medio pliego de papel; un crucifijo de ébano con su pie de Alemania del mismo tamaño; tres docenas de agnus dei guarnecidos de madera dorados y negros y otros de cuerno y de sedas y plata falsa; media docena de estuches y una de rosarios de cuentas; media docena de papeles de alfileres y doscientas agujas de coser; na docena de madejuelas de hilo de Portugal; veinte cuatro bucarillos y brinquiños de ébano; tres cofres de florecillas de lienzo y plata y oro falso; cuatro perniles de tocino, cuatro robas de vino y dos onzas de almizcle que la abadesa monjas y convento del monasterio de las Descalzas de la Villa de Madrid envían a Valencia al Monasterio de Santa Clara de ella y para otras personas. Libre de dineros. Término de noventa días.”⁸⁸¹

Se enviaban así, a las clarisas valencianas, imágenes comunes de devoción como un crucifijo, una imagen de Nuestra Señora, varios agnus dei o diferentes elementos para vestir y decorar efigies sagradas como una coronilla de seda, vestidos o flores de tela. Otro aspecto, sería a qué comunidad de clarisas eran enviados estos obsequios puesto que la indefinición del destinatario “a Valencia al Monasterio de Santa Clara de ella y para otras personas” plantea serias dudas en cuanto a su identificación con la Casa Madre de Gandía. Por un lado, dentro de la misma, cabrían comunidades de clarisas entonces establecidas en la ciudad de Valencia como la de la Santísima Trinidad, cercana al palacio real y acogida por la reina María de Castilla, las clarisas del convento de Santa Isabel (comúnmente conocido como de la Purificación) o las coletinas establecidas en el convento de Jerusalén, extramuros de la ciudad.⁸⁸² Estas últimas, precisamente, procedían de la diáspora coletina extendida a lo largo de diferentes territorios peninsulares desde Gandía, mientras que, las primeras, fueron acogidas por María de Castilla tras fallar los intentos de establecer un primer cenobio clariano en la ciudad ducal. Pese a ello, y sea como fuere, lo cierto es que la cédula de paso sí nos permite documentar la relación que la comunidad madrileña, liderada por la hermanastra de Francisco de Borja, sor Juana de la Cruz, mantuvo con territorio valenciano durante la segunda mitad del siglo XVI. Tres años después de este envío, la misma abadesa de las

(1575), AGS, CCA, CED. 360, f. 248r. “De paso para 24 hachas de cera blanca de a cinco libras castellanas cada una; dos cirios redondos de a seis libras; otros dos cirios de a cuatro libras y cien libras de a libra y media; otras 90 velas de a libra en velas de a doce onzas más 48 velas de a ocho onzas; otras tantas de a seis onzas; seis docenas de velas de a cuatro onzas cuatrocientas bugías de a dos onzas cada una; un cirio pascual de doce libras y doce arrobas de cera blanca es estadales. Y una carga de confitura y de pescado que las dan en Valencia de limosna y otra carga de aceite y un cuero de miel de azúcar; una arroba de farro y otra de almidón y cuatro de almendras que traen del dicho reino de Valencia para el monasterio de las Descalzas de Madrid. Libre de dineros. Término de cuatro meses.” 18 de febrero de 1578, AGS, CCA, CED. 360, f. 301r.

⁸⁸⁰ “Sor Juana de la Cruz, abadesa del real convento de las Descalzas de la villa de Madrid, digo que, en la ciudad de Valencia, se han dado de limosna a este dicho convento una carga de aceite, otra carga de miel [...] otra carga de cera blanca y dos cargas de toda confitura. A vuestra alteza pido y suplico en nombre de este convento mande despachar su cédula real para que en el puerto de requena den otros cualesquiera por donde pasaren las dichas cinco cargas y no se les lleve derechos algunos y les dejen pasar libremente que en ello recibirá merced y limosna” A 17 de agosto de 1614. AGS, CCA, leg. 1038, doc. 2.

⁸⁸¹ s/n (Madrid), 3 de octubre de 1577, AGS, CCA, CED. 360, ff, 266r. y 266v.

⁸⁸² Sobre las fundaciones conventuales establecidas en la ciudad de Valencia durante el siglo XVI: Gómez-Ferrer Lozano, 2008, pp. 96-113.

Descalzas Reales continúa emitiendo obsequios desde las Descalzas Reales, en este caso a sus familiares:

“Para un relicario en que van diez y nueve huesos de santos y cuatro agnus dei y una imagen de nuestra señora labrado todo de canutillo, de oro y plata y doce brinquiños con algunos dijes de poco valor que la abadesa del monasterio de las Descalzas de Madrid envía a la marquesa de Llombay, su sobrina, libres de descargos término de sesenta días.”⁸⁸³

Con todo ello, además, podemos comprobar cómo, la mencionada cabeza de las Once Mil Vírgenes citada por la VII duquesa de Gandía Artemisa Doria Carreto entre sus disposiciones testamentarias no sería la primera reliquia en llegar a la colección de la familia valenciana puesto que ya en 1575, sor Juana de la Cruz acostumbró a obsequiar a sus familiares con reliquias e imágenes devocionales. En el caso de este receptor, su identidad queda difuminada por la mención al título de “marquesa de Llombay”, que entonces ostentaría la sobrina de la abadesa. Sin especificar más en cuanto a su identidad, podemos suponer que se trataría de alguna de las descendientes de san Francisco de Borja, quien ostentó el título de primer marqués de Llombay, heredado posteriormente por sus descendientes los duques de Gandía y sus esposas.⁸⁸⁴ Si tenemos presente este marco de intercambios dibujado por los regalos enviados a iniciativa de la abadesa de las Descalzas Reales para las clarisas valencianas y sus familiares, no resulta extraña la presencia de obras entre la actual colección del Museo de Santa Clara de Gandía, relacionadas, incluso, con la facción alemana de la Casa Austria. Al respecto, los profesores Joan Aliaga y Nuria Ramón han propuesto la figura de Rodolfo II (1552-1612) como responsable de la llegada a la colección valenciana de una *Virgen de la leche con san José y el Niño* atribuida al maestro de Santa Ana Hofje, en base a las referencias documentales que al propio archiduque y a esta imagen se han conservado en la clausura de santa Clara de Gandía.⁸⁸⁵ De hecho, y pese a que no se encuentre directamente relacionada con la llegada de obras a la colección gandiense a instancias de la familia Habsburgo, también podría entenderse dentro de este mismo contexto, otra de las obras que, de nuevo, aparecen descritas en el testamento de la VII duquesa. Se trata de una imagen de la Adoración de los Reyes que, según la misma habría pertenecido a la infanta sor Margarita de la Cruz y llegaría a decorar en vida de la duquesa la cabecera de su dormitorio.⁸⁸⁶ Teniendo en cuenta las imágenes y reliquias que la propia abadesa sor Juana de la Cruz acostumbró a enviar desde la corte a sus familiares en Gandía, así como las últimas hipótesis que, llegan a vincular algunas de las obras actualmente conservadas con las colecciones reales dadas sus características formales y la información conservada en clausura, resulta lógico encontrar efigies escultóricas como la *Virgen con el Niño* anteriormente mencionada (fig. 158), cuyos rasgos estéticos se encuentran completamente relacionados con las “*Poupées de Malines*”.

⁸⁸³ s/n (Madrid), s/f (1575), *Ibíd.*, f. 46v.

⁸⁸⁴ La identidad y matrimonios de los descendientes de san Francisco de Borja en: García Hernán, 2013, pp. 61-81.

⁸⁸⁵ Según lo indicado por los autores: “Esta noticia está documentada según las notas extraídas de la documentación conservada en el archivo del Monasterio de Santa Clara de Gandía”. Aliaga Morell y Ramón Marqués, 2016, p. 123, nota 25. Tras preguntar por la documentación citada no nos ha sido posible acceder a su consulta debido a su conservación en clausura. La imagen referida: Maestro de santa Ana Hofje (Atribuido), *Virgen de la leche con san José y el Niño*, ca. 1525, 45 x 33,5 cm, óleo sobre tabla, Gandía, Museu de les Clarises, MC082. Su reproducción aparece disponible en: museusantaclaragandia.com/?artwork=virgen-de-la-leche-con-san-jose-y-el-nino [consulta: 09/03/2020]

⁸⁸⁶ “Ten un cuadrito con la Adoración de los Reyes que agora esta a la cavesera de mi cama que era de la señora infanta Margarita de la Cruz y me le dio mi hermano fray Francisco” *Último testamento original de la excelentísima señora doña Artemisa Doria y Carreto...*, Castellón [de Rugat], 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 27, f. 10r.

Puesto que, como hemos mencionado anteriormente, el edificio original de la comunidad gandiense ha desaparecido, y con él la mayor parte de su colección y archivo, resulta muy complejo en la actualidad reconstruir su aspecto y características debido a la escasez de noticias tanto gráficas como documentales. Más aún, referirnos a qué partes de su edificio y colección pudieron ser reproducidas entre los muros de la comunidad establecida en Madrid. Sin embargo, el cotejo de la información generada por la familia ducal y sus relaciones con la corte madrileña todavía puede ofrecer algunas pinceladas que merece la pena contrastar para poder trazar el contexto en torno a algunas de las imágenes y advocaciones marianas o, incluso, entorno a los espacios que pudieron gestarse al calor de las tradiciones y costumbres aprehendidas por las fundadoras.

A este contexto, por tanto, merece la pena seguir sumando los datos que, respecto al espacio ocupado actualmente por la conocida como Casita de Nazaret, nos ofrecen las crónicas de santa Cara de Gandía y el testamento de la VII duquesa Artemisa Doria. Su utilización litúrgica dentro las prácticas desarrolladas periódicamente por la comunidad madrileña, así como su inserción en un contexto más amplio en relación a las devociones practicadas por la Casa Austria y la nobleza europea, serán detalladas más adelante. No obstante, resulta pertinente señalar aquí la posible vinculación de esta capilla, sita en la segunda planta de las Descalzas Reales, con los espacios e imágenes de los que se hacen eco los documentos referidos. Dicha vinculación viene dada por la utilización de una denominación análoga por parte de las fuentes que relatan la historia de Santa Clara de Gandía para referirse a uno de los espacios que integraron el edificio original. Es fray Alonso Pastor, confesor y cronista de la fundación coletina, quien nos informa acerca de la existencia, en 1655, de una capilla dedicada a la misma advocación mariana y presidida por una efigie de Nuestra señora de Loreto. El cronista valenciano, al narrar las vidas y costumbres de la comunidad coletina describe cómo, sor Juana Evangelista de Borja “velaba en alta oración en la capilla de Nuestra Señora de Nazaret”; mientras que otra de las hermanas que habitó el cenobio, sor Clara Tortosa, para no caer en el pecado de soberbia “...una, y muchas veces se fue a la imagen de la virgen de Nazaret, y la suplicaba su propia salvación...”⁸⁸⁷

Pese a que no se nos especifican más detalles en torno a la cronología y ubicación de esta capilla entre los espacios que configuraron el interior de la Casa Madre, la narración de Alonso Pastor sí nos permite constatar la presencia de una capilla dedicada a la advocación lauretana a mediados del siglo XVII y de la conservación de su efigie en el interior. Con posterioridad, las crónicas de Santa Clara de Gandía volverán a hacerse eco de este mismo espacio dedicado a la Encarnación de la Virgen María utilizando la denominación de “sitio de Nazaret” para referirse a la misma e, incluso, tratarán de vincularlo a las devociones seguidas por la monarquía Habsburgo. De este modo, nos encontramos con fuentes, como la escrita por el padre fray José Llopis en 1781, donde se nos narra una visita de la Infanta Isabel Clara Eugenia a Santa Clara de Gandía en 1598, aprovechando su cercana presencia en la ciudad de Valencia con motivo del enlace entre su hermano Felipe III y la reina Margarita en Valencia.⁸⁸⁸ La referencia hecha por este franciscano a finales del siglo XVIII, aporta una fecha concreta: 1598, pero, la falta de otra tipología de fuentes (como cuentas,

⁸⁸⁷ Pastor, 1655, f. 215, para la vida de Juana Evangelista de Borja y f. 219, para la de sor Clara Tortosa. También cit. en: Pellicer i Rocher, 2014, p. 73, nota 88.

⁸⁸⁸ “haviendo pasado como media hora, tocaron las Guardas del Rey a la puerta de la iglesia del monasterio como haciendo señal de que el Rey venía, y entendiendo la Infanta que su Magestad venía para llevarse la [...] diose gran prisa por ver la capilla del Sepulcro y de Nazareth, donde arrodillada con mucha veneracion, hizo oracion a las imagenes sagradas que son alli veneradas” *Crónica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara de la Ciudad de Gandía. Escrita por el padre Fr Josef Llopis... confesor ordinario del mismo santo monasterio*, mss., Gandía, 28 de noviembre de 1781. Recogido por: Amorós, 84 (1961), pp. 453-457. También cit. Pellicer i Rocher, 2014, p. 73 nota 88 y, Toajas Roger, 2015, p. 122, nota 44.

inventarios, o protocolos) mediante las que cotejar estos datos ofrecidos por las crónicas dificulta la datación del espacio en la Casa Madre.

Una referencia que nos permite acercarnos a una cronología más concreta para la presencia del citado espacio, así como contrastar su posible existencia mediante otra tipología documental que se encuentre tan mediatizada como las crónicas es, una vez más, la ofrecida por la voluntad testamentaria de la VII duquesa de Gandía. Así, entre las disposiciones que hemos ido mencionando, Artemisa Doria también ordenó:

“Iten de jo lego y mando dos cofrecillos: el uno de ébano y marfil y, el otro, de madera ondeada guarnecida con ébano y marfil que tienen diversas reliquias todas en sus envoltorios de tafetán y con sus reliquias y retulos al convento de santa Clara de Gandía para que las pongan en la capilla de nuestra señora de Nazaret y, si quieren hacer algunos relicarios para su iglesia, puedan sacar de ellas las que les pareciere a las madres abadesa y vicaria y otras tres monjas de las más ancianas y, que si no es para esto, no se puedan sacar ninguna reliquia de ellas.”⁸⁸⁹

Del mismo modo que sucede con el resto de mandas testamentarias, esta indicación se encuentra repetida en el primer y último de los documentos redactados, por lo que nos permite localizar la “capilla de Nuestra Señora de Nazaret” mencionada en ella, al menos, desde el año 1639 entre los espacios que integraron el convento de santa Clara de Gandía al que también se refiere. Las reliquias y sus relicarios guarnecidos de ébano y marfil mediante los que la duquesa pretendía dotar este espacio dedicado a *Nuestra Señora de Nazaret*, así como el hecho de que sea la segunda de las advocaciones marianas de las que se acuerde tras mencionar la devoción titular de la *Virgen de Gracia*, denotarían ya la importancia o preeminencia de este espacio entre las diferentes capillas e imágenes veneradas por la comunidad gandiense. Esta referencia se une al hecho de volver a encontrar una identificación análoga dentro de la crónica publicada por Alonso Pastor en 1655 y nos permite, por tanto, observar cómo el análisis de las crónicas y la documentación notarial deviene complementario y, puede servir para contrastar la fortuna o notoriedad que algunos de los espacios e imágenes tuvieron antiguamente en Santa Clara de Gandía. Por su parte, el hecho de encontrar mencionada efigie de la *Virgen de Loreto*, también en la obra del cronista valenciano, nos permitiría relacionar el espacio e imagen referidos con el culto lauretano. Este último, especialmente desde finales del siglo XVI, extendió la costumbre de erigir capillas a modo de “réplicas” exactas del hogar supuestamente habitado por la Virgen María y donde recibió noticias tan trascendentes como la de la Anunciación, gracias a la creación de la leyenda medieval en torno al “Traslado de la Santa Casa”. Como detallaremos dentro del epígrafe dedicado a analizar la ritualidad seguida en torno a esta advocación y espacio dentro de las Descalzas Reales de Madrid, su presencia en el cenobio madrileño sí nos ha dejado muchas más referencias que permiten posicionarlo entre una de las muestras más antiguas en torno a la difusión de esta práctica en la península ibérica.

Puesto que, en ningún caso, ni en Madrid ni tampoco en Gandía, aparece documentada con exactitud la referencia cronológica en la que fueron construidas sendas capillas o “sitios de Nazaret”, resulta complejo delimitar la transmisión o desarrollo del culto entre ambas comunidades. Sin embargo, y como veremos, ambos aparecen documentados con certeza, al menos, desde la primera mitad del siglo XVII, lo que permite constatar el desarrollo de su

⁸⁸⁹ *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d’Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, ff. 7r. y 7v. Disposición que se repite también en el último de los testamentos redactados: *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria s/l*, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30, ff. 11r. y 11v.

devoción, prácticamente en paralelo, dentro de ambas fundaciones. Asimismo, y como explicaremos, la representación de esta advocación mariana entre los espacios e imágenes del convento madrileño obedece a un contexto mucho más amplio que también implica las devociones especialmente potenciadas o veneradas por la dinastía Habsburgo y su proyecto de piedad dinástica. Sin embargo, dados los lazos evidentes que unieron sus primeras moradoras y abadesas con la Casa Madre y las prácticas litúrgicas aprehendidas en ella, no podemos olvidar tampoco la presencia de estas noticias que las crónicas y documentación relativa a los duques de Gandía todavía permiten recoger.

3.4 Imágenes y prácticas litúrgicas vinculadas a la muerte de Cristo y la Virgen María.

Otros detalles descritos en el legado de la VII duquesa de Gandía al convento de santa Clara de la misma ciudad, sí permiten concretar más el marco de prácticas devocionales al que se encuentran adscritas y su relación con las costumbres cultivadas en el cenobio madrileño. Es el caso de las esculturas tres esculturas del Niño Jesús, dos de ellas vestidas de cardenales y, la otra de peregrino más un san Juan Bautista que, tras haber sido disfrutados por su hija, mandaba depositar con carácter definitivo entre la colección de las coletinas gandienses.⁸⁹⁰ Como hemos mencionado entre las imágenes de devoción popular, esta tipología escultórica que obedecía a una práctica devocional de carácter intimista y doméstico desde Época Moderna, ocupó un lugar muy significativo entre las prácticas litúrgicas desarrolladas cotidianamente por la comunidad madrileña y nos ha dejado una de las muestras visuales y materiales más completas entre la colección actual.⁸⁹¹ Del mismo modo sucede con los “cuatro ángeles grandes de madera sobredorados para tener velas”; los otros “cuatro serafines de pie para tener ramilletes” o, las imágenes de la Virgen “de bulto vestida de lana [...] con un collar de plata y perlas que sirve para el día de la Concepción” y de santa María “Madalena de cera en una caja de ébano”, que también fueron legadas a Santa Clara de Gandía por la duquesa.⁸⁹² Los primeros, remiten a procesos de adorno y composición ya vistos entre las prácticas de adoración a la imagen seguidas por la comunidad madrileña mientras que, las segundas, obedecen a advocaciones y devociones festejadas mediante una cuidadosa codificación que subrayan aspectos tanto extralitúrgicos como particulares en torno a la colección de las Descalzas Reales. En este último sentido, cabe destacar la temprana cronología mediante la que nos permite el testamento datar la figura de cera que representaba a santa María Magdalena dentro del año de 1639. Precisamente, la festividad y espacio dedicados a ésta última en el cenobio madrileño se encuentra entre los más particulares, tal y como veremos durante el análisis de su escenificación.

En lo que respecta a la presencia de esculturas religiosas especialmente significativas para el desarrollo de la colección gandiense, dentro del legado que la VII duquesa, se han destacado las menciones a las imágenes yacentes, así como a los objetos mediante las que acostumbraron a adornarse y exhibirse. Las conclusiones elaboradas al respecto conciernen tres de las esculturas de tipo yacente conservadas actualmente entre la colección de Santa Clara de Gandía, algunas de ellas expuestas dentro del museo. Se trata de dos efigies yacentes de Cristo (fig. 162) y la Virgen (fig. 163), conservadas actualmente en la clausura, más otra

⁸⁹⁰ “iten lego y mando a mi hija la duquesa un Niño Jesús vestido de peregrino y un san Juan Bautista y otros dos Niños Jesuses vestidos de cardenales y, muerta su excelentísima, es mi voluntad que estas cuatro figuras se den a las hijas o hija de su excelentísima que estuvieren en Santa Clara de Gandía y se queden después de sus días al convento” *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d’Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 7r. y, *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria s/l*, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30, f. 9v.

⁸⁹¹ Vid. García Sanz, 2010a.

⁸⁹² *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d’Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 10v.

efigie cristológica de la misma tipología, pero de tamaño mucho más reducido que las anteriores, expuesta dentro del Museo de Santa Clara (fig. 164).



Fig. 162. Anónimo, *Cristo Yacente*, finales del siglo XVII / inicios del siglo XVIII, madera tallada, 102 x 168 x 77 cm, Gandía, clausura del Monasterio de Santa Clara, MC042.



Fig. 163 Anónimo, *Virgen yacente*, conocida como *Virgen de Agosto* dentro de la urna sepulcral, siglo XVIII, madera policromada, 169 x 72 x 81 cm, Gandía, Clausura del convento de Santa Clara, MC046.



Fig. 164. Anónimo, *Cristo Yacente dentro de la urna sepulcral*, hacia finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, talla policromada, 50 x 88 x 35 cm, Gandía, Museu de les Clarisses, Sala Muralla, MC043.

Para tratar de valorar en qué medida podemos acercar las obras y objetos conservados a las descripciones realizadas por Artemisa Doria en su testamento cabe contrastar, como hemos indicado anteriormente, el proceso de redacción de dicha voluntad cotejando las diferentes copias que se han conservado, con el objetivo de advertir sus pequeñas diferencias o matizaciones en cada momento. Asimismo, resulta interesante traer a colación todo el conjunto de efigies yacentes representando la muerte del Redentor y su progenitora que

actualmente se conservan en la clausura gandiense tras haber sobrevivido al paso del tiempo y la destrucción de su edificio original. En este sentido, merece la pena analizar, antes de pasar a la descripción de las esculturas, el fragmento ubicado entre las mandas testamentarias donde podemos encontrar interesantes referencias a dos de las imágenes que se integraron en la colección monacal junto con sus alhajas (figs. 165 y 166).

oro y plata — mas un frontal y casaca
 con frontales y ventanas de canamaso
 otro si lego y mando doscientas libras Valencianas al convento de
 Santa Clara de Gandia para que se gasten en lo que la madre Aba-
 deza Vicaria y dos monjas las mas ancianas juzgaren que mas
 conuenga — Item mando a dicho convento un frontal y casu-
 cha de damasco blanco con cenefas de red de seda nacarada lab-
 rada de oro y plata — Item mando a dicho convento dos pira-
 mides y dos reliquiarios con pies ocauados todo de ebanito con qu-
 arnisiones de bronce doradas con sus reliquias — Item mando
 a dicho convento una imagen de Cristo nro Redentor de policromia
 de entendimiento de la Cruz con el sepulcro de madera dorada con
 su saucana y colchonito — Item mando a dicho convento a otra sa-
 de grasias que esta en el claustro la lampara de plata de mi-
 capilla — Item mando a dicho convento de San Roque de Gandia doradas
 las imágenes de nra Señora y nro Señor de la Misericordia que se ve a juriso
 de San Roque de Gandia

Fig. 165. Artemisa Doria Carreto, Fragmento del primer testamento, Castelló de Rugat (comarca de la Vall d'Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 5v.

de oro y plata mas otro frontal y casaca
 con frontales y ventanas de canamaso
 49 Otro si lego y mando al convento de Santa Clara de Gandia dos-
 cientas libras Valencianas para que se gasten en lo que la ma-
 dre abadessa Vicaria y dos monjas las mas ancianas ju-
 garen lo que mas conuenga Item mando a dicho convento un
 frontal y casucha de damasco blanco con cenefas de red de
 seda nacarada labrada de oro y plata Item mando a di-
 cho convento dos piramides y dos reliquiarios con pies ocauados
 todo de eucano con quarnisiones de bronce doradas con sus
 reliquias que son de ebanito con sus Reliquias que son
 de plata Item mando a dicho convento una imagen
 de Cristo de policromia en el sepulcro de madera dorada
 con su saucana y colchonito y una almoadilla Verde de
 seda Item mando a dicho convento una cama dorada
 con siedo y caidas de raro Verde bordadas de canutillo de oro
 y plata para que se ponga ala imagen que tiene dicho con-
 uento de nra Señora de agosto y para la misma imagen man-
 do una almoadilla de gaza de oro bordada de canutillo de
 oro y plata para que se ponga la saucana Item mando a di-
 cho convento la lampara de plata de mi capilla para que se
 ponga en la de nra Señora de grasias que esta en el Claustro de
 San Roque de Gandia

Fig. 166. Artemisa Doria Carreto, repetición del mismo fragmento dentro del último y definitivo testamento, *Último testamento original de la excelentísima señora doña Artemisa Doria y Carreto...*, Castellón [de Rugat], 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 27, f. 7v.

Como vemos, dicho fragmento de la voluntad expresada por la duquesa experimentó una modificación desde su redacción inicial, datada en 1639, hasta su conclusión definitiva fechada en 1641 y elevada a escritura pública tres años más tarde con motivo de su fallecimiento. El contraste de la misma en estos dos momentos nos permite advertir cómo, entre las imágenes y reliquias que la duquesa quiso donar al convento de Santa Clara de Gandía, añadió una cama ricamente elaborada junto con un cojín o almohadilla para acomodar la efigie de Nuestra Señora de Agosto en 1641, que no aparecen en 1639. El resto de objetos e imágenes citados en esta manda testamentaria aparecen prácticamente igual que lo hacían en el documento inicial a excepción de la ubicación de la imagen de Nuestra Señora de Gracia, que, en 1641, se nos indica sita en el claustro “alto” del desaparecido convento. Si nos centramos ahora, en las descripciones que conciernen las imágenes de Cristo y las alhajas o adorno textil de la Virgen, podemos observar cómo sí encontramos destacadas similitudes con las efigies actualmente conservadas.

En relación a la “imagen de Cristo de bulto en el sepulcro de madera dorada con su sábana y colchoncito y una almohadilla verde bordada”, podemos destacar su cercanía o mayores concomitancias con la efigie de Cristo Yacente de menores dimensiones actualmente expuesta en el museo (fig. 164), tal y como ha señalado recientemente Vicent Pellicer.⁸⁹³ Por otra parte, Alberto Martínez se inclina a identificar el fragmento señalado con la segunda de las efigies yacentes mencionadas, el Cristo de mayores dimensiones y su urna, llevando a cabo una datación del mismo durante el siglo XVII así como su atribución al taller de algún escultor que hubiese trabajado para la corte madrileña durante la primera mitad de la centuria.⁸⁹⁴ Sin embargo, y pese a que la atribución se encuentra totalmente fundamentada dados los rasgos formales que muestra la efigie cristológica de mayores dimensiones, el análisis de la citada descripción junto con las características de las urnas donde actualmente se conservan cada una de las imágenes yacentes, parece mostrar mayores coincidencias con la imagen y urna de menores dimensiones que actualmente se encuentran datadas hacia finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII.⁸⁹⁵ Además, la descripción mediante el diminutivo “colchoncito”, bien podría indicar que no nos encontramos ante una imagen de gran formato sino, más bien todo lo contrario. Al proceder de la colección privada de una noble tendría sentido que, tanto la imagen como su urna, se adaptasen a las reducidas dimensiones de una capilla u oratorio privado, habitual entre los espacios regentados por las familias nobiliarias. La urna de tipo sepulcro, realizada en madera dorada, tal y como se describe en el testamento de la duquesa, y con algunos detalles policromados como las basas de las columnas esquineras, incorpora una inscripción en la parte interior de su tapa que, por el contrario, no aparece descrita en la descripción de su testamento. Se trata de una inscripción latina tomada de los salmos que acostumbra a recitarse durante la liturgia de

⁸⁹³ Pellicer i Rocher, 2014, p. 117.

⁸⁹⁴ A partir de las referencias al legado de la duquesa transcritas de manera parcial por Vicent Pellicer i Rocher, Alberto Martínez Pascual concluye en la datación del cristo yacente con mayores dimensiones conservado en la clausura de Santa Clara de Gandía durante el siglo XVII, así como en su vinculación al legado de la duquesa. También atribuye a la misma escuela o ámbito artístico las urnas en las que actualmente se conservan tanto esta última escultura de Cristo como la escultura de la Virgen de Agosto o Virgen de la Asunción. Además, y al vincular estas obras al legado de la duquesa, Martínez Pascual, apunta hacia la presencia de ésta y su esposo en la corte madrileña como respuesta al estilo castellano que muestra la figura yacente de Cristo con mayor tamaño. Martínez Pascual, 2018, pp. 145-155.

⁸⁹⁵ Aliaga Morell, 2015, p. 44.

Semana Santa: *Caro mea requiescit in spe*, “Mi carne descansa en paz”.⁸⁹⁶ Esta característica constituye el punto más cercano a la exhibición del Cristo Yacente datado durante la segunda mitad del siglo XVI y atribuido a Gaspar Becerra, que todavía se venera en las Descalzas Reales, puesto que también aquí, destaca la composición de su capilla por la presencia de diferentes inscripciones tomadas directamente de los oficios entonados durante la procesión de Viernes Santo.⁸⁹⁷ Sin embargo, los medios empleados en esta última, como la propia escultura del Cristo yacente que hace la función de sagrario, se diferencian claramente de los utilizados en la Casa Madre, donde no se ha conservado rastro de esta peculiaridad en torno a la exhibición del cuerpo del Redentor.

En base a los datos ofrecidos por la testamentaria y las características presentes en las obras cristológicas conservadas actualmente, no podemos afirmar con toda certeza que alguna de las mismas proceda de la colección de la duquesa. Efectivamente, y como apunta Alberto Martínez, tiene sentido que la estancia intermitente de esta noble genovesa entre la corte madrileña y sus contactos en la misma, motivase la realización de encargos a los talleres castellanos que de manera coetánea se encontraban activos.⁸⁹⁸ Sin embargo, la falta de otro tipo de fuentes mediante las que cotejar estos datos como los inventarios o cartas de pago dificultan la identificación de las obras citadas en el testamento de la duquesa con los vestigios actualmente conservados entre la clausura y museo de Santa Clara de Gandía.

Sea como fuere, lo cierto es que la trayectoria vital de Artemisa Doria tras su matrimonio con el VII duque de Gandía acaecido en Madrid en 1593, permitió a esta noble genovesa residir cerca de los espacios frecuentados por la monarquía hispánica desde ese momento y durante las primeras décadas del siglo XVII. Ello se debía al posicionamiento de su esposo el VII duque, Carlos Francisco de Borja, quien desempeñó varios cargos durante el reinado de Felipe III y su sucesor hasta llegar a ser nombrado mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón en 1630.⁸⁹⁹ Gracias a su papel en la corte, los duques de Gandía pudieron observar las pautas de coleccionismo, y desarrollo de las prácticas litúrgicas y ceremoniales cuidadosamente codificadas en la corte madrileña dentro de los principales escenarios donde transcurrían o se exhibían. Uno de ellos, pasó, inevitablemente, por los patronatos reales, donde la fundación de las Descalzas Reales, actuaba en esa época como principal catalizador de dichas prácticas y entramado ceremonial.⁹⁰⁰ Así, los duques de Gandía pudieron seguramente atender a celebraciones como la procesión del Cristo Yacente durante el Viernes Santo o, a la Asunción de la Virgen el quince de agosto. Ambas encontraban en las Descalzas Reales uno de los mejores escenarios para su representación. Esta situación, dentro de la trayectoria vital y profesional desarrollada por el VII duque de Gandía y sus antecesores, habría facilitado, también, entablar contacto con destacadas personalidades cuyo destino quedó igualmente vinculado a la corte pese a haber nacido en Gandía. Era el caso de la abadesa de las Descalzas Reales ya mencionado, quien, recordemos, había enviado una reliquia de la cabeza de las Once Mil Vírgenes a la duquesa Artemisa según esta última indica en su testamento.⁹⁰¹

Al tener en cuenta esta función dentro de las casas reales que diferentes miembros de la familia Borja, tanto duques como duquesas, venían ejerciendo desde la segunda mitad del

⁸⁹⁶ Pellicer i Rocher, 2014, p. 117. Sobre la procedencia del salmo y su utilización: Orbe, 1987, p. 909, nota 113.

⁸⁹⁷ Toajas Roger, 2015, pp. 132-150.

⁸⁹⁸ Martínez Pascual, 2018, pp. 154-155.

⁸⁹⁹ Pizarro Llorente, 2014, p. 129.

⁹⁰⁰ Portús Pérez, 1998, pp. 2-12.

⁹⁰¹ La relación entre ambas pudo haberse entablado desde el mismo año de 1593, cuando se oficializó el matrimonio entre los VII duques de Gandía.

siglo XVI, podemos comprender el viaje de vuelta que aquellas prácticas devocionales desarrolladas por la comunidad las Descalzas Reales en relación a sus orígenes experimentaron tras ser dotadas en la Casa Madre por el mecenazgo de los duques. Éstos últimos, tras apreciar los medios utilizados en el cenobio madrileño, así como en otros espacios patrocinados por la monarquía, pudieron tratar de emular, aunque con medios económicos mucho más reducidos, las principales pautas de adorno o coleccionismo llevadas a cabo por la familia real en las residencias o instituciones religiosas vinculadas a su patrocinio. Al calor de este marco contextual podríamos entender también la presencia, de las efigies yacentes de Cristo dentro de una urna sepulcral, que, en el ejemplo más temprano, reproduce pautas de composición, como la relación entre imagen, liturgia y texto, que también podemos observar en la capilla del Cristo yacente construida en las Descalzas Reales de Madrid. Más allá de que actualmente sean identificables o no con las obras conservadas en el convento de Santa Clara de Gandía, las mandas testamentarias de la duquesa Artemisa ponen de manifiesto su interacción con un marco de prácticas materiales y devocionales coetáneo que nos acerca al sistema de adoración de la imagen llevado a cabo tanto en la Casa Madre como en la comunidad discípula establecida en la corte. Ello también se pone de manifiesto al centrar nuestra atención sobre el embellecimiento o acomodo textil relacionado con la festividad de la Asunción.

En concreto, fueron una cama de madera dorada con dosel y almohada, ricamente revestidas por telas de seda, oro y plata, las que se entregaron al convento de Santa Clara a iniciativa de la duquesa:

“Iten mando al dicho convento una cama dorada con cielo y caídas de raso verde bordadas de canutillo de oro y plata para que se ponga a la imagen que tiene dicho convento de Nuestra Señora de Agosto y, para la misma imagen, mando una almohadilla de gasa de oro bordada de canutillo de oro y aljófara para que recline la cabeza.”⁹⁰²

Nos referimos a una cama con dosel, puesto que al especificarse en esta descripción que se trata de una pieza “con cielo”, se puede relacionar con la manera habitual de describir la estructura o armazón de este tipo de lechos, tal y como aparecen habitualmente caracterizados entre los listados desde época medieval.⁹⁰³ Además, podemos deducir también que se trataría de una estructura de madera dorada, engalanada con suntuosas telas hechas de seda, hilo de oro y plata y diferentes bordados. En lo que respecta a su tamaño, cabría esperar una cama de grandes dimensiones puesto que estaba destinada a acomodar la efigie utilizada durante la festividad de la Asunción o “Nuestra Señora de Agosto”, como es más conocida entre la comunidad gandiense, aunque ningún otro dato puede confirmar o desmentir este aspecto entorno a su. Tampoco la comparación entre esta descripción elaborada en las mandas testamentarias y las esculturas y restos materiales que han sobrevivido al paso del tiempo en el interior de la clausura, parecen aproximarse a las citadas características. Sin embargo, su análisis sigue siendo muy interesante para documentar aquellos elementos que integrarían esta festividad tan señalada entre las celebraciones llevadas a cabo por la comunidad.

Actualmente, se conservan en la clausura de Santa Clara de Gandía un total de tres esculturas que representan el *Tránsito de la Virgen*: una de ellas, la ya mencionada efigie conservada en una urna (fig. 160) y, las otras dos, de menor tamaño y reposadas sobre sus respectivos lechos (figs. 168-9). Todas ellas son imágenes de vestir ataviadas con elaborados vestidos y alhajas

⁹⁰² *Último testamento original de la excelentísima señora doña Artemisa Doria...*, Castellón de Rugat, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 27, f. 7v.

⁹⁰³ Rodríguez Bernis, 1990, p. 52 y Paz Aguiló, 1990, pp. 128-132.

que cambian en función de las celebraciones donde sean veneradas cada una de ellas, pero, sobretodo, labradas siguiendo las pautas características de las “imágenes vestideras”: con sus extremidades trabajadas y dejando el resto de su anatomía sin definir. Para contextualizar su presencia estas efigies, resulta inevitable referirnos a las tradiciones y medios mediante los que se ha llevado a cabo esta práctica devocional entre algunas de las comunidades hermanadas con Santa Clara de Gandía, donde se han conservado su veneración.

Según las últimas aportaciones, tanto la *Virgen del Tránsito* que se conserva en la fundación de las Descalzas Reales, como aquella otra que se venera en el convento de clarisas descalzas del Corpus Christi en Zamora, obedecen a las mismas circunstancias devocionales debido al vínculo de sus comunidades con la Casa Madre de Gandía.⁹⁰⁴ En este sentido, y pese a que autores como Alonso Pastor ya recogen la salida de cuatro religiosas profesas en Santa Clara de Gandía para introducir la reforma coletina en la citada comunidad zamorana, otras fuentes como la elaborada por sor María de los Ángeles y publicada por Carrillo no se harán eco de la misma dado que su cronología es posterior a la fundación madrileña. Concretamente, se trata de la octava fundación, acaecida en 1596, cuando cuatro de las religiosas profesas en Gandía salieron hacia Zamora para desarrollar los cargos de abadesa (sor Ana de la Cruz y Borja), vicaria (sor Beatriz Tamarid), maestra de novicias (sor Vicenta Giner) y portera (sor Vicenta Jesús y Marañón).⁹⁰⁵

Entre los primeros deseos que experimentó esta comunidad liderada por una mujer de la familia Borja, las crónicas destacan su necesidad de venerar una *Virgen del Tránsito*, del mismo modo que acostumbraban a hacerlo en la Casa Madre. Una de las primeras fuentes en recoger la leyenda que rodea las circunstancias de creación y veneración en torno a esta efigie yacente de la Virgen en Zamora es la realizada por el historiador y almirante de la armada española Cesáreo Fernández Duro en 1882.⁹⁰⁶ Este último, relata las circunstancias que rodearon el establecimiento de una comunidad religiosa a instancias de Ana Osorio de Rivera, quien habría patrocinado la construcción de su convento frente a la antigua iglesia de la Madalena, en su ciudad natal.⁹⁰⁷ La segunda mujer que destaca dentro del mencionado relato es la citada abadesa, Ana de la Cruz y Borja, hermana de san Francisco de Borja y responsable de supervisar el funcionamiento de la nueva comunidad establecida en Zamora siguiendo las directrices estipuladas por la regla coletina. Para ello, según informa Fernández Duro, esta religiosa gandiense, también conocida como “la Salomona de España” visitó de manera intermitente el cenobio durante la primera mitad del siglo XVII, puesto que nunca llegaría a residir de manera permanente dentro del mismo. En la última de las visitas que realizó al mismo, fechada el año de 1659, fue cuando pudo dar testimonio del suceso milagroso y sobrenatural a través del que se ha generado la veneración a la Virgen del Tránsito en el convento y ciudad de Zamora:

“Deseaba la Salomona que el convento tuviese una imagen de María Santísima en su gloriosa Asunción, [...]. El día dos de mayo del año referido, estando en el coro, recibió aviso de esperarla en el locutorio dos peregrinos, que manifestaron en la conversación haber llegado

⁹⁰⁴ Pellicer y Rocher, 2014, p. 119 y García Sanz, 2019, p. 120.

⁹⁰⁵ “La octava fundación fue en Çamora, salieron a fundar el año de mil quinienots y noventa y seis cuatro religiosas, por abadesa aquella gran señora sor Ana de la Cruz, y de Borja, soror Beatriz Tamarid por vicaria, soror Vicenta Giner para maestra de novicias y soror María de Jesús y Marañón para portera” Pastor, 1655, f. 247.

⁹⁰⁶ Fernández Duro, 1882, vol. 2, pp. 441-445.

⁹⁰⁷ Esta mecenas, perteneciente a la familia Astorga, fue enterrada en la iglesia conventual tras concluirse su construcción. *Ibidem*, pp. 441-442.

expresamente para hacer la imagen de Nuestra Señora del Tránsito a medida de su deseo, y sin que fuera obstáculo el valor que representara.”⁹⁰⁸

Según prosigue el mismo relato, la abadesa quedó sorprendida ante dicha oferta puesto que no había expresado a nadie más que a su comunidad el deseo de poseer semejante imagen. Finalmente, dispuso una celda en el monasterio de Zamora para que los peregrinos pudiesen realizar su trabajo hasta que un día, tras llamar a la puerta las religiosas y no obtener respuesta, entraron encontrándose la habitación vacía a excepción de “la imagen prodigiosa de la Virgen, acostada en el lecho y ricamente vestida”.⁹⁰⁹ Ante semejante hecho, la madre abadesa pidió a su comunidad guardar silencio para que la noticia no se extendiese antes de su marcha a Gandía y, ese mismo día de su partida, cuando había emprendido el viaje de regreso, una multitud de zamoranos se congregó en el patio del convento pidiendo ver la efigie de “Nuestra Señora de los Ángeles”. Una petición a la que no pudieron negarse las religiosas, y frente a la que numerosos enfermos comenzaron a sanar debido a las cualidades milagrosas de la citada imagen.

A continuación, Fernández Duro prosigue afirmando que la leyenda de la que se hace eco en su obra “consta en los libros del convento” y añade algunas matizaciones respecto a la factura de la talla como el hecho de que hubiera sido realizada por ángeles o artífices de origen italiano dados los conocidos vínculos de la familia de sor Ana de la Cruz y Borja con este ámbito cultural y, finalmente, subraya las características de la indumentaria mediante la que se viste la imagen “conservando el traje que vestían las damas nobles a principios del siglo XVII”.⁹¹⁰

Las referencias apuntadas en esta leyenda podrían servir para aproximar la cronología de la imagen zamorana hacia mediados del siglo XVII, puesto que se nos indica el año de 1659, como momento del citado suceso sobrenatural. Sin embargo, la difusión de la misma ha generado pequeñas variaciones o modificaciones entre sus datos por lo que, en otras ocasiones, se ha ubicado dicho suceso con anterioridad, o durante los primeros años de vida de la comunidad zamorana en el año 1619.⁹¹¹ Si bien ello genera cierta confusión a la hora de establecer una fecha exacta para la confección de esta imagen, puesto que la fiabilidad de la tradición legendaria plantea siempre numerosas dudas debido a la falta de documentación conexa, lo cierto es que bien podríamos ubicar la realización de esta imagen durante las primeras décadas de existencia de la comunidad zamorana. Éste sería el período, según lo indicado por autores como Pastor y el propio Fernández Duro, en el que sor Ana de la Cruz y Borja, permanecería vinculada a la fundación para supervisar sus primeros pasos y el

⁹⁰⁸ Fernández Duro, 1882, vol. 2, pp. 442-444.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 444.

⁹¹⁰ “A esta primera tradición, que consta, repito, en los libros del convento, añadió el vulgo circunstancias y comentarios embelleciéndola: los peregrinos, dicen, eran dos ángeles enviados por la Virgen misma para hacer su retrato. Pusieron por única condición la de ser encerrados sin que nadie se acercara a la puerta, y las monjas no pudieron cumplirla: la curiosidad incitó a una de ellas a mirar por el ojo de la llave, en cuyo momento volaron los ángeles, dejando a la escultura falta de una mano, que nadie ha sabido hacer tan perfecta como la otra. Algunos que en la ciudad conocían las relaciones de parentesco de la abadesa con los Borgias de Roma sospecharon si los romeros serían artistas italianos comisionados para hacer la escultura; pero la piadosa creencia de los primeros se ha arraigado y extendido, dando fuerza y devoción en muchas leguas de contorno a la dicha imagen, que realmente es muy bella, aumentándolas una Bula del Papa Gregorio XVI, que concedió indulgencia plenaria perpetua a los que visiten la iglesia en la solemnidad de la Asunción o en su octava. La imagen está acostada en el lecho mortuario, conservando el traje que vestían las damas nobles a principios del siglo XVII; los zapatos son de plata cincelada y dorada, mostrando en la suela, que besan los fieles, el sol y la luna.” *Ibidem*, p. 444-445.

⁹¹¹ Ventura Crespo y Ferrero Ferrero, 2001, p. 50.

seguimiento de la regla coletina, por lo que tiene sentido que también se ocupase de introducir aquellas devociones practicadas en la Casa Madre.

Por su parte, los datos que las fuentes en torno a las Descalzas Reales apuntan acerca de la presencia y veneración de su Virgen de la Dormición, se remontan al citado capítulo XX de la crónica publicada por el padre Carrillo y dedicado a “algunas santas imágenes milagrosas que hay en esta casa”.⁹¹² Dentro del mismo, al enumerar las características de las imágenes conservadas en la Casita de Nazaret nos alude al altar e imagen dedicados a Nuestra Señora de la Asunción, así como a los milagros que supuestamente acaecieron ante la misma.⁹¹³ Con ello, podemos ubicar la cronología de la imagen citada por el cronista madrileño, hacia finales de los años cincuenta del siglo XVI, cuando las monjas residían dentro de las casas del obispo de Plasencia, y junto a la cercana iglesia de san Andrés, antes de pasar a establecer su residencia en el edificio adquirido por Juana de Austria en agosto de 1559.⁹¹⁴ Además, se trataría de la primera de las efigies de la que tenemos constancia escrita puesto que, las noticias referentes a la efigie de Zamora datan desde, al menos 1619, mientras que en relación a la efigie valenciana no hemos podido encontrar rastro documental alguno.

Al comparar los rasgos formales de cada una de las tallas conservadas entre las comunidades de Gandía, Madrid y Zamora podemos apreciar su cercanía en cuanto a la elaboración de los rasgos faciales (fig. 164). Sus dimensiones también son similares, alcanzando alrededor de 160 cm de largo en cada caso. Mientras que los medios mediante las que se han conservado también muestran algunas similitudes como el hecho de encontrarse integradas en sendas urnas de cristal y madera dorada y policromada en los casos madrileño y valenciano.



Fig. 167. Detalle de los rostros de las imágenes vestideras conservadas en los monasterios de Gandía, Madrid y Zamora.

Estas características, junto con las referencias a su veneración desde el siglo XVII ubicadas en fuentes como la crónica del padre Carrillo o, recopilatorios de leyendas y tradiciones populares, como la realizada por Fernández Duro a finales del siglo XIX, podrían acercar la cronología de las tres tallas a la producción del siglo XVII. Así se ha fechado, por ejemplo, la imagen conservada en las Descalzas Reales durante esta centuria, del mismo modo que

⁹¹² Carrillo, 1616, ff. 53r.-56r. Un primer análisis en torno a las imágenes aquí mencionadas por Carrillo lo encontramos en la tesis elaborada por Eleanor Hope Goodman. Vid. Hope Goodman, 2001, pp. 96-104.

⁹¹³ “En este mismo oratorio [la Casita de Nazaret] hay un altar dedicado a nuestra Señora de la Asunción y, en él, una imagen de bulto de la Virgen, muy hermosa y de grande devoción, de la cual dicen haber hecho muchos milagros” Carrillo, ff. 54v. – 55r. Posteriormente, fray Jerónimo de la Quintana vuelve a hacerse eco de la temprana presencia de esta imagen entre las prácticas devocionales desarrolladas por la comunidad de clarisas, así como del resto de imágenes y espacios previamente mencionados por el padre Carrillo, tal y como señala Eleanor Hope Goodman en: Hope Goodman, 2001, p. 96, nota 46. Quintana, 1629, ff. 414v. – 415r. También cit. en: García Sanz, 2019b, p. 123, nota 5.

⁹¹⁴ Se trataría de la residencia provisional en las casas del obispo de Plasencia a la que también alude la princesa Juana de Austria durante las gestiones para llevar a cabo el traslado de la comunidad desde Valladolid a Madrid y acondicionar su espacio, tal y como hemos visto anteriormente.

sucede con la efigie conservada en Zamora.⁹¹⁵ Sin embargo, la periódica interacción o manipulación, característica dentro de la veneración de estas imágenes, haría de las mismas piezas con un grado de desgaste bastante elevado, por lo que la sustitución tanto de sus alhajas y vestidos, como de sus propias tallas, sería frecuente. Este aspecto, que hacía de ellas imágenes en constante movimiento, aunque fuese de año en año y con motivo de su festividad, explicaría el hecho de que se hayan conservado escasos ejemplos datados durante el siglo XVI o momento al que se remontan las imágenes referidas las fuentes citadas. De hecho, entre las representaciones escultóricas más antiguas de la Virgen del Tránsito podemos destacar la conservada en la catedral de Mallorca (fig. 168), donde también continúa escenificándose su festividad cada quince de agosto mediante una escenificación similar a la configurada dentro de la Capilla de la Dormición en las Descalzas Reales. En este sentido, también en la catedral mallorquina se ubica la imagen yacente de la Virgen sobre una cama de madera dorada y rodeada por las figuras de los ángeles, aunque sin la presencia del apostolado que decora la capilla madrileña desde el siglo XVIII.

Tallas como la citada Virgen del Tránsito conservada en el museo de Mallorca o, la conservada en el museo diocesano de la catedral de Urgell en Lleida (fig. 169), nos aproximan al aspecto que las efigies relacionadas con esta representación de los ciclos marianos tendrían hacia mediados del siglo XVI, o período en el que fuentes como la publicada por el padre Carrillo sitúan la cronología de la primera virgen yacente venerada en las Descalzas Reales. El segundo de los ejemplos mencionados, conservado en la catedral catalana, fue realizado por el escultor Jeroni Xanxo hacia 1548-1549 dentro de un encargo de mayores dimensiones que integraba la efigie yacente de la virgen en un retablo destinado a la Capilla de la Piedad de la sede de Urgell. Se trata de una escultura que, a nivel material, comienza a alejarse de los característicos grupos escultóricos de la Dormición hechos en alabastro y, por tanto, sin ningún tipo de asociación al culto procesional tal y como ha destacado Criado Mainar.⁹¹⁶ También la Virgen del museo de Mallorca, muestra una composición similar, en la que se representa el característico cuerpo yacente de la Virgen, dormido y mediante una actitud que desprende calma y quietud.⁹¹⁷ Esta última se ha datado durante el primer tercio del siglo XVI y constituye uno de los numerosos ejemplos que la devoción mariana ha dejado en territorio balear, donde todavía se llevan a cabo diferentes escenificaciones del tránsito de la Virgen cada 15 de agosto dentro de sus respectivas parroquias, iglesias conventuales y sede.⁹¹⁸



Fig. 168 Atribuido a Joan de Sales, Virgen Yacente, h. 1530, talla policromada, 193 x 72 x 34 cm, Museo de Mallorca, n° inv. 09672.

⁹¹⁵ García Sanz, 2019, p. 122.

⁹¹⁶ Criado Mainar, 2014, pp. 55-57.

⁹¹⁷ Los datos referentes a su datación y atribución fueron aportados con motivo de su última restauración. Al respecto vid. Pardo Falcón, 1996, p. 445, ficha n° 5.

⁹¹⁸ Llabrés Munet y Pascual Benassar, 2019, pp. 1-9.



Fig. 169. Jeroni Xano, *Virgen Yacente*, h. 1548-1549, talla policromada, Museo diocesano de Urgell.

Las características de estas esculturas datadas durante la primera mitad del siglo XVI distan mucho de las efigies conservadas, no únicamente por su tipología, ya que no siguen las pautas características de las efigies “vestideras”, con la mayor parte del cuerpo sin representar, sino, también, por la construcción de sus rasgos faciales, cuya estética no se asemeja en nada a las conservadas en las clausuras franciscanas. Pese a que la utilización de imágenes “vestideras” para representar el tránsito de la Virgen en territorio hispano se ha podido documentar desde finales del siglo XV, no se ha conservado ningún rastro material respecto a las mismas debido a su utilización o a la intercambiabilidad de sus partes y adornos.⁹¹⁹ Los ejemplos más tempranos en torno a esta tipología escultórica han sido recientemente estudiados por el profesor Criado Mainar y datan desde finales del siglo XVI o inicios del siglo XVII.⁹²⁰ Sus rasgos, si las comparamos con las imágenes conservadas en las clausuras coletinas, las sitúan dentro de una producción igualmente alejada. En este sentido, motivos característicos como la talla del cabello ondulado, presentes en la elaboración de esculturas datadas a inicios del siglo XVII como las conservadas en la iglesia parroquial de Acered o su homónima de San Miguel Arcángel en Paracuellos de Jiloca, no aparecen visibles en los casos de santa Clara de Gandía, las Descalzas Reales de Madrid o las descalzas del Corpus Christi en Zamora.

Las vírgenes conservadas entre las comunidades de Gandía, Madrid y Zamora parecen mucho más próximas al modelo difundido desde finales del siglo XVI o inicios del XVII, como el representado por el ejemplo de la catedral de Plasencia. En esta sede y, dentro de la denominada como “catedral nueva”, se ha conservado imagen “de Vestir” que representa a la Virgen yacente acomodada en un gran retablo obra de los hermanos Joaquín y Alberto Churriguera (fig. 170).⁹²¹ La misma, se encuentra documentada por fuentes como las descripciones elaboradas por el viajero Antonio Ponz a finales del siglo XVIII y muestra un rostro mucho más cercano a los rasgos faciales de las vírgenes conservadas en los citados cenobios de coletinas. En relación a su cronología, la documentación catedralicia se hace eco del encargo de una talla de la *Virgen del Tránsito* por parte del cabildo de Plasencia a un taller salmantino durante los años ochenta del siglo XVI que se entregaría a la catedral el año de 1593.⁹²² Sin embargo el aspecto actual de esta imagen pone de manifiesto los numerosos repintes y modificaciones que, desde entonces debió sufrir, por lo que no cabe descartar tampoco la pérdida total de esta imagen primitiva y su sustitución por una nueva en épocas posteriores.

⁹¹⁹ En 1497, el cabildo de la catedral de Lérida solicitaba realizar una imagen de la Virgen para la Procesión del 15 de agosto, de la que pedía realizar únicamente su rostro y manos. Criado Mainar, 2014, p. 98.

⁹²⁰ Los ejemplos referidos y sus imágenes pueden consultarse en: *ibidem*, 2014, pp. 90, 105-108.

⁹²¹ Méndez Hernán, 2000, pp. 405-504.

⁹²² *Ibidem*, p. 416, nota 20.



Fig. 170. Atribuida a un taller salmantino, *Virgen del Tránsito*, finales del siglo XVI con retoques y añadidos posteriores, talla de madera policromada y material de relleno, Plasencia, Altar de la Virgen del Tránsito en la “Catedral Nueva”.

También con un rostro más colorido se ha conservado el ejemplo de la *Virgen de la Cama* perteneciente a las monjas cistercenses del monasterio Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra). Dedicada al *Tránsito de la Virgen*, esta talla de vestir se encuentra localizada a inicios del siglo XVII y aparece completada con elementos posteriores como sus alhajas, la indumentaria o la gran cama de estilo rococó mediante la que fue obsequiada durante el siglo XVIII.⁹²³

Teniendo presentes las noticias recopiladas entre las fuentes que se hacen eco de la veneración hacia estas imágenes, así como la comparación formal de los ejemplos conservados y fechados en distintos momentos del siglo XVII, podemos concluir acerca de la proximidad tanto, cronológica como litúrgica de las tres efigies yacentes conservadas entre Gandía, Madrid y Zamora. Asimismo, cabe destacar la posible evolución de sus modelos, concretamente en el caso de Madrid y Gandía, donde las efigies yacentes de la Virgen que se veneraron en origen, o hacia mediados del siglo XVI, y actualmente desaparecidas, debieron quedar más cerca de modelos como los conservados en la sede de Urgell o el Museo de Mallorca (figs. 168-9). Estos últimos, consistían en imágenes de bulto, completamente talladas y policromadas pensadas para ser veneradas dentro de una escenificación que reproducía las principales características de la iconografía concepcionista, pero todavía no se concebían a modo de las mencionadas imágenes “vestideras”, cuya utilización se extendería por completo a lo largo del siglo XVII.⁹²⁴

Por último, otro de los rasgos más comunes dentro de la veneración hacia el Tránsito de la Virgen, fue su acomodo en lujosos lechos o urnas que, a su vez servían a modo de expositores permanentes o temporales para sus efigies.⁹²⁵ Como hemos visto, el ejemplo de mayores dimensiones conservado en Santa Clara de Gandía, se guarda dentro de una urna barroca muy similar a la que sirve para preservar la efigie yacente del Cristo también conservado entre las imágenes de este cenobio (fig. 163).⁹²⁶ También la imagen mariana conservada en las Descalzas Reales se guarda dentro de una urna de madera dorada y cristal de época barroca encastada en una hornacina.⁹²⁷ Esta última se sacaba de la urna a principios de agosto, con motivo de su festividad para exhibirla sobre una cama de plata que no se ha conservado y

⁹²³ Su imagen y características en: Tarifa Castilla, 2012, pp. 84-85.

⁹²⁴ Sobre las características de la iconografía ascensionista: Vicens Soler, 1986.

⁹²⁵ Una recopilación de estas partes de la escenificación en territorio mallorquín en: Llabrés Mulet y Pascual Bennasar, 2019, pp. 1-9 y, para el análisis de las camas procesionales conservadas a lo largo de los territorios de la Corona de Aragón: Criado Mainar, 2014, pp. 114-131.

⁹²⁶ Alberto Martínez Pascual propone la atribución de ambas urnas a un mismo taller, Martínez Pascual, 2018, p. 148.

⁹²⁷ García Sanz, 2019b, p. 120.

que, actualmente se sustituye por un lecho de madera dorada culminado mediante un abigarrado cabecero. Sobre este tipo de lechos o camas mortuorias donde se exhibía el cuerpo de la Virgen, Santa Clara de Gandía ha conservado una interesante reproducción a menor escala para una de sus efigies yacentes de pequeño formato (fig. 168). Actualmente, tanto la imagen como la cama, de apenas 20 centímetros de largo, se encuentran datadas durante el siglo XVII, por lo que el estilo y configuración de esta pieza trataría de reproducir las características del mobiliario coetáneo. Concretamente, esta cama de madera dorada, rematada por cuatro balaustres abullonados y un cabecero macizo de perfil irregular, muestra concomitancias con algunos ejemplos clasificados entre el mobiliario característico de una época más tardía, o el siglo XVIII. Al respecto, podemos referirnos a las conocidas camas fabricados por los talleres catalanes de Olot, cuyo modelo adquirió gran protagonismo durante esta centuria y que parece reproducirse en un versión más modesta o humilde dentro de esta pequeña muestra de mobiliario conservada en Santa Clara de Gandía.⁹²⁸ Por su parte, la indumentaria que viste la figura yacente muestra la representación de los distintos atributos asociados la iconografía mariana mediante el bordado de los signos que componen las conocidas letanías marianas. Así, dentro de esta virgen asociada a la festividad de la Asunción, podemos observar los distintos atributos laudatorios como el espejo, la palmera, el pozo, o la torre, propios de la iconografía inmaculista (fig. 171).



Fig. 171. Anónimo, *Virgen Yacente sobre la cama conocida como Virgen de Agosto*, rostro, pies y manos de madera dorada con resto del cuerpo material de relleno, siglo XVIII, medidas de la cama: 23 x 23'5 x 34 cm, Gandía, Museu de les Clarisses, MC041.

Mediante esta obra, además, podemos apreciar el desarrollo de un tipo de prácticas estrechamente vinculadas al ámbito doméstico y conventual: la creación de ajuar litúrgicos que reproducían, dentro de una escala inferior y adaptada, el entorno cotidiano. Así sucede, por ejemplo, mediante el ajuar textil y material de la abundante y variada colección de Niños Jesús conservada en el propio cenobio de las Descalzas Reales de Madrid, tal y como ha analizado recientemente Ana García.⁹²⁹ También otras comunidades como la de monjas capuchinas que regenta el monasterio de la Purísima Concepción en Palma de Mallorca, han conservado un interesante ajuar de pequeños muebles, datados entre los siglos XVII y XIX, entre los que destacan camas, piezas de asiento y, sobre todo, escaparates o urnas para conservar y exhibir adecuadamente las pequeñas imágenes de la Virgen, entre ellas de la *Virgen de la Dormición*, y del *Niño Jesús*.⁹³⁰

⁹²⁸ Acerca de uno de los ejemplos representativos de este tipo de mobiliario producido por los talleres de Olot durante el siglo XVIII: Enrique Arranz, 1978, p. 91 o, Junquera Mato, 1990, pp. 153-154.

⁹²⁹ García Sanz, 2010a, pp. 169-209.

⁹³⁰ Silvia Canalda destaca el análisis de una cama con dimensiones similares a la conservada en Santa Clara de Gandía, pero de cronología anterior y composición más compleja puesto que se trata de una cama con dosel destinada al acomodo de otra pequeña efigie de la Virgen yacente. En: Canalda i Llobet, 2006, p. 173, cat. n° 20. Asimismo, el interesante repertorio de pequeñas imágenes devocionales y su ajuar litúrgico dentro de este

Del mismo modo que sucede en cenobios del ámbito mediterráneo, como éste último de las capuchinas mallorquinas, Santa Clara de Gandía parece haber conservado una pequeña pero significativa muestra en torno a las diferentes características que adoptó en culto al *Tránsito de la Virgen*. Es así como podemos destacar también una segunda imagen “vestidera” y de pequeñas dimensiones dedicada a esta misma devoción mariana. Se trata de otra escultura con características análogas y ataviada, en su caso, mediante un vestido de cronología muy tardía, fechado a inicios del siglo XX (fig. 172). De hecho, si nos fijamos en este último aspecto, el de su indumentaria y decoraciones, volvemos a apreciar la utilización de un interesante ajuar textil y material mediante el que se incorporaron alusiones o atributos propios de otras advocaciones marianas como fue el caso de *La Virgen de los siete Dolores*. Así, los siete alfileres con perlas en sus extremos que decoran la cabecera de esta imagen tras su corona de latón, pueden relacionarse con el característico atributo que define la iconografía de los Siete Dolores de la Virgen, normalmente representado mediante siete espadas, en alusión a aquellos momentos más dolorosos para la Virgen María sobre la vida de su hijo.



Fig. 172. Anónimo, *Virgen yacente conocida como Virgen de Agosto*, rostro, pies y manos de madera policromada y resto del cuerpo con material de relleno, siglos XVIII / XIX, 36 x 12 cm, Gandía, Museu de les Clarisses, MC163.

Resulta curioso, además, que, tal y como hemos señalado respecto al desarrollo de la colección madrileña, esta advocación mariana procedente y su iconografía, comiencen a difundirse desde Flandes mediante un tipo de grabados que manifiestan el apoyo conjunto de la monarquía y el pontificado, liderado entonces por el Papa Borja Alejandro VII.⁹³¹ Pese a que se trata de un contexto muy alejado de la cronología en la que podríamos fechar esta imagen dados sus rasgos formales y características de la indumentaria, no deja de ser interesante o significativo contextualizar o trazar el origen de algunos de sus atributos puesto que siguen poniendo de manifiesto diferentes similitudes o puntos de relación, tanto con sus principales mecenas, la familia Borja, como con algunas de las comunidades discípulas.⁹³²

monasterio mallorquín ha sido estudiado con motivo de las sucesivas exposiciones comisariadas por Aina Pascual Benassar y Jaume Llabrés Mulet: 1999, 2001, 2002 y 2006.

⁹³¹ *Ibidem*

⁹³² Agradezco a la conservadora y director de la colección del Museo de Santa Clara de Gandía su aclaración respecto a algunas de las características de estas efigies de la virgen que se encuentran en la clausura del monasterio, así como el acceso a sus fotografías para poder apreciarlas con más detalle. Por lo que respecta a

3. 5 El ángel custodio y el desarrollo iconográfico de la devoción angélica.

Finalmente, otro de los puntos de conexión entre ambas colecciones, Santa Clara de Gandía y las Descalzas Reales de Madrid, constituye el culto a los siete arcángeles. Este último, como es conocido, se encuentra especialmente representado entre las imágenes pictóricas que se han conservado en el cenobio madrileño, donde espacios como la portería reglar, los frescos de la escalera principal, el antecoro, la Capilla del Ecce Homo o la capilla del Santo Ángel, recuerdan la importancia y singularidad que tuvo este culto entre las devociones practicadas por la comunidad. Su origen se encuentra vinculado al famoso hallazgo que el religioso de Cefalú Antonio del Duca hiciese en 1516 en torno a los restos de la antigua decoración de la iglesia de Sant'Angelo al Cassero en Palermo. Estos vestigios pictóricos, actualmente desaparecidos, representaban mediante diferentes registros los tres órdenes jerárquicos de seres angélicos y sus atributos específicos.⁹³³ Tras su descubrimiento, se publicaron distintas fuentes que explicaban las características de esta devoción angélica, entre las que destaca la publicada por el propio del Duca, quien publicó la que sería considerada una fuente esencial para la difusión del culto e iconografía sobre el septenario evangélico durante época postconciliar: *Septem principum angelorum orationes*. Asimismo, se ha destacado cómo uno de los primeros en recibir este tipo de publicaciones mediante las que se dio a conocer el culto a los Siete Arcángeles, fue Carlos V. En este sentido, tanto Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos como Escardial González Esteve, concluyen en vincular la devoción y su iconografía a la monarquía y los cenobios de clarisas, puesto que tanto la fundación patrocinada por la hija del emperador, como otros patronatos de la monarquía establecidos en la corte, como la Encarnación o Santa Isabel, contarán entre sus imágenes devocionales con la representación de los Siete Arcángeles.⁹³⁴

Fue la mirada del historiador Elías Tormo, durante su primera visita a las Descalzas Reales, la que vinculó de un modo más concreto una de las imágenes relacionadas con esta devoción angélica que pudo observar entre las representaciones allí conservadas. Se trataba de la pintura atribuida a un seguidor de Gaspar Becerra (1520-1568) que preside la Capilla del Santo Ángel, identificado con el arcángel Jehudiel y elegido por las primeras moradoras de la comunidad como su protector (fig. 173).⁹³⁵ Tormo destacaba algunas similitudes en la representación de esta última obra y la iconografía que caracterizó la imagen del ángel patrono del Reino de Valencia, como la corona que sustenta en la mano, difundida, entre otras pinturas, mediante la producción de uno de los pintores más influyentes del Reino de Valencia, Juan de Juanes (1507-1579) (fig. 174).⁹³⁶ Según Tormo, sería el origen valenciano de las religiosas fundadoras aquello que explicaría, en parte, la presencia de esta similitud iconográfica y la predilección de la comunidad por su elección. No obstante, añade también que él mismo pudo apreciar una representación de los *Siete Arcángeles* en el coro del convento

las atribución, datación o aspectos como la procedencia de las mismas, nada hemos podido constatar entre las fuentes analizadas y disponibles para su consulta. Quizá un futuro acceso o estudio a documentos como el inventario de obras redactado por una de las religiosas de Santa Clara de Gandía del que se hacen eco estos especialistas pueda arrojar más luz en su estudio. Sobre este inventario, vid. Aliaga Morell y Ramón Marqués, 2016, p. 112 y, Aliaga Morell, 2015, pp. 14-15.

⁹³³ Sobre las fuentes e historia de este culto: Bailey, 2003, pp. 68-71.

⁹³⁴ González Estévez, 2012, pp. 114-123 y Rodríguez de Ceballos, 1998, pp. 18-19. Sobre la integración de este culto entre el programa dinástico, político y devocional de los Austria: González Estévez, 2018, pp. 130-136.

⁹³⁵ Tormo y Monzó, 1917, pp. 31-36. Sobre la elección del arcángel Jehudiel como Ángel protector de la comunidad: García Sanz, 2010d, pp. 30-31.

⁹³⁶ Esta obra fue custodiada, en origen, por el convento valenciano de san Francisco, desde donde pasó a la catedral de Valencia tras su desamortización en 1836. Al respecto, vid. Rodrigo Zorzosa, 2007, pp. 699-722.

de la Consolación regentado por monjas dominicas, y ubicado en la ciudad valenciana de Játiva.⁹³⁷

Fig. 173. Seguidor de Gaspar Becerra, *El Santo Ángel Protector de la Comunidad o El arcángel Jehudiel*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 176 x 110 cm, Capilla del Santo Ángel, PN00611957. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 231, fig. 122.



Fig. 174. Juan de Juanes, *Ángel Custodio*, siglo XVI, óleo sobre tabla, Valencia, Museo de la Catedral de Valencia.

Efectivamente, entre ambas imágenes podría verse una similitud que, a su vez, es extensible a otras efigies de ángeles custodios o ángeles de la guarda, presentes en el imaginario cristiano desde sus orígenes, por lo que la relación entre la obra atribuida a un seguidor de Becerra y la iconografía del Ángel Custodio de la ciudad de Valencia, bien podría deberse a un contexto más amplio. Dentro de éste último, encontraríamos efigies como la realizada por Juan de Juanes también durante la segunda mitad del siglo XVI, que adoptarían un modelo relacionado con la idea de ángel protector o ángel de la guarda.⁹³⁸ Además, cabe advertir, que en el caso valenciano la figura del ángel no se encuentra identificada claramente con ninguno de los siete arcángeles, al contrario de lo que sucede en las Descalzas Reales, donde sí ha quedado documentada su identificación con la figura de Jehudiel.⁹³⁹ De hecho, la elección hecha por las primeras religiosas de la fundación madrileña no constituiría un caso aislado puesto que, tal y como ha destacado recientemente Mario Ávila Vivar, también fue frecuente

⁹³⁷ Tormo y Monzó, 1917, pp. 33-32.

⁹³⁸ Sobre la iconografía del Ángel Custodio, Zuriaga Senet, 2010, pp. 279-288. Sobre la devoción al ángel protector en territorios de la monarquía hispánica desde finales del siglo XV, González Estévez, 2018, pp. 124-127.

⁹³⁹ Sobre la atribución de la obra conservada en las Descalzas Reales y sus características formales, Ruiz Gómez, 2019, pp. 234-235 y sobre el proceso para solicitar su titularidad en el monasterio: García Sanz, 2010d, pp. 30-31.

la adopción de ángeles custodios y apócrifos por parte de religiosas conocidas como sor Juana de la Cruz (1481-1531) o sor María Jesús de Ágreda (1602-1665).⁹⁴⁰

Con anterioridad a la difusión de la reforma coletina desde la Casa Madre hacia diferentes lugares de la Península Ibérica no hemos podido documentar noticia alguna respecto a la devoción hacia el Santo Ángel protector o su vinculación con los arcángeles en Gandía. Únicamente podemos recurrir a los vestigios gráficos que su colección atesora, donde sí se ha conservado una pequeña imagen datada a inicios del siglo XVI, que denotaría la temprana devoción de las monjas hacia esta figura protectora. Se trata de la pequeña tabla donde aparece representada una religiosa arrodillada frente a la figura de un ángel ataviado con casulla, flagelo y corona (fig. 175). El estilo y formato de la obra han sido relacionados con el de otras dos tablas de devoción privada conservadas entre la colección de Gandía cuyas características son análogas y donde aparecen representados, respectivamente, *Santa María Salomé y sus hijos san Juan y san Jaime* y, *san Pedro*.⁹⁴¹ Tanto la obra donde aparecen representados la religiosa y el ángel, como la dedicada a santa María Salomé, han sido atribuidas al pintor Nicolau Falcó, dadas sus concomitancias formales con la producción de este artífice valenciano.⁹⁴²



Fig. 175. Anónimo (Atribuido a Nicolau Falcó), *Ángel Custodio y sor Magdalena Javier*, óleo sobre tabla, inicios del siglo XVI, 37,5 x 26 cm, Gandía, Museu de les Clarisses, MC083.

Por lo que atañe a la identidad de los personajes representados, la religiosa ha sido identificada con sor Magdalena Jasso, una de las hermanas más afamadas de la comunidad por su origen nobiliario, que llegaría a desempeñar los cargos de abadesa y vicaria en Santa Clara de Gandía, tras abandonar su función como dama en la corte de la reina Isabel la Católica. Dentro de su ascendencia familiar, destaca por ser hija del matrimonio formado entre Juan de Jasso y Atondo (1455 - 1515) y Doña Maria de Azpilcueta en 1488.⁹⁴³ Fruto de

⁹⁴⁰ Ávila Vivar, 2017, pp. 650-565.

⁹⁴¹ Correspondientes éstas últimas a los números de inventario: Anónimo (Maestro de Perea), *Santa María Salomé y sus hijos*, c. 1500, óleo sobre tabla, 44,3 x 33,6 cm, inv. MC079; y, Atribuido a Vicente Macip, *San Pedro*, inicios del siglo XVI, óleo sobre tabla, 35,5 x 27,1 cm, inv. n.º MC137.

⁹⁴² Company i Climent, 1991, p. 29. Sobre la producción pictórica de este artífice y sus características: Falomir Faus, 1994, 28-30; 97 y 106-107.

⁹⁴³ Sobre la genealogía de esta estirpe nobiliaria procedente del Reino de Navarra: Fernández Martín, 1977, pp. 571-582 y, Fita, 1893, pp. 67-240, Ed. Digital en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5q587> [consulta: 24 / 03 / 2020]

este enlace, nacerían también, entre otros descendientes, el famoso misionero jesuita, san Francisco Javier (1503-1552), cuyo futuro al servicio de la propagación de la fe cristiana ya habría advertido tempranamente su hermana sor Magdalena según indica el relato biográfico construido por Alonso Pastor en torno a esta religiosa y sus orígenes nobiliarios dentro de su crónica.⁹⁴⁴

La fuente publicada por Pastor en 1655, también incluye, como era costumbre, un relato visionario relacionado con sor Magdalena Jasso y en relación a las tentaciones que supuestamente padeció por regresar a su vida de noble, antes de profesar en Santa Clara de Gandía. Según este relato, la hermana de san Francisco Javier, habría experimentado una visión mientras rezaba donde se vio a sí misma al pie de una montaña que diferentes religiosas coronadas y portando una palma en sus manos, con hábito de distinto color, trataban de subir, aunque con dificultades al caerse.⁹⁴⁵ El significado de la visión fue revelado a la religiosa por un ángel que le explicó la relación entre la montaña y la religión, que era el “camino seguro del cielo, al cual no se sube sino [...] cayendo y resbalando en saltillas y volviendo luego a levantarse por la penitencia”.⁹⁴⁶ Asimismo, añadió que las religiosas que vio eran las monjas de santa Clara y que, aquellas vestidas con un color diferente eran las que habían quedado viudas. En este sentido, los datos proporcionados por la crónica de Pastor no permiten llevar a cabo ninguna vinculación clara entre la obra conservada y esta religiosa de origen nobiliario, por lo que su identificación procede de las anotaciones conservadas en la trasera de las obras del monasterio, donde sí se haría referencia a sor Magdalena Jasso mediante una inscripción, tal y como los conservadores Núria Ramón y Joan Aliaga han podido advertir.⁹⁴⁷ Aunque no se haya podido vincular el encargo de la obra a un posible mecenazgo ejercido por la misma, la religiosa aparece representada adoptando la pose tradicional del donante, con una pose orante y unas proporciones significativamente reducidas respecto al personaje principal, el ángel. Este último por los atributos que porta en su mano, podría relacionarse con la iconografía que define al arcángel Jehudiel, cetro y corona, pero dada su temprana datación, hacia 1500, resulta bastante inverosímil la adopción de una iconografía que no comenzaría a difundirse hasta bien entrado el siglo XVI. Como ha destacado recientemente Escardiel González, los atributos que muestra en esta ocasión el ángel que acompaña a la religiosa orante, coinciden con la variante iconográfica mediante la que también acostumbra a representarse el Ángel Custodio de la ciudad de Valencia (flagelo y corona) y, además, aparecen también entre la representación del ángel protector que podemos encontrar entre las iluminaciones del libro de horas de Fernando el Católico fechado en 1515.⁹⁴⁸

De todo ello, únicamente podríamos constatar la presencia de una imagen de pequeño formato y, posiblemente de devoción privada, entre las primeras efigies que integraron la comunidad de Gandía, con la que guardaría alguna similitud iconográfica la imagen posteriormente realizada para el cenobio madrileño siguiendo una misma devoción hacia el ángel protector. Este último, como hemos mencionado, acabaría identificándose en las

⁹⁴⁴ Alonso Pastor dedica el capítulo décimo de su crónica a narrar los acontecimientos vitales más significativos en torno a la vida de esta religiosa navarra titulado: “De la vida de la madre sor Magdalena de Iaso, hermana de san Francisco Xavier”, Pastor, 1655, ff. 182 – 185. Los datos publicados en esta crónica junto con los documentados por el padre Carrió, son recogidos por León Amorós en su trabajo sobre Santa Clara de Gandía sus religiosas: Amorós, 1961a, p. 257 y, 1961b, p. 417.

⁹⁴⁵ Pastor, 1655, f. 184.

⁹⁴⁶ *Ibidem*.

⁹⁴⁷ Por lo que respecta al encargo de la obra, estos investigadores lo relacionan con el mecenazgo llevado a cabo por la primera duquesa de Gandía, también profesa en el monasterio de coletinas con el nombre de sor María Gabriela, tras enviudar. Al respecto vid. Aliaga Morell y Ramón Marqués, 2016, pp. 118 - 119.

⁹⁴⁸ Estévez González, 2018, pp. 124-125.

Descalzas Reales con la figura de Jehudiel, mientras que, a nivel iconográfico, permitiría mostrar parte de la iconografía, como la mencionada variante que sustituye la espada por el flagelo, mediante la que el ángel protector también se representó entre las imágenes que pertenecieron a las religiosas de la Casa Madre.

Posteriormente, y de manera paralela el culto angélico parece aumentar o crecer mediante las donaciones de las nuevas profesas vinculadas a la familia Borja, y de manera paralela a la cronología que también muestran las imágenes de esta misma devoción en la fundación de las Descalzas Reales. Este aspecto sería el relacionado con la presencia de imágenes mucho más explícitas o completas en torno a la devoción heptangélica, que, como ya hemos indicado es mucho más abundante en el caso de las Descalzas Reales. Sin embargo, merece la pena traer a colación una última escena conservada en Santa Clara de Gandía (fig. 176), donde encontramos la representación de diferentes religiosas, a su vez hitos para la Orden de Santa Clara, junto con tres de los siete arcángeles. Todos estos personajes dispuestos en una composición horizontal de gran formato, que alcanza los tres metros y medio de largo, pueden identificarse fácilmente gracias a las inscripciones que los acompañan, recientemente sacadas a la luz gracias a su proceso de restauración. De este modo, y de izquierda a derecha, podemos apreciar las representaciones de: Seatiel, con el atributo del incensario que pende de su mano; santa Isabel de Hungría pisando la corona; san Rafael, acompañado por la figura de Tobías que sostiene el pez; santa Jacoba, alzando una copa de cristal en su mano derecha hacia el rompimiento de cielo donde se representa la Sagrada Familia que culminando la parte central de la composición; san Miguel, armado con su espada y, finalmente, santa Clara sosteniendo el atributo de la custodia mediante la que expulsó a los sarracenos de su ciudad. Los cuatro arcángeles que faltarían en esta representación muy probablemente aparecerían representados entre los otros lienzos que formarían parte del mismo conjunto regalado al monasterio de Santa Clara con motivo de la profesión de una de sus religiosas procedentes de la familia Borja: sor Luisa de Borja y Doria (1632-1721).⁹⁴⁹ Desde la profesión de esta religiosa a mediados del siglo XVII, estas pinturas integrarían la decoración del coro de la Casa Madre.⁹⁵⁰



Fig. 176. Atribuido a Jerónimo Jacinto Espinosa, Arcángeles y santas clarisas, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 126 x 355 cm, Gandía, Museo de las Clarisas, MC077.

Por su parte, y de manera prácticamente coetánea, Massimo Stanzione (h, 1585-1656) realizaba una obra, también con formato horizontal y de grandes dimensiones, dedicada a la representación colectiva de los siete Arcángeles que acabaría formando parte de la decoración

⁹⁴⁹ La identificación del origen de esta obra, así como de su primigenia ubicación entre las pinturas que decorarían el desaparecido coro, ha sido llevada a cabo por Nuria Ramón según documentación de archivo del monasterio de Santa Clara de Gandía, cuya fotografía publica en su estudio, aunque sin signatura: Ramón Marqués, 2018, pp. 248-249.

⁹⁵⁰ *Ibidem*.

del antecoro en las Descalzas Reales (fig. 177). En ella, podemos apreciar una de las escenas más completas y espectaculares sobre la representación de los Siete Arcángeles, donde uno de sus integrantes se identifica mediante sus atributos e inscripción dentro de la aureola que culmina sus cabezas. Sobre un suelo celestial y un fondo dorado, la elaboración de sus fisonomías y estética ha sido estrechamente vinculada a la producción del napolitano dadas las concomitancias con otras obras de su misma producción.⁹⁵¹

Fig. 177. Massimo Stanzione, *Los siete arcángeles*, hacia finales de 1620, óleo sobre lienzo, 241 x 400 cm, Antecoro, PN00610873. Publicado en Tormo y Monzó, 1917, p. 57, fig. 27.

En lo que respecta a su procedencia, o el motivo por el cual ingresó en la colección monacal, no se ha encontrado documentación alguna. Sin embargo, dada la atribución al pintor napolitano y el origen itálico de este culto, recientemente se ha propuesto una posible entrada de la obra con motivo de la profesión de alguna de sus religiosas. Al respecto, como hemos visto mediante los regalos estudiados por Lucía Ajello, ha sido posible relacionar la llegada de algunas de las obras realizadas en coral con la presencia de religiosas procedentes de la nobleza italiana. Del mismo modo, se ha destacado, a colación de este tipo de obras de procedencia italiana, el ingreso en clausura de monjas vinculadas a los altos estamentos de la nobleza como aquellas que descendían de los virreyes. Es el caso citado recientemente por la profesora Ida Mauro, quien subraya la presencia de sor María de Jesús, hija del VIII conde de Lemos, virrey de Nápoles y Sicilia como uno de esos contactos que podrían mantener la colección de las Descalzas Reales bien nutrida de obras como la realizada por Stanzione hacia 1630.⁹⁵²

El modo mediante el que se adaptaron estas imágenes, espacios y devociones estrechamente vinculados a las prácticas desarrolladas por la comunidad de origen y su contexto local, bien puede ser estudiado a partir de su descripción entre los propios manuscritos litúrgicos de la comunidad madrileña. En este sentido, tanto la festividad dedicada al Ángel protector como a la Dormición de la Virgen, se encuentran señaladas en con especial énfasis entre las disposiciones recogidas por el *Libro de ceremonias*:

“Dan de la sacristía un frontal y la que le tiene a su cargo pide charidad todo lo que hubiere menester y así le pone muy lindo y buen adorno porque esta fiesta, y la de nuestra señora de la asunción, fueron las piedras fundamentales donde esta comunidad se fundó. Señalando nuestras madres fundadoras un día después del cabo de octava de nuestra señora de la asunción para que se hiciese fiesta sal santo archangel que entró en su tutela y protección y le diese esta comunidad gracias por los beneficios que siempre de su mano está recibiendo que son innumerables los que experimenta. No se ponen más capillas que la suya”⁹⁵³

⁹⁵¹ Sobre su atribución: Porzio, 2016, pp. 278-279, cat. n.º 60.

⁹⁵² Mauro, Viceconte y Palos, 2018, p. 205.

⁹⁵³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 57r.

En ellas, no únicamente encontraremos referencias a las hermanas fundadoras y su doctrina, sino también, a las distintas peculiaridades que adquirió y añadió el desarrollo del calendario litúrgico dentro de la comunidad de las Descalzas Reales de Madrid debido a las nuevas circunstancias en las que debía efectuarse: dentro de la corte y estrechamente vinculado a los intereses dinásticos de sus mecenas, la monarquía Habsburgo.

CUARTO CAPÍTULO

4. LA ORGANIZACIÓN DE LA LITURGIA ENTRE LAS FUENTES MANUSCRITAS POR LA COMUNIDAD Y SU DESARROLLO EN LOS ESPACIOS DE LA CLAUSURA.

El ciclo de salmos, himnos, versos, escrituras y demás lecturas mediante el que quedaba codificado el rezo diario de la comunidad se encuentra repartido, principalmente, en las horas de la Virgen, también llamadas Oficio Parvo, así como el entonado durante los oficios dedicados a la Eucaristía o a los difuntos.⁹⁵⁴ Los mismos, han quedado recogidos entre las principales fuentes que regulan la vida en comunidad de las Descalzas Reales desde sus orígenes: las constituciones coletinas, las reglas dadas por sor Francisca de Jesús y escritos ceremoniales e instrumentales de los que aquí analizamos el más extenso e identificamos como *Libro de ceremonias*, así como otros manuscritos de temática análoga. Entre éstos últimos, podemos encontrar títulos como *Lo que se observa en la comunidad en el discurso del año...* datado durante el siglo XVII o el *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino*, datado un siglo después.⁹⁵⁵ El valor de estas fuentes ha sido analizado recientemente por las aportaciones de sor María Almudena Pintos, archivera de las Descalzas Reales y María Leticia Sánchez, conservadora de la Encarnación, dentro de sus respectivos trabajos.⁹⁵⁶ La primera de ellas, tras enumerar las vidas de las primeras religiosas de la comunidad y sus principales vicisitudes, lleva a cabo la ordenación de los diferentes horarios seguidos por la comunidad. Según lo dispuesto por la misma, entre la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII, fueron tres los horarios observados por las religiosas de las Descalzas Reales. El primer horario se encontraría fundamentado en las constituciones coletinas mientras que, el segundo, vendría marcado por las *Normas dadas por sor Francisca de Jesús, primera abadesa de las Descalzas Reales, sobre cómo debe regirse el monasterio* a las que nos hemos referido en la introducción histórica. Este último, se correspondería con el seguido durante su estancia itinerante entre Valladolid y Madrid, así como con el practicado tras su traslado definitivo al edificio de las Descalzas Reales desde 1559 y hasta mediados del siglo XVII. Este segundo marco de regulación para la vida en clausura según Pintos, se encuentra bien reflejado, sin grandes alteraciones, entre los escritos publicados por Carrillo y Palma, lo que demostraría su mantenimiento, al menos hasta mediados del siglo XVII. Finalmente, el tercero de los horarios se identifica con el practicado después de 1678, o fecha en la que se podría datar el *Libro de ceremonias* puesto que es esta la fuente, junto con el manuscrito titulado *Lo que observa la comunidad...*, a partir de la cual la archivera de las Descalzas Reales analiza esta tercera planificación llevada a cabo por las religiosas.⁹⁵⁷

Respecto al tercero de los horarios, y al encontrarse proyectado entre los capítulos y directrices desarrolladas por el *Libro de ceremonias*, sería aquel que nos permitiría acercarnos de un modo más preciso a la organización adoptada por las religiosas, así como a la distribución de sus rezos, dirección o coordinación. En este sentido, el horario analizado por Pintos muestra una cuidada codificación en torno a la organización de aspectos como la entonación del rezo, la oración colectiva en el coro o el movimiento interno desarrollado por la comunidad entre los diferentes espacios de la clausura. La fuente esencial que ha permitido trazar el tercero de los horarios seguidos por la comunidad se encuentra en el capítulo titulado “De todo lo que se hace en la comunidad en el entorno de las 24 horas”, cuyo

⁹⁵⁴ Pintos, 2010, p. 71.

⁹⁵⁵ La datación de ambas fuentes procede de su catalogación bajo la siguiente información: *Lo que se observa en la comunidad* [de las Descalzas Reales] en *el discurso del año*, siglo XVII, RB, MD_F_46_B, número de asiento LXII, en López Vidriero, 2001, pp. 55-56 y *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino, ceremonias, ingreso de novicias y en suma cuanto se hace en las veinticuatro horas del día en la comunidad de monjas del convento de las Descalzas Reales de Madrid*, siglo XVIII, RB, DIG/MD/F/73_B, número de asiento LXXXIX, en íd, p. 70.

⁹⁵⁶ Pintos y Sánchez en orígenes.

⁹⁵⁷ Pintos, 2010, pp. 71-80.

contenido, ya se anuncia en el título del manuscrito donde aparece inscrito: el *Libro de ceremonias*.⁹⁵⁸ Dentro del mismo, este capítulo correspondería al último de los apartados del segundo bloque de contenidos, en función de la clasificación que hemos realizado en la introducción metodológica.⁹⁵⁹ El estudio de los diferentes aspectos redactados en dicho apartado, así como en otras fuentes análogas, ha sido analizado por la conservadora María Leticia Sánchez en el marco de la cotidianeidad llevada a cabo por las religiosas coletinas, muy especialmente desde el punto de vista de su profesión.⁹⁶⁰ Sin embargo, y como hemos indicado previamente, el manuscrito donde se enmarca dicho capítulo contiene numerosas referencias a su contenido ya desde el inicio, o apartado donde las religiosas se encargan de narrar el transcurso del oficio litúrgico, orden y tipología de las mismas entonadas en cada celebración. Así, y aunque el capítulo dedicado a la jornada diaria, amplíe de un modo más preciso aspectos como la distribución de las religiosas en el coro, este tipo de detalles ya han sido referidos desde el inicio del manuscrito para describir del oficio litúrgico. Es por ello que, no únicamente el horario seguido por las religiosas puede constituir una fuente interesante para el estudio de las prácticas litúrgicas o el uso del espacio habitado por la comunidad, sino, también, las descripciones sobre la ordenación litúrgica y ceremonial que nos transmiten los manuscritos redactados por ellas mismas.

Dentro de este último aspecto, resulta inevitable referirnos a la estructura del primer bloque de contenidos mediante el que hemos dividido la organización del libro de ceremonias.⁹⁶¹ Es aquí, donde encontraremos un seguido de capítulos que, entre otros aspectos, tratan de vertebrar tanto el oficio de las religiosas, como el movimiento y funciones desarrolladas por las mismas en cada momento de la liturgia. Así, encabezando el primer bloque, nos encontramos con la referencia a la utilización de los elementos que servían para acompañar la liturgia o bendecir los espacios como el agua bendita y los cirios, en un capítulo inicial titulado “De los cirios y quien los lleva”.⁹⁶² En él, y, en primer lugar, se nos aclara y definen los tres tipos de ocasiones donde se utilizan cirios en el coro: los oficios dobles, las calendas y las procesiones. A continuación, se detalla el modo de empleo, indicando quienes los han de llevar, el lugar que han de ocupar o los movimientos que han de hacer. En los dobles menores y dobles mayores donde cada miembro de la comunidad, según su antigüedad sabe qué hacer y si le corresponde o no llevar y apagar el cirio. Respecto a las calendas: “los cirios se usan en las Kalendas cuando son de santos cuyas fiestas se celebran con solemnidad, como diremos en el lugar que se tratare de ellas y de las demás de las generales hay en esta casa por las reliquias”.⁹⁶³ Así, en las calendas de San Francisco, santa Clara, los estigmas y el ángel de la comunidad es costumbre que sean las profesas las que lleven o salgan a por los cirios. Finalmente, en las procesiones lo cirios han de acompañar siempre la cruz, y han de ser portados por las novicias, la mayor de ellas sujeta la cruz mientras las menores acompañan con los cirios, del siguiente modo:

⁹⁵⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 102r. – 105r.

⁹⁵⁹ Vid. “El orden y el desorden dentro del libro de ceremonias.” en pp. 50-54.

⁹⁶⁰ La investigadora hace referencia a la existencia de otro manuscrito independiente datado hacia 1570 y titulado “De todo lo que se hace en el convento las 24 horas del día” que se conservaría en la Caja 17, expediente 2 del archivo de las Descalzas Reales, según las referencias aportadas en Sánchez Hernández, 2010, p. 108. No obstante, con la localización proporcionada (caja 17 / exp. 2) la actual catalogación del archivo remite a un documento distinto titulado: “Informes relativos a cómo debe de procederse en los entierros de las religiosas de las Descalzas Reales, 1603-1611, AGP, PC, DR, caja 17, exp. 2, número de asiento 1086 en García López, 2003, p. 142.

⁹⁶¹ Vid. “El orden y el desorden en el Libro de Ceremonias”, pp. 50-55.

⁹⁶² RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 1r.-7r.

⁹⁶³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 2r.

“Vanse los cirios en las procesiones, pero adviértese que han de ir acompañando la cruz y por ella ha de salir la menor del choro que es antes de las dos de los cirios, de manera que de todas tres, la mayor llevara la cruz, y las otras dos los cirios y porque arriba en el oficio divino y kalendas queda dicho que las profesas entran los cirios en algunas fiestas aquí se advierte que en las[*sic*] procesión siempre los ande llevar las novicias de velo blanco si las hubiere, la mayor la cruz y las dos menores los cirios. mas si sucediere haber una sola de velo blanco por la mayor conformidad ella llevara la cruz y las dos profesas los cirios.”⁹⁶⁴

Estas descripciones entorno al modo de proceder con los cirios durante el desarrollo de las procesiones, incluyen, además, significativas menciones a los lugares del monasterio que sirven como referencia para el movimiento de las religiosas o al lugar que ocupa el rey dentro de la organización descrita cuando se celebra un oficio en el que está presente. Así, por ejemplo, mientras se nos describe una de las procesiones que han de seguir las monjas tras el rezo de difuntos, se indica que las tres novicias que llevan la cruz y cirios han de quedarse paradas “llegando al altar que hace frente al lienzo del claustro”.⁹⁶⁵ Por otro lado, al especificar los casos que se han de regular cuando la menor que ha de salir por los cirios sea “domera” (lo mismo que se ha de hacer cuando viene el rey) o cuando se trata de una procesión de reliquias, que también han de ir acompañadas por sus respectivas velas.

Tras este primer capítulo sobre el orden que han de seguir quienes se encarguen de llevar y encender los cirios, el libro de ceremonias prosigue la descripción de la liturgia mediante el capítulo titulado “Rúbrica primera del modo de ordenar las misas con todas sus ceremonias”.⁹⁶⁶ En él encontramos pormenorizados todos los pasos que han de seguirse al celebrar las misas, como el posicionamiento de las religiosas según su función o el movimiento y gestualidad llevados a cabo al recitar cada tipo de verso u oración entonada. Asimismo, y tras desarrollar este tipo de detalles, se nos desglosan las diferentes tipologías de misa practicadas en el coro: de dominica, vigiliat y feriat, de Nuestra Señora, votivas (cada mes) y de réquiem (donde encontramos los responsos entonados por cada difunto especialmente significativo para la fundación de las Descalzas). A continuación, encontramos el apartado dedicado al agua bendita, donde se nos indica cada momento de la misa celebrada en el coro, en la que debe utilizarse:

“Para tres cosas se usa dentro del choro el agua bendita que es para el asperges de la misa, para después de completas y para los psalmos penitenciales, y procesiones del modo que en esto último se tiene queda dicho cuando se trata de ellas, y así diremos de los dos primeros”⁹⁶⁷

En el desarrollo de estas explicaciones, podemos apreciar las peculiaridades que el hecho de integrar religiosas de sangre real proyectó sobre la codificación seguida por la comunidad. Así, se nos advierte las siguientes particularidades:

“Si está el rey en el choro, que es su lugar junto a la trilla, la domera y la de la calderica se pondrán en el espacio que hay entre el facistol y las sillas⁹⁶⁸ y, en diciendo el asperges me, se levantará y echará agua bendita al rey y a las demás personas reales que se hallaren presentes, y a los obispos o cardenales. Y, luego, echará la madre a la madre vicaria y, por su orden, a la

⁹⁶⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 2v.

⁹⁶⁵ *Ibidem*, ff. 3v.-4r.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, ff. 5r.-9v.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, 9v.

⁹⁶⁸ Al margen derecho: “si está el rey en el choro”. *Ibidem*, f. 10r.

comunidad. Y se advierte que si hubiese monja de la casa real⁹⁶⁹ como hasta ahora la ha habido, han de ser primero la madre y la madre vicaria.”⁹⁷⁰

De la misma manera que en el capítulo inicial sobre el modo de utilizar los cirios encontrábamos pequeñas referencias en torno a las modificaciones conllevadas por la presencia del monarca dentro de la liturgia, así como a aquellos espacios del monasterio que servían a modo de referencia para vertebrar el movimiento, también este otro aspecto instrumental del agua bendita nos permite profundizar en los mismos detalles. Se trata de matizaciones importantes ya que, por un lado, nos permiten constatar la presencia del monarca y otras personalidades destacadas como obispos y cardenales dentro de la liturgia celebrada en el coro, mientras que, por otro lado, incluyen términos o referencias como la “trilla” o la “domera”, especialmente significativos para la dirección y codificación de la misma. En relación a estos términos, no será la primera ni la última vez que aparezcan en el desarrollo del libro de ceremonias y demás manuscritos destinados a una finalidad análoga, por lo que conviene aproximarnos a su uso y significado. El primero de ellos, la “trilla” se identifica con la reja del coro que permite a las monjas ver el altar mayor y la exposición del santísimo sacramento cuando se encuentra destapada, puesto que, durante su ausencia en el coro, esta reja permanece cerrada y tapada por un paño (fig. 175).⁹⁷¹ Así la identificó también Fray Juan de Palma dentro de su descripción del coro en el catálogo de las reliquias: “En la parte principal del medio está la reja del coro que llaman la trilla por donde se ven las misas y oyen los sermones.”⁹⁷²



Fig. 178. Ubicación y detalle de la reja del coro, segunda mitad del siglo XVI, hierro forjado, 255 x 247 x 4 cm, PN 00611283. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano n°3, Escala 1:100. PATRIMONIO NACIONAL

⁹⁶⁹ Inciso entre líneas “que no sea infanta”. *Ibidem*, f. 10v.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, ff. 10r.-10v.

⁹⁷¹ Sánchez Hernández, 2010, p. 140 y, 2009, pp. 224. Por su parte, sor María Almudena Pintos la describe del siguiente modo: “Situada en el centro de los dos altares está la reja, de diez palmos de alto y otros diez de ancho. Es de hierro firme y segura; los agujeros bien espesos, de tal manera que apenas se pueden meter por ellos las cabezas de cuatro dedos juntos uno sobre otro. Por la parte de fuera, tiene púas largas de hierro. Por la parte de dentro se ponía un paño de tela negra, llamado trilla, que siempre estaba echado, excepto en el momento en que se celebraba la Misa. Esta reja se cerraba con una puerta que tenía diferentes llaves y permanecía así cuando el oficio concluía” Pintos, 2010, p. 98, nota 95.

⁹⁷² FLG, M 1-1-18, f. 60r.

Los términos mediante los que describe el padre Palma esta abertura al exterior de la clausura ya son especialmente indicativos en torno al desconocimiento que la propia terminología empleada por las religiosas, para identificar los espacios más comunes de su cotidianidad, despertaba a ojos de sus coetáneos.

Por su parte, el término “domera”, puede asociarse a los oficios o funciones temporales y traspasables desarrollados por las religiosas en la comunidad. Así, podemos distinguirlo de otras dedicaciones y cargos más estables como el de abadesa, vicaria, tornera, idónea, sacristana, refitolera, portera, enfermera, ropera o lectora.⁹⁷³ A diferencia de estos últimos, la función de la domera quedaba estrechamente vinculada al rezo de las misas y se desarrollaba dentro del coro, junto con las funciones de la correctora y la cantora, o en el transcurso de las procesiones. Al contextualizar los fragmentos donde aparece utilizado este término entre los manuscritos de ceremonias, podemos concluir en la definición de las funciones de la domera como aquella religiosa que se encarga de dirigir el rezo en un determinado momento. Asimismo, y como hemos indicado, se trata de una función que no siempre era desarrollada por la misma religiosa, sino que variaba según el momento o tipología de misa celebrada. Así se puede ver reflejado a partir de algunas indicaciones como las expresadas inicialmente en el capítulo acerca de los cirios:

“Pero se advierte que, si las menores del coro son oficiales como domera y cantora, saldrán por los cirios las menores de las que fueren quedando. De suerte que, si es domera la menor profesa, saldrá la que es antes de ella; y, si es cantora la novicia, de la misma manera.”⁹⁷⁴

La importancia y particularidades de esta función quedan bien definidas hacia el final del libro de ceremonias o dentro de los últimos apartados que configuran el tercer bloque de contenidos y describen distintos aspectos en torno al noviciado. Entre ellos, podemos encontrar un párrafo encabezado por el término “domera” que se dedica a detallar su cometido y características como el hecho de tratarse de un oficio para el que se requiere tener mucha memoria, ser profesa y tener experiencia en la materia:

“Domera. No lo pueden ser sino las religiosas profesas por ser oficio de consideración y gravedad en la comunidad por ser ellas porque en la comunidad ofrece el sacrificio del oficio divino a dios y también por echar todas las bendiciones en la comunidad. Es oficio de cuidado y que tiene mucho que deprender y dominar de memoria para quien nunca lo ha leído. Por esta causa, en habiendo cuatro o seis meses que la novicia está en casa le hacen estudiar la primera doma que ha de hacer cuando profese. Ha de tomar de memoria todas las cosas que ha de decir en la comunidad que no puede tener libro. Para esto hay en esta escuela un cuadernito de todas las cosas que ha menester saber y lea con que cada día estudie un rato y la maestra cuida mucho de darle a entender todo lo que es menester para que sea hábil. Y la entona y hace cantar todas las oraciones de la doma hasta que está diestra y entonada en todo y se muestra nuestro modo de rezar que es con tono devoto y sosegado en voz hasta que toda la comunidad cumpla con lo que dijere despacio y apuntado y muy bien pronunciado.”⁹⁷⁵

También durante el transcurso de los capítulos iniciales, como sucede dentro del que sigue al agua bendita, encontramos referencias interesantes que sirven para corroborar esta función directora desarrollada por la domera, quien se ocupa de dar la señal para comenzar el rezo en el coro:

⁹⁷³ Sobre los diferentes oficios y cargos desarrollados por las religiosas en su comunidad: Sánchez Hernández, 2010, pp. 126-138 y Pintos, 2010, pp. 82 - 88.

⁹⁷⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 4r.

⁹⁷⁵ *Ibidem*, f. 138r.

“Y, si en haciendo señal la domera para comenzar, faltasen en el choro las oficialas y enfermas y hay muchas sillas vacías es voluntad de la madre que se pongan en las que están más unidas con lo restante de la comunidad...”⁹⁷⁶

Esta última afirmación deja claro el papel director que la domera ejerce en el coro y se incluye en el capítulo titulado “De lo que hace toda la comunidad desde que entra en el choro hasta que sale mientras se dice el oficio divino”.⁹⁷⁷ En él, se describen las posiciones adoptadas por las religiosas durante el rezo de las horas y la entonación de cada verso. Asimismo, se lleva a cabo la aclaración en torno a la terminología utilizada para que no haya lugar a confusión como sucede con el término “abolarse”:

“Adviertese que “abolarse” es inclinarse profundamente doblando la mitad del cuerpo de manera que los brazos lleguen poco más arriba de las rodillas.”⁹⁷⁸

Dicha aclaración se enmarca en la explicación de todas las posiciones que las religiosas pueden adoptar dentro del coro y que aparecen concretadas en torno a cuatro variaciones distintas: “en pie o arrodilladas o abocadas o sentadas”.⁹⁷⁹ Cada una de estas posiciones, tal y como especifica el capítulo, se llevaba a cabo al entonar una parte concreta del psalterio, un verso de la oración o durante un tipo de misa por lo que su configuración supone toda una codificación o movimiento coreografiado que cada religiosa había aprendido e interiorizado. El modo más frecuente mediante el que disponían su presencia las religiosas durante los rezos era el de su división en dos coros, liderados, normalmente por la madre abadesa y la madre vicaria, cada uno.⁹⁸⁰ Por su parte, y también divididas en coros, las posiciones adoptadas comprendían dos modos fundamentales: encaradas las unas a las otras, o mirando hacia la pared donde estaba la reja que permite ver el altar mayor de la iglesia durante la misa.⁹⁸¹ Asimismo, mirando hacia la reja del coro, o la trilla, las religiosas podían estar de pie o arrodilladas mientras que las cantoras se quedaban en el centro, rodeando el facistol (fig. 179).⁹⁸²

⁹⁷⁶ *Ibidem*, f. 11r

⁹⁷⁷ *Ibidem*, ff. 11r.-14v.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, f. 12r.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, f. 11r.

⁹⁸⁰ Del mismo modo sucedía en la sala capitular: Pintos, 2010, p. 77

⁹⁸¹ Una explicación más detallada sobre los momentos en los que adoptaban cada una de estas posiciones en: Sánchez Hernández, 2010, pp. 140-144.

⁹⁸² “Todo lo que dura el *Benedictus*, o *magnificat* han de estar los cirios bajos mas, en repitiendo la antífona las cantoras, que la domera comenzará a ir al facistol, los han de levantar en halos, y se han de poner a los lados del facistol en la mitad poco menos. En diciendo el *Benedicamus Domino* los bajarán y, si es doble mayor, y se a oficiado con cuatro cantoras, se volverán hacia el facistol, y abocarán mientras el *pater noster*, y luego vueltas a la trilla o en pie o de rodillas, como esta todo el choro según el tiempo aguardaran a cuando se diga su salve, y al verso saldrán, la que esta del choro mas cerca de la puerta, aguardara a la otra que pase, y se junte con ella para que salgan juntas, y con orden, y en llegando a la puerta la mayor dará el cirio apagado a la menor, y se volverá al choro, y ella antes de hacerlo los dejara entrambos mui bien muertos, en su lugar y doblados los pañicos.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 1v.



Fig. 179. Disposición de la comunidad de las Descalzas Reales en el coro, fotografía publicada en: <https://rutacultural.com/monasterio-las-descalzas-reales-refugio-las-hijas-carlos-v/>

Tras esta explicación acerca de cómo organizan su presencia y movimiento las religiosas en el coro, el manuscrito de ceremonias procede a describir cómo se desarrolla en él el rezo de las horas. Las mismas, se encuentran distribuidas mediante diferentes capítulos que presentan un recorrido a lo largo de los distintos oficios entonados diariamente y sus peculiaridades en función de cómo caiga la liturgia. La entidad del oficio litúrgico practicado es descrita aquí siguiendo la clasificación establecida desde época postconciliar. Su explicación fue recogida y sistematizada en escritos como el elaborado por Miguel Enguid, quien ya informa acerca de la complejidad en torno a su definición dada su variación a través del tiempo.⁹⁸³ Pese a ello, y sobre la variedad en los ritos que componen oficio divino, las tipologías y explicaciones elaboradas por este autor coinciden con lo expresado por la organización establecida en el libro de ceremonias. Así, encontramos “que los géneros de ritos del oficio divino son seis, a saber: doble de primera clase, doble de segunda, doble mayor, doble menor, semidoble y simple.”⁹⁸⁴

Por su parte, el libro de ceremonias divide la organización del rezo de las horas en los siguientes capítulos, que también utilizarán las citadas distinciones como doble mayor o doble menor: “cómo se dicen los dobles mayores”; “de cómo se dicen maitines en el doble menor”; “De cómo se dicen maitines en el semidoble”; “De como se dicen maitines en las ferias y vigiliass”; “de cómo se dice prima en los dobles”; “cómo se dice prima en semidobles, ferias y vigiliass”; “de cómo se dicen sexta y nona en los dobles”; “de cómo se dice sexta y nona en semidobles y ferias”; “de cómo se dicen vísperas en los dobles”; “de cómo se dicen vísperas en los dobles menores”; “de cómo se dicen las vísperas en semidobles, ferias y vigiliass” “de cómo se dicen completas en los dobles”; “Cómo se dicen completas en semidobles, ferias y vigiliass”; “De cómo se dice el Benedicta”; “De cómo se dice el oficio de Nuestra Señora”; “Cómo se dice el oficio de difuntos”; “De cómo se dicen los psalmos penitenciales”; “Cómo se dicen los psalmos graduales”; “De las conmemoraciones que se dicen cada día en la comunidad”; “De las vísperas votivas”.⁹⁸⁵ Otra de las tipologías identificada entre la descripción de las horas por el libro de ceremonias, e incluida entre sus especificidades, son las dominicas y ferias. Éstas también encuentran su definición en el capítulo tercero, “Sobre las dominicas y ferias” elaborado por Enguid donde, las primeras, encuentran la siguiente definición:

“P. ¿La dominica es el día primero de la semana?

R. Es sin duda el primero, así en el orden como en la dignidad: en el orden, porque desde el Domingo se empiezan a contar los días de la semana; y en la dignidad, porque aunque todos

⁹⁸³ Enguid, 1802, Tomo Segundo.

⁹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 39.

⁹⁸⁵ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 14r.- 29v.

los días son días del Señor, el Domingo o es por antonomasia, y con singular excelencia; porque como escribe san Leon, el domingo está consagrado con tantos prodigios y misterios, que todo cuanto hay de más insigne, maravilloso y excelente, se ha obrado en este día el más digno.⁹⁸⁶

Mientras que las ferias son definidas del siguiente modo:

“P. ¿Qué se entiende aquí por este nombre *feria*?

R. Dejando aparte su etimología, y la significación que tuvo entre los gentiles de donde parece que se derivó a la iglesia, dándola distinto significado, por no convenir con la gentilidad, ni aún en las voces, como sintió san Agustín; por feria en el sentido ritual, y según rúbricas, se entiende el día en que no se hace oficio de algún santo, de dominica, de Vigilia, ni de santa María in sabbato. Su oficio empieza y acaba, donde acaba y empieza otro oficio, a cuyo defecto sucede siempre la feria: por regla general consta siempre de un solo nocturno con tres lecciones, exceptuando de esta regla las tres últimas ferias de la Semana Santa, y la sexta después de la octava de Ascensión, cuyos oficios son de tres nocturnos.⁹⁸⁷

Por tanto, y así como la celebración de dominica queda claramente establecida en domingo, las ferias corresponderían a los días laborables o aquellos en los que no se celebra ninguna festividad particular.⁹⁸⁸

También entre la descripción de las horas, volveremos a encontrar referencias interesantes que nos remiten a la relación entre imagen y prácticas litúrgicas o, incluso, al desarrollo de las imágenes y devociones que integraron antiguamente el espacio del coro. Primeramente, la autora aclara que, pese a que la celebración de las fiestas comienza siempre por el rezo de las vísperas durante la tarde anterior al día en que se celebran las mismas, el orden que seguirá dentro de su exposición comenzará “desde los maitines por ser el principio del mismo oficio con que se ha de cumplir el mismo día en que se reza.”⁹⁸⁹ Asimismo, dentro de este primer apartado, prosiguen las matizaciones en torno al oficio de domera, cuya función podía ser desarrollada, durante algunos dobles menores, por el sacristán.⁹⁹⁰ Como es conocido, el oficio ejercido por este último quedaba vinculado, en primera instancia al adorno y escenificación de las ceremonias según la codificación pertinente y mediante el equipamiento ceremonial (tanto material como visual) que para ello se conservaba en el espacio de la sacristía.

Por otra parte, es en el transcurso de estas explicaciones sobre el desarrollo de las horas y los diferentes ritos practicados, donde también podemos localizar interesantes relaciones entre los rezos entonados y las imágenes que integraron la fundación desde sus orígenes. Más concretamente, es dentro del apartado titulado “de cómo se dice Benedicta” donde, entre las composiciones entonadas por los coros, se hace mención al *Conceptio tua*, título de uno de los himnos inmaculistas más difundidos desde el siglo XVI. Como hemos visto durante el análisis de los retablos legados por Juana de Austria a su fundación, era esta la misma composición que se representó en los batientes del retablo por ella escogido para dedicar el rezo de la estatua orante mediante la que planificó su enterramiento.⁹⁹¹ Así, la famosa *Virgen del papagayo* (fig. 25), procedente de la colección legada por la princesa y fundadora,

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 48.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 61-62.

⁹⁸⁸ Sor Almudena Pintos lo explica también del siguiente modo: “El horario variaba según los días laborables (o feriados, como los denominaban ellas) y los festivos, debido a que las horas de trabajo en estos últimos se ocupaban en otras actividades” Pintos, 2010, p. 72.

⁹⁸⁹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 14r.

⁹⁹⁰ “Hay algunos dobles mayores cantados cuando viene el sacristán mayor a hacer la doma en este caso no tendrá que hacer la domera allá fuera dicen las tres últimas lecciones”. *Ibidem*, f. 15r.

⁹⁹¹ *Ibidem*, p. 81.

acompañaba su iconografía mediante las mismas palabras que acostumbró a entonar la comunidad durante el rito diario y nos permite constatar la estrecha vinculación o intercambio entre palabra e imagen experimentada por las prácticas litúrgicas desarrolladas de manera coetánea. Del mismo modo, podemos observar cómo afecta a la cotidianeidad de las religiosas y la liturgia practicada en el oficio de las horas, su vinculación a la monarquía y el destacado papel que algunos de sus mecenas ejercieron junto a la clausura como la emperatriz María. Es por ello que una de las modificaciones que pueden darse durante el rezo de las vísperas incluye el rezo en su memoria:

“Las vísperas de cualquier oficio que sean serán siempre cantadas, sino es cuando ha habido oficio de la Emperatriz o ha de haber general o vísperas votivas que, en tales días, las vísperas serán rezadas y siempre que a la madre por alguna causa le pareciere convenir.”⁹⁹²

Por supuesto, también formaba parte de su día a día y de las obligaciones constitucionales marcadas desde el origen de la fundación, el rezo por las almas de sus patronos. Debido a ello, también encontramos integrado entre los capítulos dedicados al rezo de las horas, el dedicado a explicar “cómo se dice el oficio de difuntos”, donde las oraciones por aquellas mujeres que marcaron el principio y desarrollo de la comunidad quedan bien definidas:

“Dicho el *pater noster* dirá la domera *aporta inferi* y, luego, la primer[a] oración que ha de ser *quesumus domine protua pietate* y se dice por la emperatriz, Reina, princesa y infanta, si no es que muera alguna monja.”⁹⁹³

Finalmente, resulta inevitable referirnos a aquellas menciones que, sobre la disposición coetánea del coro e instrumentos utilizados dentro del mismo, nos traslada de manera indirecta o, sin ser este su cometido principal, la descripción de las horas durante estos primeros capítulos en los que se organiza el *Libro de ceremonias*. En este sentido, es dentro del capítulo dedicado a “las conmemoraciones que se dicen cada día en la comunidad”,⁹⁹⁴ donde se nos informa acerca de la postura adoptada por las religiosas mientras rezan la conmemoración en Navidad, mediante la referencia al altar de nuestra señora de Gracia, frente al que las dos cantoras se arrodillaban para llevar a cabo el rezo y, tras ellas, la madre abadesa.⁹⁹⁵ Por otra parte, y en relación al equipamiento presente en el coro para el desarrollo de los diferentes ritos explicados, es fácil pensar en la necesidad de algún tipo de material de ayuda o referencia dada la significativa abundancia y variedad de rezos y oficios descritos. Ello explica las referencias a “el libro de las domeras”⁹⁹⁶ presentes, entre otros, en el citado capítulo de las conmemoraciones o, a “la tablilla que está en el choro” dentro del apartado sobre “las vísperas votivas”.⁹⁹⁷ El necesario el apoyo en libros y anotaciones que tratasen de evitar el descuido de las religiosas y, al mismo tiempo, facilitar la práctica de sus entonaciones,

⁹⁹² RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 20r.

⁹⁹³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 26v.

⁹⁹⁴ *Ibidem*, ff. 28r.-29v. Sobre las conmemoraciones: “P. ¿Qué cosa es conmemoración? R. Es una pequeña parte que se substituye como suplemento de la fiesta, cuyo oficio impedido no puede trasladarse a otro día; de que se infiere que, en la concurrencia de las fiestas, solamente puede hacerse conmemoración de aquellos oficios que impedidos no admiten traslación; y éstos, según Guyeto, se reducen a cinco, que son: Dominicas, octavas, ferias, fiestas simples y vigilijs” Enguid, 1802, p. 93.

⁹⁹⁵ “desde Navidad se comienza *gloria in excelsis des* con su verso y oración y, la primera noche que es la de los mismos maitines de estas fiestas, para decir esta conmemoración las dos cantoras se ponen de rodillas delante del altar de nuestra señora de gracia y, detrás de ellas la madre que es la domera y entonan cantada la antífona y dicen el verso y la madre la oración.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 28r.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, f. 28v.

⁹⁹⁷ *Ibidem*, f. 29v., a la misma vuelve a hacerse alusión al señalar las vísperas votivas que se dicen anualmente: “Doce vísperas votivas con sus misas cantadas como están en la tablilla del choro”, *Ibidem*, f. 76v.

rezos o movimientos se encuentra reflejado así en este tipo de equipamiento, complementario a los altares e imágenes que decoraban el coro.

4.1 El coro, la configuración inicial y su evolución a través de las fuentes.

Para aproximarnos al aspecto y evolución del equipamiento visual que integró las decoraciones del coro, podemos complementar estas referencias indirectas mencionadas por el *Libro de ceremonias*, así como su explicación en torno a las prácticas desarrolladas en el mismo, mediante las informaciones que otras fuentes como las descripciones coetáneas y los inventarios nos ofrecen. Al respecto, ya hemos destacado los datos que el inventario donde se registran todos los objetos, reliquias e imágenes legados por la fundadora a las Descalzas Reales, nos brinda en torno a la disposición original de aquellos altares que, desde la segunda mitad del siglo XVI, formaron parte de la escenificación del coro. Éstos últimos mostraban, como principal característica, su utilización a modo de relicarios donde podíamos observar la representación de diferentes escenas devocionales rodeadas por el acomodo textil o material de numerosas reliquias y, muy especialmente, de diferentes Cabezas pertenecientes a santos mártires.⁹⁹⁸ Sin embargo, y además de advertir esta característica fundamental en torno al acomodo y exhibición de las reliquias dentro de los diferentes espacios donde se conservaron en el monasterio, resulta también interesante aproximarnos a la configuración visual y estructural que los mencionados retablos mostraron. Precisamente, gracias a su función como relicario, el espacio del coro se encuentra descrito entre las diferentes fuentes que, desde la segunda mitad del siglo XVI, se dedicaron a dar cuenta en torno a la colección de reliquias e imágenes conservadas en las Descalzas Reales. En este sentido, podemos enumerar hasta un total de cinco fuentes distintas que comprenden: el inventario de la colección legada por la fundadora a su fundación, el catálogo de reliquias elaborado por Fray Juan de Palma hacia mediados del siglo XVII, la documentación relativa al proceso de beatificación de sor Margarita, una descripción parcial e incompleta fruto de la visita pastoral realizada durante el siglo XVIII y, finalmente, los listados de la colección monacal y su conservación en distintos espacios realizados desde 1900.⁹⁹⁹

4.1.1. Los altares-relicario del coro. Estructura y características durante la segunda mitad del siglo XVI.

Una de las primeras huellas en torno a esta escenificación inicial del coro, la encontramos entre las entradas del inventario *post mortem* de la princesa, donde se nos informa acerca de cómo, uno de sus retablos fue desmontado para colocar su imagen central “en uno de los altares del coro de las Descalzas”.¹⁰⁰⁰ La iconografía de dicha imagen no es mencionada por la entrada de inventario, al contrario de lo que sucede con la decoración exterior de las puertas que la flanqueaban, de las que sí se especifica la escena de “la Salutación de pincel”, que hemos relacionado con las representaciones todavía conservadas sobre los batientes de la colección actual (fig. 35). Asimismo, y como también hemos señalado dentro del análisis sobre estas primeras imágenes que pasaron a formar parte de la colección monacal, su utilización o intercambio para ser reubicadas en diferentes composiciones formaba parte de

⁹⁹⁸ Vid., pp. Sobre la función del espacio del coro como una extensión más del relicario, vid. Checa Cremades, 2019, p. 309.

⁹⁹⁹ Sobre los documentos citados y sus características hemos tratado en, pp. 28-61.

¹⁰⁰⁰ “nº 300. El marco de una imagen que dio la magestad de la Reyna nuestra señora a su alteza la cual imagen se puso en uno de los altares del coro de las Descalzas, el cual dicho marco se abre con dos puertas que tiene por partes de afuera la salutación de pincel tiene de alto vara y cinco sesmas y de ancho cerradas las puertas vara y siete dozabos tasado en siete mil quinientos mrs.” Pérez de Tudela, 2017, pp. 249-250.

una práctica muy habitual entre las pautas de coleccionismo y acopio seguidas por los mecenas Habsburgo.¹⁰⁰¹ Por su parte, la relación que se establecía entre imagen y reliquia al integrar estas obras “de pincel” entre un amplio repertorio de reliquias, quedó cimentada entre las principales pautas de veneración seguidas por los fieles católicos, así como en la autoridad que fue otorgada a las mismas dentro de las disposiciones postconciliares.¹⁰⁰² Para visualizar la iconografía de la tabla central, así como la estructura montada a su alrededor mediante reliquias decoradas con abundante adorno textil y material, es preciso referirnos a la detallada descripción que nos ofrece el inventario de las obras y reliquias entregadas por la fundadora al monasterio. La misma, se encuentra contenida durante la redacción del listado de reliquias atesoradas por Juana de Austria y, pese a lo largo y farragoso de su descripción, resulta necesario citarla a continuación para poder extraer las primeras conclusiones entorno a la ordenación inicial del coro:

¹⁰⁰³“En el coro hay dos altares con dos retablos. [Primer altar] que en el primero hay cuatro repartimientos cubiertos con veril de vidrio en cuadro cada uno, que tienen las reliquias siguientes. En entrando por la puerta el repartimiento más alto muestra una reliquia de la cabeza que es con tres dientes y, al parecer, está entera y, a un lado cabe los dientes muestra otra reliquia que es un hueso de más de una ochava en largo con un escrito en pergamino que dice *santa Anastasii Martir* y, encima de la dicha cabeza, otra que es un hueso de otra ochava en largo con otro escrito en pergamino que dice *santa Dill Apostolii* y, alrededor, por todo el dicho repartimiento. Estas veinte reliquias de huesos diferentes todo lo cual contenido está asentado sobre lienzo polvoreado a modo de mina y peñasco galanteado con flores de lienzo y seda y cosas de canutillo y por estar las dichas reliquias pegadas no se pudo pesar.

En el segundo cuatro de bajo de él, hay una reliquia que en lo alto de la cabeza de una sesma en largo y una ochava en ancho con un escrito en pergamino que dice *Caput Helene Virginis y Martiry*, en las cuatro esquinas hay cuatro reliquias que son cuatro huesos: el uno, de espaldas que tendrá una ochava en largo y un dozavo en ancho, por de un cabo más angosto, con un escrito en pergamino que atraviesa a un pedazo de casco que dice *San Cosme y Damián*, y, el otro, es un pedazo de casa con otro escrito en pergamino que dice *San Cordull*; el otro, es un hueso de cabo de pierna con otro escrito que dice *San Gregorii Episcopi*; el otro, es un hueso de quijada con otro escrito que dice *san Bartolomeii Apostoli* y, alrededor, por todo el dicho repartimiento, otras cinco reliquias que

f. 51v.

todo lo cual está asentado sobre lienzo polvoreado a modo de mina y peñasco, galanteado con flores de seda y lienzo y cosas de canutillo y por estar las dichas reliquias pegadas no se pudieron pesar.

En el tercero cuadro más alto, hay otra reliquia que parece ser una cabeza entera con un escrito en pergamino que dice *Caput San Valerii Martiris* y, al un lado, un casco de cabeza con otro escrito que dice *San Pantaleonis* y, al otro, otra reliquia que es otro hueso con otro escrito que dice *San Matei Apostoli* y, alrededor, por todo el dicho repartimiento, otras veinticinco reliquias que son huesos diferentes todo lo cual está asentado sobre lienzo polvoreado a modo de mina o peñasco galanteado con flores de seda y lienzo y cosas de canutillo y, por estar las dichas reliquias pegadas, no se pudo pesar.

¹⁰⁰¹ González García, 2013, pp. 43-52.

¹⁰⁰² Sobre la autoridad y la relación entre imagen y reliquia, Wirth, 2007, pp. 19-33 y, Suárez Quevedo, 1998, pp. 257-290.

¹⁰⁰³ El subrayado ha sido añadido.

En el cuarto cuatro de bajo del de arriba contenido hay otra reliquia que es un casco de cabeza todo lo alto que tiene de largo y ancho una sesma menos un dedo con un escrito en pergamino que dice *Capud Herniacori Martiris* y, a las cuatro esquinas, cinco reliquias que son huesos que los dos atraviesa un escrito en pergamino que dice *San Martine*, el otro un hueso pequeño con un escrito que dice *San Constancii*; el otro hueso con un escrito que dice *San Pigneni Episcopi* y, alrededor, por todo el dicho repartimiento, otras diez reliquias que son huesos diferentes y, en el uno, hay tres muelas. Todo lo cual está asentado sobre lienzo polvoreado a modo de mina y peñasco galanteado con flores de lienzo y seda y cosas de canutillo y por estar las dichas reliquias pegadas no se pudo pesar.

En medio de los dichos cuatro repartimientos está una tabla con los cuatro doctores de la iglesia de pincel con el espíritu santo que tiene de largo poco más de siete ochavas y de alto tres cuartas menos dos dedos y, encima, un retablo de pincel en lienzo con un Cristo atado a la columna y dos sayones que le azotan con un santo que parece san Juan llorando y una muchacha con un farol que alumbra que tiene de alto una vara y siete dozavos y medio y, de ancho, una vara y cuatro dozavos y, por remate, un san Francisco en tabla de pincel de lo cual todo está hecho un retablo con sus columnas y molduras y frontispicie de madera labrada y estofada y, los pedestales de las columnas están huecas como para tener reliquias con sus llaves y cerraduras y dos ángeles de bulto en lo alto. Con una cortina delante del dicho retablo de lienzo de la India listado en cuadros de colorado de tres ángulos como otra cortina para de cuaresma delante pintada una cruz con su calvario con [...] en lo alto y al pie. Y el campo color de cielo.

[Segundo altar]

En el segundo altar hay otros cuatro repartimientos que, en el primero, y más alto mirando el a la mano izquierda, hay un casco de cabeza que parece estar quebrado y pegado que tiene de alto una sesma y, de ancho, una ochava y un dedo y, alrededor, doce reliquias que son huesos diferentes: y, el uno, con un escrito que dice *San Bitorii*, todo lo cual está asentado sobre lienzo polvoreado, a modo de mina y peñasco, galanteado con flores de lienzo y seda y cosas de canutillo y, por estar las reliquias pegadas no se pudo pesar.

f. 52v.

En el segundo cuadro, más debajo de él, hay otra reliquia que es un casco de cabeza de una ochava en ancho y un poco más angosto en alto y catorce reliquias que son huesos diferentes y, en el uno, dos muelas con un escrito en el primero que dice *Santorum Tiri y Palmacii*, todas las dichas reliquias contenidas están asentadas sobre lienzo polvoreado a modo de mina y peñasco galanteado con flores de lienzo y seda y cosas de canutillo y, por estar las reliquias pegadas, no se pudo pesar.

En el tercero cuadro más alto, hay otra reliquia que son dos cascos de cabeza grandes que, entre ambos, tienen de alto una cuarta menos un dedo con diecisiete huesos diferentes con un escrito en pergamino que dice *San Coroni*. Todas las reliquias contenidas están asentadas sobre lienzo polvoreado a modo de mina y peñasco, galanteadas con flores de lienzo y seda de colores y cosas de canutillo y, por estar las dichas reliquias pegadas, no se pudo pesar.

En el cuarto cuadro, debajo del arriba contenido, hay otras reliquias que es otro casco de cabeza grande de una sesma escasa y otros quince huesos diferentes con un escrito en pergamino que dice *Santa Dionisia Martiri*, las cuales reliquias contenidas están asentadas sobre lienzo polvoreado a modo de mina y peñasco galanteado con flores de lienzo y seda de colores y cosas de canutillo y, por estar las dichas reliquias pegadas, no se pudieron pesar.

f. 53r.

En el medio de los dichos cuatro repartimientos está una tabla con los cuatro evangelistas de pincel y un ángel y Espíritu Santo, que tiene de alto dos tercias y dos dedos y, de largo, siete ochavas escasas y, encima, un retablo de pincel en tabla de Nuestra Señora con su hijo en brazos con un racimo de uvas en la mano y, a los lados, Santa Lucía con una saya de carmesí y armiños y santa Catalina con sendos libros en la manos y que tiene de alto, vara y siete dozavos y, de ancho, una tercia escasa y, por remate, un Cristo con la Cruz a cuestras de pincel en tabla de lo cual todo está hecho un retablo con sus columnas y molduras y frontispicie de madera dorada y estofada de colores. Los pedestales de las dichas columnas están huecos como para tener reliquias con sus claves y cerraduras y dos ángeles de bulto en lo alto, con una cortina delante del dicho retablo de lienzo de la India listada en cuadro de colorado de tres anchos con otra cortina ¿para? de cuaresma de ancho pintada una cruz con su calvario ¿con estas? en lo alto al pie y el campo color de cielo.

Al lado de este altar está una capillica con otro altar en que está una imagen de Nuestra Señora de bulto que tiene cerca de dos varas de alto con su niño en brazos que tiene vestido un manto de debajo de damasco carmesí con tres ribetes de terciopelo carmesí forrado en bayeta colorada y, en medio, verdugado de telilla amarilla y colorado con verdugos de terciopelo encarnado y una delantera y mangas de punta de damasco azul con fajas de terciopelo azul bordadas de franjillas y torzales de plata hilada y unas manguillas de fieltres y flecos con lazos de seda blanca forradas en telilla listadas de oro y plata con unos pasamanos de oro hilado y, por manto, dos tiras anchas de terciopelo negro listado de oro y el Niño Jesús

f. 53v.

con una camisita de Holanda hilada de oro y seda carmesí con ropilla de damasco azul con un ribete de terciopelo carmesí. Y, delante de la dicha capillica e imagen, una cortina de dos anchos de lienzo de la India listada en cuadros de colorado.

Encima de la puerta donde se entra al coro está un retrato de su alteza que haya gloria, sacado al natural de pincel en lienzo asentada en una silla con vestido negro y una perrilla en las faldas con un brinco pinjante de la toca y seis sortijas en las manos: los tres diamantes, los dos rubíes y, el otro, una esmeralda. Está asentada en un marco de madera que tiene de alto vara y tercia y de ancho, vara y ochava y un dedo con una cortina de tafetán pardo con flueque cielo de seda encarnada y oro.

Otra imagen de nuestra señora de bulto con su hijo en brazos que tiene de alto vara y media escasa con una basquiña de damasco pardo con un ribete de lo mismo, forrada con bocasí bordado y una delantera de tela de plata rasa con una franja ancha de terciopelo negro bordada de canutillo de oro y plata con una saya de mangas de punta de tafetán blanco destraniado con dos ribetes de terciopelo blanco forrado en lienzo con manguillas de tela de plata rasa con unos pasamanillos de oro y seda negra con manto de telilla de oro y seda morada con el Niño Jesús con una ropilla de telilla de Milán listada de plata y oro y seda encarnada guarnecida con un pasamano de oro hilado.”¹⁰⁰⁴

En primer lugar, el total de las estructuras descritas consta de dos altares, una pequeña “capillica” presidida por una imagen escultórica de la Virgen, el retrato de Juana de Austria que todavía preside la entrada al coro, tal y como se nos especifica al describir su ubicación exacta sobre la puerta de acceso (figs. 180-1) y una imagen de vestir de la Virgen.

¹⁰⁰⁴ AGP, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 51r.-53v.

Fig. 180 Izq. Puerta de acceso al coro desde el ante coro, sobre la que todavía se conserva el retrato de la fundadora descrito en el inventario. Derecha: Fig. 181. Alonso Sánchez Coello, *Juana de Austria*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 98 x 83 cm, Coro, PN00611330. Publicado en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2000, p. 134, fig. 1.

En segundo lugar, cabe advertir, que esta descripción únicamente se refiere a la localización exacta del retrato, mientras que, en relación a los dos altares-relicario, nos remite hacia su cercanía o lejanía respecto a la puerta de entrada al coro y se centra en el número o tipología de reliquias contenidas en ellos, e iconografías mediante los que quedaron configurados. Por ello, su valor, radica en la introducción de una nueva tipología de retablo o imagen devocional distinto del que hemos podido analizar entre las primeras imágenes que formaron parte de la colección, compuestas, éstas últimas, a modo de trípticos o pequeñas tablas de devoción individual. En este caso, el legado de la fundadora nos permite constatar la presencia de dos estructuras devocionales mucho más complejas, cuyo resultado, dadas las características materiales mediante las que se nos describen, fue debido, en parte, a la intervención de la propia comunidad o, incluso, de la misma fundadora.

Para tratar de matizar u argumentar esta última afirmación, podemos destacar que, tanto la estructura donde se encontraban expuestas y “pegadas” las reliquias como las escenas pictóricas que las acompañaban, aparecen descritas por separado y ubicadas en diferentes partes de la estructura del retablo. Así, por un lado, encontramos la descripción de un marco formado por diferentes compartimentos, que contenían cráneos y huesos de distintos mártires, asentados sobre un fondo material que trataba de emular formas naturales como la roca o los peñascos guarnecidos por flores y pequeños detalles hechos de tela y canutillo. Mientras que, por otro lado, se nos hace referencia a las imágenes “de pincel” ubicadas en el centro de ese marco donde se exhibían los vestigios sacros. De este modo, y en relación la manera de identificar ambas partes dentro de la estructura de los dos altares-relicario, ambos repartían sus reliquias entre “cuatro repartimientos cubiertos con veril de vidrio” y situaban sus pinturas “en el medio de los dichos cuatro repartimientos”. Uno de los principales factores que llevan a pensar en la intervención de la comunidad dentro de la elaboración de este tipo de retablos es, precisamente, el modo de asentar las reliquias contenidas en cada uno de los cuatro compartimentos acristalados que rodeaban las imágenes. Como hemos señalado, el fondo realizado con materiales dúctiles como el polvo o las flores de tela y canutillo llevan a pensar en la conocida como “labor monacal” o elaboraciones manuales y pequeños arreglos florales que acostumbraron a hacer las monjas en sus horas de trabajo. Más aún, el hecho de dotar de connotaciones naturales o paisajísticas la morfología del fondo sobre el que pegar y mostrar las reliquias de estos marcos suscita una clara asociación con la idea y trasfondo material que mantienen los mencionados *Besloten Hofjes* o altares de tipo “huerto cerrado”.

Como ya hemos mencionado al plantear los diferentes aspectos materiales que rodearon los orígenes de la colección, la creación de entornos paisajísticos o el retoque de los mismos

mediante la adición de labores florales o materiales ha dejado algunos vestigios interesantes, como los pequeños escaparates donde la imagen del Niño Jesús, aparece rodeada por una amalgama de flores o, incluso, asentada sobre un fondo rocoso (figs. 69 y 70). Asimismo, y pese a su distancia cronológica y geográfica, este tipo de escaparates y composiciones mantienen vivo un proceso de adorno que ya se manifiesta en los mencionados altares flamencos, donde las efigies pictóricas y escultóricas conviven con distintos fondos que combinan la presencia del trabajo seriado y la labor monacal, mediante los diferentes adornos y materiales incorporados. De hecho, otra de las características que definen los fondos de los *Besloten Hofjes* es la presencia de numerosas reliquias atadas o pegadas a los mismos. Así lo podemos comprobar, por ejemplo, en el fondo del citado altar presidido por las figuras de Santa Úrsula, santa Catalina y santa Isabel (fig. 182) o, con mayor abundancia, en el fondo del altar que perteneció a los canónigos regulares de la Orden de la Santa Cruz en Alemania (fig. 183).¹⁰⁰⁵



Fig. 182. Detalle de fig. 72, hueso de las Once Mil Vírgenes con su cartela, atado con hilo y rodeado por flores de tela en el altar de Santa Úrsula.



Fig. 183. *Besloten Hofje* protagonizado por la Crucifixión, canónigos regulares de la Orden de la Santa Cruz, h. 1499, Bentlage (Alemania)

Ambos ejemplos se encuentran datados entre finales del siglo XV e inicios del siglo XVI y proceden de dos comunidades religiosas situadas al norte de Europa, Malinas y Alemania, respectivamente. Una vez más, se trata de un contexto alejado del Madrid de finales del siglo XVI, que, no obstante, fue bien conocido, ya fuese en persona o mediante los intercambios familiares, por las primeras mecenas vinculadas a la fundación de las Descalzas Reales. En

¹⁰⁰⁵ Sobre este último vid. Baert e Iterbeke, 2017, pp. 2-33.

este sentido, no podemos dejar de mencionar la relación o los contactos mantenidos por la emperatriz María con las fundaciones religiosas y eclesiásticas de Europa Central durante su estancia en la corte imperial. Por ello, no resulta extraño que el lugar de procedencia de una de las reliquias más importantes de la colección madrileña, como el cuerpo de san Víctor, fuese un monasterio cercano a la ciudad de Praga desde donde se entregó a los enviados de la emperatriz por la priora y religiosas del mismo, tal y como nos informa fray Juan de Palma en su catálogo.¹⁰⁰⁶ Asimismo, son diferentes también las certificaciones o auténticas que se refieren a la procedencia de reliquias existentes en diferentes conventos alemanes como el “Testimonio dado por María Haeserfelt, Gertrudis Schonratt y Margarita Mullems, priora, subpriora y procuradora respectivamente del convento de las Señoras Blancas de Colonia de la existencia de tres cabezas [de las Once Mil Vírgenes] en la iglesia de su convento”¹⁰⁰⁷; la “Auténtica de las reliquias pertenecientes a diversos mártires y vírgenes, expedida por Anna Ruaedt, abadesa del convento agustino de Nazareth en Colonia”¹⁰⁰⁸; o la “Auténtica de la reliquia de san Sebastián, san Acacio, san Cornelio, san Antonio, san Humberto y santa Bárbara expedida por Enrique Cock Bercheeyckano, prior del convento de la Orden de Predicadores de Colonia”.¹⁰⁰⁹ Todas ellas se encuentran fechadas entre marzo y abril de 1584, o un año después de que la emperatriz María estableciese su asentamiento definitivo en el cuarto real de las Descalzas Reales junto a su hija Margarita. El largo viaje que las había traído desde centro Europa, bien las podía haber dejado cerca o en contacto con los diferentes conventos y enclaves devocionales que encontraron en el camino y, en ocasiones, sirvieron a modo de parada obligada para venerar las imágenes y reliquias que en ellos se conservaban.¹⁰¹⁰ De hecho, es como “un viaje que tiene más de peregrinación que de traslado”, el modo en el que nos lo define investigadora María Luisa-López Vidriero.¹⁰¹¹

Por su parte, el desarrollo de la vida conventual durante las primeras décadas del siglo XVII, cuando la figura de sor Margarita comienza a ganar peso entre las religiosas de la comunidad, continuará manteniendo el contacto con los monasterios norte-europeos, entre otras regiones. Así puede seguir rastreándose al observar la procedencia de las auténticas datadas en esta época como la “Auténtica de la costilla de san Luis Rey de Francia, donada a don

¹⁰⁰⁶ “Hay un testimonio en pergamino grande escrito en lengua latina de Desidero Abbe conde palatino notario apostólico y juez ordinario, en que certifica y da fe, como habiéndole hecho saber la emperatriz doña María infanta de España por medio de don Francisco Lasso que, habiéndole sido hecho donación del cuerpo de san Víctor mártir de la legión thebea que padeció con san Mauricio y demás compañeros en Francia, debajo de la persecución de Maximiano. Que estaba en el monasterio Doranense del orden Premonstratense de la diócesis de Praga y que, siéndole ordenado por su majestad y por Melchor Bilia, conde de Serón, nuncio apostólico por el pontífice Pío V y, por Antonio, arzobispo de Praga, legado nacido, fue al dicho monasterio con Gaspar Guillón canónigo y escholástico de la iglesia metropolitana de Praga y Stanislao Ludovico, canónigo de la misma iglesia a 16 de marzo de 1570, que está distante de Praga seis millas germánicas, donde se le entregó el cuerpo de san Víctor por Margarita de Kulmhach priora, Margarita Cantora Hedivige Dorothea y Ana, religiosas y puesto en una carroza. Fue traído a Praga, donde entró en procesión con gran solemnidad y colocado en la capilla de san Antonio del dicho arzobispado hasta que la emperatriz le trasladase donde fue su voluntad. [...]. Este santo cuerpo trajo la reina Ana cuando vino de Alemania a casar con Felipe II y se le presentó a su tía Juana y su alteza real.” FLG, M 1-1-18, ff. 83r. y 83v. La información procede de la auténtica conservada en el archivo del monasterio y fechada a cuatro de octubre de 1570 en Praga, AGP, PC, AMDR, cajón 6 / 2 en: García López, 2003, p. 72, número de asiento 379.

¹⁰⁰⁷ Fechado en Alemania a 23 de marzo de 1584, AGP, PC, AMDR, caja 86, exp. 55, en: García López, 2003, p. 73, número de asiento 388.

¹⁰⁰⁸ Fechada en Colonia a 26 de marzo de 1584, AGP, PC, AMDR, caja 86, exp. 46 en. *Ibidem*, número de asiento 389.

¹⁰⁰⁹ Fechada en Colonia a 11 de abril de 1584, AGP, PC, AMDR, caja 86, exp. 4, en *ibidem*, número de asiento 392.

¹⁰¹⁰ Sobre el viaje de la emperatriz desde Praga hasta la península ibérica: Ceñal Lorente, 1983, pp. 45-56 y, Pérez Samper, 2019, pp. 221-248.

¹⁰¹¹ López-Vidriero, 2002, p. 193.

Luis de Rojas y Borja por Guillermo de Colonia y Catalina Ten Herenhave, procurador y abadesa del convento de santa Gertrudis de Budapest”, fechada el año de 1614 en Budapest¹⁰¹² o la “Auténtica expedida por Guillermo, canónigo del Monasterio de los Doce Apóstoles, de la reliquia de los huesos de santa Margarita que Everardo Bottero donó a fray Andrés de Soto, y éste, a su vez, entregó a sor Margarita de la Cruz y Austria, fechada dos años después en Utrech.¹⁰¹³ También durante el año 1616 y subsiguientes años de 1617 y 1618, aparecen firmadas las auténticas expedidas por los abades de distintas comunidades situadas en territorio germánico: Gerardo Knoer, abad del Monasterio de Sayn, Juan Limpurg, abad del monasterio de Romersdof y Matías, abad del Monasterio de Santa María de Himmenroda.¹⁰¹⁴ Los mismos, se encargaban de certificar vestigios relativos a las Once Mil Vírgenes, los compañeros de san Gereón o los doctores de la iglesia, que, como podemos apreciar entre las reliquias descritas en la descripción de inventario, también se encontraban repartidos entre los distintos compartimentos que configuraban los altares-relicario del coro de las Descalzas. Si bien las certificaciones aludidas datan entre los años 1614 y 1618 y, algunas de ellas, mencionan su entrega directa a la propia sor Margarita, lo cierto es que la tipología de reliquias mencionadas llevaba siendo venerada y exhibida en el coro de la fundación madrileña desde sus orígenes. Por ello, el trabajo de sor Margarita, entre otros aspectos, se ocupó de implementar el valor de las mismas mediante la adquisición de dichas auténticas.

Como hemos mencionado durante el análisis de los primeros relicarios que entraron a formar parte de la colección, estas primeras auténticas y vestigios procedentes de las distintas compañías de santos y santas mártires o los doctores de la Iglesia comenzaron a llegar gracias al intercambio establecido por Juana de Austria y su hermana la emperatriz María. Entre las colecciones inventariadas alrededor de sus posesiones no encontramos rastro de altares que obedezcan a semejante tipología o que se encuentren realizados a partir de una combinación de imágenes reliquias y diferentes decoraciones hechas con flores de tela y papel. Sin embargo, el contacto que ambas mantuvieron con diferentes regiones del imperio y, muy especialmente, Flandes y Europa Central, bien pudo dejarlas en una situación cercana al conocimiento de este tipo de labores especialmente valoradas entre las comunidades monásticas de estas regiones. De hecho, y como también hemos destacado, importantes mujeres coleccionistas y mecenas de la Casa Austria como la propia Margarita, también gustaron de adquirir este tipo de altares mediante su encargo a los talleres de Gante.¹⁰¹⁵

Asimismo, el cotejo de los registros de inventario permite constatar la alteración o diseminación que la colección de imágenes devocionales experimentó a manos de la fundadora. Juana de Austria, del mismo modo que hicieron sus coetáneos, acostumbró a manipular las escenas que componían sus retablos para integrarlas en nuevas composiciones o, incluso a utilizar con este mismo fin las imágenes procedentes de otros medios como las estampas que ilustraban los libros devocionales.¹⁰¹⁶ Gracias a ello, se ha podido comprobar cómo, una de las escenas centrales que formaron parte de un tríptico devocional fue situada en uno de los altares del coro, por lo que la intervención de la fundadora dentro de la escenificación original de este espacio es clara. En este sentido, otro aspecto sería el de su identificación entre las imágenes conservadas dentro de la colección actual del monasterio.

¹⁰¹² Budapest, 11 de mayo de 1614, AGP, PC, AMDR, Caja 84, exp. 81, en: García López, 2003, p. 75, número de asiento 410.

¹⁰¹³ Utrech, 4 de mayo de 1616, AGP, PC, AMDR, cajón 7 / 1 en García López, 2003, p. 75, número de asiento 412.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 78, números de asiento 416, 417 y 422.

¹⁰¹⁵ Eichberger, 2002, pp. 397–99.

¹⁰¹⁶ Vid. p. 74, nota 268.

La reciente edición de su inventario *post mortem* demuestra que algunas de ellas todavía son identificables entre las obras expuestas dentro de la conocida como Sala de Pintura Flamenca que, además, se ubica entre los espacios que originalmente debieron integrar el cuarto real. Por su parte, una aproximación formal a las mismas y su comparación con otras obras de proximidad estética nos permite delimitar la filiación artística de estas obras hacia la producción flamenca llevada a cabo desde la ciudad de Amberes durante la primera mitad del siglo XVI. Si nos fijamos ahora en la iconografía descrita por la información que sobre estos altares-relicarios ofrece el inventario monacal, podemos seguir advirtiendo ciertas concomitancias en torno a las obras actualmente conservadas. Es el caso del tríptico central que presidía el segundo de los altares descrito, donde se podía observar

“un retablo de pincel en tabla de Nuestra Señora con su hijo en brazos con un racimo de uvas en la mano y, a los lados, Santa Lucía con una saya de carmesí y armiños y santa Catalina con sendos libros en las manos”

Una de las obras más cercanas a la iconografía descrita mediante esa imagen de la Virgen con el Niño y un racimo de uvas en las manos es la conocida como Virgen de las Uvas y actualmente atribuida al flamenco Marcellus Coffermans (fig. 22). No solo la presencia de una escena mariana, sino su acompañamiento mediante significativos detalles como las uvas, inducen a pensar que, si no ésta, sería una obra de factura muy cercana aquella que se utilizó para presidir el segundo de los altares del coro. Además, podemos destacar la presencia de dos santas, identificadas como sata Lucía y santa Catalina en la descripción de este segundo altar, representadas sobre los batientes abiertos del retablo y, por tanto, flanqueando la escena central de la Virgen con el Niño y unas uvas. De hecho, tras poner en común la *Virgen de las Uvas* realizada por Coffermans, junto con otras copias conservadas, todavía podemos observar su integración entre dos batientes con una iconografía análoga en la que también se utiliza el recurso de representar a dos santas, generalmente Catalina y Bárbara, para flanquear la escena central de un tríptico devocional. Así lo hemos podido comprobar al comparar la imagen conservada en las Descalzas Reales con otras copias como la subastada por Christie's el año 2004, donde un marco cuadrangular todavía muestra esta característica manera de acompañar las escenas centrales dentro de la producción flamenca. Del mismo modo, y, aunque con una iconografía diferente en su tabla central, podemos destacar otro de los retablos que recientemente el investigador Didier Martens ha relacionado dentro de un mismo grupo de obras diseminadas en diferentes colecciones europeas.¹⁰¹⁷ Se trata del tríptico de la *Virgen con el Niño* (fig. 184), también atribuido a Coffermans y flanqueado por las dos santas “con sus libros en las manos” o tal y como se encuentran identificadas entre la mencionada descripción del coro.

¹⁰¹⁷ Martens, 2018, pp. 59-70.



Fig. 184. Marcellus Coffermans, *Virgen con el Niño y santas Catalina y Bárbara*, ca. 1550, 63 x 99 cm, colección Pedro Masaveu, Museo de Bellas Artes de Asturias.

Pese a que la misma descripción identifica a una de las santas como santa Lucía y no como santa Bárbara, tal y como suele ser costumbre entre las imágenes o ejemplos que han sobrevivido hasta la actualidad, lo cierto es que tanto las obras descritas, como los rasgos de los ejemplos analizados, se mantienen dentro de un mismo círculo o ámbito donde confluyen aspectos como su iconografía o, incluso, las dimensiones y formato donde son expuestas. Teniendo en cuenta los datos ofrecidos por el cotejo de las descripciones y las obras conservadas en la actualidad, así como el mencionado ámbito artístico cuyas características se encuentran localizadas hacia mediados del siglo XVI y en torno a la figura de Marcellus Coffermans, es muy probable que, el tríptico que presidía el segundo de los altares del coro mostrase una imagen central mediante una obra igual o muy similar a la *Virgen de las Uvas* conservada y a las santas cuya factura podemos apreciar mediante ejemplos como el conservado en el museo asturiano. Además, las escenas que integraron este tríptico central no serían las únicas que componían el programa iconográfico del altar-relicario, sino que también quedaría integrado mediante su ubicación entre dos representaciones más situadas, respectivamente, en la parte superior e inferior del mismo. La escena de la parte inferior representaba a los cuatro evangelistas y al Espíritu Santo mientras que, la superior mostraba un Cristo con la Cruz a cuestas. Estas últimas, resulta más complejo identificarlas tanto en la colección de la fundadora como entre las obras actualmente conservadas, aunque resulta igualmente interesante destacar su presencia en la composición puesto que amplían y complementan el significado del tríptico central y las reliquias contenidas en su entorno.

Por otro lado, el primero de los altares descritos, o aquel que se ubicaría más cerca de la puerta de acceso, tal y como reza su descripción, se encontraba presidido por

“un retablo de pincel en lienzo con un Cristo atado a la columna y dos sayones que le azotan con un santo que parece san Juan llorando y una muchacha con un farol que alumbrá”.

Del mismo modo que sucedía con el segundo de los altares descritos, las imágenes del retablo central quedaban integradas, por su parte inferior y superior, mediante otras dos escenas independientes que, en este caso, representaban a los cuatro doctores junto con el Espíritu Santo y, en la parte superior, a san Francisco. En relación a la iconografía central, aparece descrita de un modo un tanto ambiguo al identificar figuras como “un santo que parece san

Juan llorando” o una mujer que alumbra. Dicha imagen, no ha dejado rastro alguno entre las descripciones de inventario *post mortem* ni entre aquellas otras registradas en el inventario de las obras legadas a la fundación. Sin embargo, sí resulta evidente su identificación con una de las escenas que integran el ciclo de la Pasión habitualmente conocida como *Cristo Atado a la Columna*. Al respecto ya hemos destacado obras de una misma temática como las imágenes que integran el retablo de la Pasión, también atribuido al flamenco Marcellus Coffermans. Del mismo, hemos destacado su posterior reutilización o diseminación dado que, además de conservarse en un marco distinto al original, también sus escenas se han conservado separadas como se puede comprobar mediante la separación de la predela. Entre las distintas representaciones del ciclo de la Pasión que lo componen tampoco aparece ninguna donde podamos observar la flagelación de Cristo atado a la columna. Aquellas obras que se muestran más cercanas constituyen imágenes como “una tabla de alavastro en que esta un cristo atado a la coluna y dos sayones que tiene de alto cinco doçabos y de ancho cuatro doçabos y medio dorada empartes”¹⁰¹⁸ o “una devoción de madera que se abre en cuatro cuartos que en el uno parece estar nuestro señor preso guardandole tres sayones y en el otro lleva la cruz a cuestas y en el otro un cristo crucificado y en el otro la resurrecion...”¹⁰¹⁹

No podemos, por tanto, determinar que se trate de obras procedentes de la colección de la fundadora, aunque el hecho de encontrarse descritas dentro de este inventario donde se registran todas las imágenes y objetos procedentes de su colección, puede ser indicio de su adquisición durante los primeros años de vida de la fundación para decorar sus espacios. Ello explicaría que las mismas fuesen una adquisición directa pensada para la escenificación del monasterio y no para ningún oratorio privado o portátil del que hubiese disfrutado la fundadora en sus estancias privadas.

4.1.2. Tras la cortina, la exhibición de imágenes y reliquias en el coro.

Un último aspecto que merece la pena destacar dentro de los datos o detalles aportados por las descripciones de estos altares-relicarios, lo encontramos en torno a la manera mediante la que se conservaron. Ambos se encontraban ocultos por una cortina dos cortinas, una de ellas, realizada mediante “lienzo de la India” o tejido exótico y colorido mientras que la otra, se asociaba con la cuaresma y se encontraba pintada mediante la representación de un calvario sobre un fondo azul:

“Los pedestales de las dichas columnas están huecos como para tener reliquias con sus claves y cerraduras y dos ángeles de bulto en lo alto, con una cortina delante del dicho retablo de lienzo de la India listada en cuadro de colorado de tres anchos con otra cortina para de cuaresma de ancho pintada una cruz con su calvario con estas en lo alto al pie y el campo color de cielo.”

Además, también el retrato de Juana de Austria, sedente y con una perrita faldera, situado sobre la puerta de acceso al coro, aparece descrito “con una cortina de tafetán pardo con flueque cielo de seda encarnada y oro”. Las cortinas, así mencionadas, constituyen elementos que no debemos pasar por alto puesto que su presencia en diferentes momentos y tipos de ceremonias es constante desde Época Moderna y, muy especialmente, a lo largo del siglo XVII.¹⁰²⁰ De hecho, es en torno a la imagen apologética construida sobre la misma Juana de Austria, donde las fuentes nos han dejado uno de los ejemplos más curiosos respecto al gesto de ocultar la presencia regia tras una cortina o veladura. Al respecto, es ampliamente conocida

¹⁰¹⁸ Número de asiento Pérez de Tudela, 2017, p. 252.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, 244 en: *ibidem*, p. 238.

¹⁰²⁰ Fernández-Santos, 2011, pp. 167-210

la anécdota redactada por Enrique Flórez (1702-1773) dentro de sus biografías sobre las reinas españolas, donde nos explica el modo mediante el que Juana de Austria acostumbró a presentarse en sus apariciones públicas: cubierta tras un velo negro que caía de su toca.¹⁰²¹ Según este autor, el gesto obedecería a “una rara honestidad y recato” que, además, han constituido una de las piedras angulares sobre las que se ha construido la imagen cultural e historiográfica de esta princesa Habsburgo.¹⁰²² Hechos biográficos que marcaron su trayectoria vital como el luto por la muerte de su esposo, o el dolor tras abandonar a su hijo recién nacido en Portugal para cumplir con sus obligaciones dinásticas en Castilla, motivaban también la construcción de este tipo de relatos.¹⁰²³ A todo ello, se unían las conocidas pautas de distanciamiento que todo miembro de la monarquía, y muy especialmente durante el reinado de Felipe II, debía guardar durante sus apariciones públicas dentro el paradigma que en torno a la magnificencia y el semblante regio comenzó a codificar la literatura coetánea. Sin embargo, conviene destacar que la aparición velada, oculta o mediante un marcado distanciamiento social y su codificación, no fue exclusiva de los miembros de la monarquía. Si bien era esta una manera de sacralizar a los mismos, es dentro del propio contexto religioso, donde también encontraremos diferentes elementos, especialmente los más queridos, como las imágenes sagradas y las reliquias, cuya aparición, exhibición y veneración siguió unas pautas y gestos muy similares e, incluso, anteriores a su adopción por parte de la monarquía.¹⁰²⁴

Una de las imágenes más afamadas y veneradas en territorio castellano, el *Santísimo Cristo de Burgos* (fig. 185) procedente del desaparecido convento de san Agustín, permanecía expuesto en su capilla tras diferentes cortinas que contribuían a dotar de gran expectación la puesta en escena de este crucificado gótico. Se trata de una figura de Cristo en la cruz, integrada entre la tipología de “cristos o crucifijos dolorosos”, a la que se le han atribuido cualidades humanas y sobrenaturales para reforzar su estatus de milagrera. Desde su propia concepción material, diferentes características han querido señalar su condición especial: tales son la incorporación de pelo o uñas naturales, así como el propio tratamiento de la madera con distintos materiales adherentes para potenciar su verosimilitud.



Fig. 185. *Santísimo Cristo de Burgos*, talla policromada, siglo XIV, Capilla del *Santísimo Cristo* en la Catedral de Burgos, procedente del desaparecido convento de San Agustín. Procedencia imagen: <http://catedraldeburgos.es/visita-cultural/capillas/capilla-santo-cristo/>

¹⁰²¹ Flórez, 1761, tomo II, pp. 872-874. Disponible a través de: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=4159 [consulta: 03/12/2019].

¹⁰²² Sobre la valoración de estas palabras dedicadas por Flórez a la princesa Juana, vid. Toajas Roger, 2000, pp. 101-102.

¹⁰²³ Rodríguez-Salgado, 1992, pp. 136-140, 310-328; Sanz Ayán, 1998, pp. 137-146 y García, 2008, <http://espania.revues.org/11683>. [consulta: 5-I-2016]

¹⁰²⁴ Sobre la transmisión de elementos y códigos entre diferentes jerarquías, como la religiosa y la monárquica: Turner, 1995 (1969), pp. 166-178. Así sucede también entre las representaciones de los libros de horas, donde podemos entrar retratada a la esposa del duque de Berry, Juan I (1340-1416), dentro de una escena visionaria que, precisamente, sucede tras apartar las cortinas del oratorio donde aparece representada. Al respecto, vid. Sand, 2014, pp. 287-292.

En relación a la procedencia legendaria de esta imagen, las fuentes y leyendas conservadas en torno a la misma, nos remiten a Santiago de la Vorágine y a su narración acerca del milagroso *Cristo de Beirut*, asociado a Nicodemo y milagrosamente rescatado en las costas del mediterráneo en tiempos de intransigencia musulmana.¹⁰²⁵ Recientemente, el profesor Felipe Pereda ha destacado la pervivencia de distintos crucificados con características similares en territorio castellano que se encuentran asociados a la misma leyenda.¹⁰²⁶ Asimismo, Pereda llama la atención acerca de la consideración de este tipo de imágenes, en algunas ocasiones, como un fenómeno “español”, junto con su pervivencia dentro del imaginario y devociones barrocas desarrolladas en la península ibérica en torno a la imaginería escultórica del siglo XVII.¹⁰²⁷ De todo ello, nos interesa destacar aquí la ambientación o escenografía creada para su veneración en la capilla del convento agustino donde se conservó hasta su traslado a la Catedral de Burgos, lugar en el que actualmente se conserva. Respecto a la misma, ya desde finales del siglo XVI encontramos referencias indirectas a aquellas cortinas tras las que se encontraba expuesta la imagen dentro de la mencionada capilla. Así lo afirma el anónimo agustino encargado de recopilar los numerosos milagros atribuidos a esta escultura en dentro de una obra publicada en 1574 (fig. 186).¹⁰²⁸



Fig. 186. Anónimo Agustino, Frontispicio del *Libro de los milagros del santo crucifijo, que está en el monasterio de sant Augustin de la ciudad de Burgos*. En Burgos: por Felipe de la Junta, 1574.

¹⁰²⁵ Sobre las características de la escultura, las fuentes que narran su leyenda y milagros, así como la historia de su veneración: Maritnez Martínez, 2003-2004, pp. 207-246 e Iturbe Saíz, 2010, pp. 683-714.

¹⁰²⁶ Pereda, 2007, pp. 135-137 e íd., 2017, pp. 317-366. A la difusión de este tipo de imágenes cristológicas en diferentes puntos de la geografía castellana podemos sumar la localización de ejemplos análogos también entre las costas del Mediterráneo, como el famoso *Santísimo Cristo del Salvador*, que se conserva en la iglesia valenciana del mismo nombre. Su factura se encuentra igualmente fechada entre los crucifijos góticos y dolorosos mientras que la leyenda asociada al mismo, vuelve a remitirnos a las costas libanesas, los ataques perpetuados por la fe musulmana, la figura de Nicodemo y un milagroso rescate que llega desde el mar Mediterráneo hasta el cauce del río Turia. El desarrollo de esta leyenda lo podemos encontrar recogido en un poema fechado en 1870, titulado *El Santísimo Cristo del Salvador: romance histórico en que se refiere la milagrosa venida de esta sagrada imagen, venerada en Valencia en la iglesia de su advocación*, conservado entre los fondos de la RAE (sign. RM VAR-1219). Accesible a través de: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=21077 [consulta: 22/04/2020]. Para la arquitectura de la Iglesia de El Salvador en Valencia: Serra Desfilis, 1995, pp. 150-156.

¹⁰²⁷ La anécdota italiana que se hace eco del origen español de este tipo de crucifijos en: Pereda, 2017, pp. 317-323. Para un análisis de su pervivencia en la escultura cristológica y, más concretamente, en los Cristos yacentes del siglo XVII, ibídem, pp. 367-425.

¹⁰²⁸ Anónimo agustino, 1574. Digitalizado en: <https://play.google.com/books/reader?id=9iJYN51G5TUC&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA98> [consulta 22/ 04/ 2020]

Los relatos aquí recogidos explican casos como el de un clérigo mudo, llamado Cespedes que, en septiembre de 1533 recuperó el habla gracias a la misa recibida en el convento agustino, dentro de la capilla del Santísimo Cristo. Más concretamente, fue tras correr las cortinas del Santísimo Cristo y alzar su mirada hacia el mismo, cuando el clérigo sintió su recuperación:

“En el año de mil y quinientos y treinta y tres años, por el mes de Septiembre, vino a velar al santo Crucifijo un clérigo, que se decía Cespedes, vecino de la villa de Haro. Este dicho clérigo estuvo sin habla mucho tiempo, de un aire corrupto. Y desauiciado ya de todo remedio humano, puso su suicia en Dios y en el santo Crucifijo: al cual se encomendó y vino con mucha devoción y fe: y truxo consigo un clérigo que le dixo una Missa en el altar del santo Crucifijo. Acabada la Missa, como quitan las cortinas que están delante del santo Crucifijo, como el dicho Cespedes levantó sus ojos y miró al santo Crucifijo en su pecho como Moysen, con lágrimas y mucha devoción, se encomendó a él, y, ansi maravillosamente quedó sano y bueno.”¹⁰²⁹

Del mismo modo, el libro de los milagros incluye otros capítulos donde, por ejemplo, otro de los fieles enfermos, en este caso una mujer, que acudían al Santo Crucifijo en busca de sanación acaba obteniéndola después recibir su visionado tras retirar las cortinas que ocultaban la imagen.¹⁰³⁰ Nuevamente, otro de los relatos nos traslada la historia de una monja agustina enferma, profesa en el monasterio de santa Catalina de Siena de Valladolid, que en 1579 fue a recibir misa a la capilla del Santo Crucifijo

“y quitadas las cortinas que están delante de él empezó la enferma a mirar y considerar aquella imagen de tan estraña admiración, que pone en espanto y devoción a los que la miran y estando la mirando y encomendándose a ella, vinole un temblor muy grande en todo el cuerpo, con un sudor frío y un desmayo, que se cayó en el regazo de su madre, y volviendo en sí, se halló sana y buena de sus enfermedades”¹⁰³¹

Las experiencias narradas por estos relatos milagrosos y legendarios se encuentran vertebradas por el instante de la visión, o momento tras el cual los enfermos sanaban. A este instante de conexión directa entre la imagen y el fiel nos remite el segundo plano de la miniatura que acompaña la biografía e historia en torno a la canonización de san Nicolás Tolentino (1245-1305), mediante la que el autor anónimo del libro sobre los milagros del Santísimo Cristo concluye su obra (fig. 187).¹⁰³²

¹⁰²⁹ *Ibidem*, cap. LXX, ff. 98r. y v.

¹⁰³⁰ “El viernes adelante que fue el noveno día que allí estaba, estaba la dicha enferma dentro de la capilla junto al altar del Santo Crucifijo, y como abrieron las cortinas, y descubrieron el santo Crucifijo, comenzó ella a decir a voces levantadas las manos: Iesus de Dios, Iesus de Dios, y limpiase el rostro del sudor que le vino. Y como cubrieron el Santo Crucifijo, quedó diciendo bajito, Madre de Dios, Madre de Dios, Iesus. Y juró que había abajado las manos ambas el Santo Crucifijo, y con ellas le había dado un golpe en la cabeza: y se quedó un poco desflaquecida más con su juicio: y estuvo allí hasta el domingo adelante. Y así se fue sana a su casa, dando gracias a Dios y al santo Crucifijo, por tan gran milagro.” *Ibidem*, cap. LXXV, ff. 104r. y v.

¹⁰³¹ *Ibidem*, cap. LXXXV, f. 120v.

¹⁰³² “Síguese la vida, canonización, y milagros del bienaventurado san Nicolás Tolentino, fraile profeso, de la orden del bienaventurado y famoso doctor de la iglesia san Agustín” *Ibidem*, ff. 122r.-145r.



Fig. 187. Anónimo Agustino, *Libro de los milagros del sancto crucifixo, que esta en el monasterio de sant Augustin de la ciudad de Burgos*. En Burgos: por Felipe de la Junta, 1574, f. 122r.

Mientras que, en primer plano podemos observar la figura sedente de san Agustín, ataviada con sus atributos de obispo, la mitra y el báculo pastoral, en acto de bendecir al que parece ser san Nicolás Tolentino, la escena posterior muestra a un fiel arrodillado frente a la escultura de un Crucificado del que recibe algún tipo de influjo, tal y como se encarga de enfatizar la línea dirigida desde la escultura hacia la figura orante. Si bien el Crucifijo representado en esta miniatura no puede relacionarse con el crucifijo burgalés, puesto que san Nicolás Tolentino no desarrolló su trayectoria fuera de la península itálica, su representación en el contexto de la obra que recoge las experiencias de recepción creadas en torno al *Santísimo Cristo de Burgos* a manera de milagros legendarios, se muestra en plena consonancia con la finalidad del libro anónimo.

De todo ello, nos interesa destacar aquí, la función que las cortinas mencionadas en los tres relatos recogidos por *Libro de los milagros del sancto crucifixo*, ejercen dentro de la recepción de la imagen por parte de los fieles enfermos que protagonizaron los citados milagros. En los tres casos, se nos relata, casi a modo teatral o escénico, el gesto de descubrir la cortina tras la que se da paso a al momento o a la acción milagrosa de conexión entre imagen y fiel, tal y como vemos representado en la miniatura. Ese instante de visión o revelación de la materia divina y, a su vez, acción milagrosa, trata de potenciarse y resguardarse tras las cortinas que ocultan y reservan lo maravilloso de la experiencia en que debía convertirse su visionado y veneración. La prueba de que dicha experiencia se cultivaba mediante una cuidada escenificación que no únicamente aparecía caracterizada por las cortinas sino, también, mediante la manipulación de otros elementos como la luz, la encontramos en torno a las fuentes posteriores sobre la historia y milagros del *Santísimo Crucifijo*. En este sentido, las fuentes publicadas durante el siglo XVIII, como la elaborada por Pedro Loviano mediante una reelaboración y ampliación de las historias ofrecidas por el anónimo agustino o, también Enrique Flórez, dentro de los tomos que componen su *España Sagrada*, subrayan las características en torno a la decoración de la capilla donde se veneraba el cristo milagroso de los agustinos, así como las reacciones que causaban en los peregrinos.¹⁰³³ Se trataba de un espacio situado en el claustro bajo del monasterio, dotado de escasa luz natural por lo que la presencia de numerosas velas y candelabros se hacía inevitable. Por su parte, la sencillez o austeridad estructural del espacio, eran compensadas por la gran cantidad de textiles, como tapices y frontales elaborados mediante ricos materiales y colores para adaptarse a la temática o solemnidad de cada festividad litúrgica, con los que se acompañaba el altar compuesto por

¹⁰³³ Loviano, 1740, cap. XVII, f. 97r. y ss. Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103818&page=1> [consulta: 05/04/2017] y Flórez, 1772, tomo XXVII, 495-497. Accesible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4766> [consulta: 05/04/2017].

diferentes gradas de plata y el sagrario.¹⁰³⁴ Como también suele ponerse de relieve, la mayor parte de sus decoraciones, frontales, lámparas o blandones fueron obsequiados por distintas personalidades entre las que destacan las donaciones procedentes de la monarquía. De hecho, según informa el listado de donaciones publicado por Pedro Loviano, Juana de Austria se encontraba también entre las donantes ilustres:

“La serenísima Infanta doña Juana, hermana del dicho Señor [Felipe II], y Princesa de Portugal, dio un Terno verde, un juego de candeleros sobredorados, unas palabras de consagración, y un juego de vinagreras de plata”¹⁰³⁵

Muy probablemente, se trató de una donación realizada en la primavera de 1559, o durante su estancia en el Monasterio de San Agustín, lugar al que se dirigió, según nos informa el propio Felipe II, para “tener novena en él”.¹⁰³⁶ Como hemos destacado durante el análisis sobre los orígenes del relicario y sus reliquias, su estancia burgalesa también sirvió a la princesa de Portugal para incrementar su colección de reliquias mediante la adquisición de una gota del *Santísimo Cristo de las Gotas*, entonces venerado en el monasterio de los Trinitarios y también tenido por milagroso. Nos interesa destacar aquí, cómo la propia fundadora de las Descalzas Reales, no sólo participó de las famosas Novenas del Santísimo Cristo de Burgos, una práctica litúrgica desarrollada durante nueve días y tras la que se espera obtener algún beneficio que, entre otras advocaciones, también el Santísimo Cristo había suscitado a su alrededor, sino, también, los efectos escenográficos mediante los que dicha práctica la pusieron en contacto.

El aviso formulado por Felipe II en abril de 1559 entorno al viaje de su hermana, especifica claramente que sus aposentadores “hagan en esa ciudad [Burgos] aposento de su casa y de las personas que fueren en su servicio y acompañamiento”.¹⁰³⁷ Esta pequeña referencia no nos permite identificar ese lugar indeterminado donde Juana de Austria ubicó su residencia con el cuarto “que llaman del rey” y que él mismo se encargó de sufragar en el convento de los agustinos, junto a la capilla del Santísimo Cristo.¹⁰³⁸ Sin embargo, la alusión a la práctica de las novenas sí permite constatar su asistencia al rezo en la capilla durante los nueve días en los que se debía desarrollar. De hecho, se trata de la misma práctica litúrgica que llevaban a cabo aquellos peregrinos buscando sanar sus enfermedades, cuya intervención milagrosa es narrada de manera anónima por la primera de las obras conservada en torno a la historia y milagros del crucifijo. Así sucedía con alguno de los ejemplos citados, cuya milagrosa sanación tenía lugar “el noveno día que allí estaba [...] la enferma”.¹⁰³⁹ Además, y como hemos destacado en relación a la función de las cortinas, el momento preciso en el que sucedían los hechos milagrosos, venía precedido por el descubrimiento de las mismas, que

¹⁰³⁴ Los testimonios y fuentes sobre la decoración de la capilla en: Martínez Martínez, 2003-2004, pp. 219-221 e Iturbe Saíz, 2010, pp. 688-691.

¹⁰³⁵ Loviano, 1740, f. 94r. Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103818&page=1> [consulta: 05/04/2017]

¹⁰³⁶ De Valladolid, a 11 de abril de 1559. Felipe II informa a los oficiales de Burgos de que su hermana, gobernadora en su ausencia, va «a esa ciudad a visitar el santo crucifijo del monasterio de San Agustín extramuros de ella y tener novena en él y envía a Cristóbal de Robles su aposentador mayor y a Gaspar de Escobar su aposentador a que hagan en esa ciudad aposento de su casa y de las personas que fueren en su servicio y acompañamiento os mando que en todo lo demás y consintáis hacer libremente...» AGS, CCA, CED, 321, f. 212v.

¹⁰³⁷ Ibidem.

¹⁰³⁸ Las noticias en torno a este espacio sufragado por Felipe II en el convento de los agustinos en: Martínez Martínez, 2002-2003, p. 227. Tampoco las noticias conservadas en el archivo de la catedral de Burgos nos permiten ubicar el lugar exacto de su residencia ni relacionarla con el mencionado “cuarto del rey”. Sobre las referencias del archivo catedralicio, vid. p. 105, nota 382.

¹⁰³⁹ Vid. nota. 1021.

tamizaban y jerarquizaban la visión y acceso a la imagen. Si bien el impreso anónimo no indica mayor detalle en cuanto al número de veladuras y tañido de campanas que acompañaban al descubrimiento de estas cortinas, los diferentes testimonios de viajeros que pudieron presenciar semejante escenografía sí han permitido delimitar este aspecto. Más concretamente, la profesora María José Martínez Martínez aclara en su estudio cómo:

“Para contemplar la imagen había que retirar dos de los tres cortinajes, el primero con la imagen dibujada de Cristo, el segundo de seda roja, y el tercero de gasa muy fina y transparente a través del cual se veía al Cristo. Según Laborde las cortinas tenían perlas y algunos diamantes. Al mismo tiempo que se descorrían las cortinas sonaban las campanas y antes de que se viese la imagen se encendían todos los cirios y había que haber orado. La contemplación de la talla se debía hacer en posición arrodillada.”¹⁰⁴⁰

Esta fue, por tanto, la escenografía experimentada por Juana de Austria mientras practicó la novena del *Santísimo Cristo de Burgos* en abril de 1559. La lección o impacto recibido a partir de la misma no debió ser fugaz para la princesa puesto que, su propia colección de reliquias e imágenes devocionales, tal y como nos permite constatar la descripción del legado a su fundación religiosa, acabarían mostrándose de un modo similar. En su caso, la escenificación del coro descrita durante los años setenta del siglo XVI, o dos décadas después de que la fundadora presenciase el descubrimiento de la imagen cristológica, indica la presencia de dos cortinas tras las que se ocultaban los altares relicario contruidos con su propia colección. La primera de ellas, mostraba la imagen de un calvario sobre fondo azul o “color de cielo”, mientras que la segunda se encontraba realizada mediante un tejido policromado y exótico “de lienzo de la India”. Por su parte, las dos primeras veladuras que ocultaban la imagen del *Santísimo Cristo*, se encontraban caracterizadas, la primera mediante la representación de Cristo y, la segunda por su color rojo. En este sentido, los altares-relicario del coro en las Descalzas Reales, parecían adaptar una versión más modesta o guiada por los gustos desarrollados en la corte hispana hacia mediados del siglo XVI, al incluir esos matices exóticos o foráneos que el lienzo de la India introduce. Como hemos mencionado al tratar de aproximarnos al aspecto material y textil de la colección legada por la fundadora, los relicarios orientales conservados en el relicario de las Descalzas Reales no parecen ser los únicos elementos que se hagan eco de este aspecto tan arraigado al gusto cortesano, sino también las diferentes decoraciones como paños o alfombras. Además, y si no exactamente “de la India”, sí hemos podido constatar la adquisición en 1557 de diferentes tejidos por parte de Juana de Austria en la almoneda del rey de Túnez, entre los que se incluían paños “labrados a la moresca” o de diferentes colores, donde también se pueden intuir una serie de matices exóticos.¹⁰⁴¹

Destacado este punto de unión entre el modo de exhibir o preservar los altares venerados en el coro de las Descalzas Reales e importantes imágenes de devoción dentro del mismo contexto en el que fueron creados como el *Santísimo Cristo* de los agustinos en Burgos, cabe señalar cómo, los primeros no mostraron nunca imágenes milagrosas o articuladas, ni tampoco se erigieron como focos de peregrinación tal y como sucede en el segundo caso. Sin embargo, en ambos ejemplos, las imágenes que se esconden las cortinas muestran el elevado interés que la materialidad comenzó a suscitar entre la imaginería cristiana desde Época Medieval.¹⁰⁴² Por un lado, el marco donde se insertaban las reliquias de los altares se encontraba decorado por distintos materiales como polvo, canutillos y flores de tela al cual

¹⁰⁴⁰ Martínez Martínez, 2002-2003, p. 220.

¹⁰⁴¹ s/l [¿Valladolid?] 1557, “La relación de las cosas que se tomaron para la Serenísima Princesa de lo del rey de Túnez”, AGS, CCA, leg. 361, doc. 24, s/f. La transcripción del documento en: p. 173.

¹⁰⁴² Byzum, 2011.

se adherían los diferentes vestigios sacros. Por otro lado, la talla gótica, igual que otros ejemplos de factura similar repartidos a lo largo de la geografía europea, trataba de enfatizar su verosimilitud mediante adiciones como el pelo o su propia configuración articulada para introducir el movimiento en las ceremonias de Semana Santa.¹⁰⁴³ El aspecto táctil y verosímil que reclaman cada vez con mayor insistencia las diferentes prácticas devocionales llevadas a cabo por la liturgia cristiana venía ganando terreno en la experiencia cotidiana también desde Edad Media, mediante distintas vías como libros, imágenes y objetos.¹⁰⁴⁴

Puesto que, tanto las historias legendarias construidas alrededor de imágenes milagrosas, como las cualidades sobrenaturales y sagradas de las reliquias, formaban parte de una construcción social, elaborada y aceptada por los fieles que veneraban dichas imágenes y vestigios, también el complejo entramado y recursos utilizados dentro de su veneración formaron parte de la contribución humana.¹⁰⁴⁵ En este sentido, y en el caso de ejemplos como el citado *Santísimo Cristo de Burgos*, elementos como las cortinas, su progresiva retirada y, muy especialmente, su acompañamiento mediante una controlada iluminación y sonido, ejercían un poderoso y deliberado papel dentro de su recepción efectista y emocional.¹⁰⁴⁶ El armazón teórico con el que contamos en la actualidad para analizar y contextualizar este tipo de fenómenos suscitados por imagen y reliquia es abundante y se encuentra enriquecido por numerosas ideas que podemos resumir mediante las reflexiones recientemente elaboradas por el profesor Felipe Pereda a colación de este modo de exhibir la talla de los agustinos en Burgos:

“La experiencia que encuentran estos peregrinos era sin duda resultado de su descarnado realismo, de su apariencia háptica, pero también, y no en menor medida, de la cuidada escenografía que protegía su acceso [...]. El acceso al misterio era el resultado de una cuidada para-liturgia. El ritual que envolvía estas imágenes las presentaba como inaccesibles en extremo, protegiéndolas detrás de unos cortinajes que custodiaban celosos su misterio.”¹⁰⁴⁷

Por su parte, el alcance ofrecido por las fuentes consultadas en torno a la decoración original del coro en las Descalzas Reales no nos permite advertir o interpretar hasta qué punto los altares relicarios seguían una escenificación o práctica análoga. En su caso, el posible acompañamiento musical o lumínico escapa a nuestra interpretación, del mismo modo que tampoco podemos saber en qué momentos eran movidas las dos cortinas descritas. Como hemos mencionado, también el contexto de su exhibición quedaba muy lejos del que rodeó a la imagen relacionada con Nicodemo. Por ello, cabe advertir y analizar la presencia de aquellos otros elementos que acompañaron o rodearon a la veneración de los altares-relicario

¹⁰⁴³ Freedberg, 1992, pp. 326-327. La utilización de los crucificados articulados o autómatas en Semana Santa dentro del ámbito conventual femenino en: Pérez Vidal, 2010, pp. 206-210.

¹⁰⁴⁴ Cirlot y Garí, 2019, pp. 237-262.

¹⁰⁴⁵ Así lo explica recientemente Robert Maniura dentro de su ensayo acerca de las imágenes milagrosas: “In terms of agency, this line of enquiry stresses de contribution of the devotee. The material and ritual network is a conscious and considered dramatic construction, deliberately initiated by the devotees themselves. The creative aspect of this environment is related to fiction: the devotees act out of their devotion to the saint.” Maniura, 2018, p. 65.

¹⁰⁴⁶ Al respecto, las aportaciones de Garnett y Rosser son especialmente clarificadoras: “We would agree with the suggestion that there is an element of creative fiction or make-believe in the behavior of devotees who willingly suspend disbelief in a real presence within the image.” Garnett y Rosser, 2013, p. 22 cit. en Maniura, 2018, p. 65. Asimismo, cabe destacar la extensión de este mismo fenómeno y los ingredientes o recursos comunes al mismo dentro de los distintos lugares y devociones en torno a los que se manifestó. Al respecto es interesante comparar este tipo de procesos con los acacidos también en el sur de los Países Bajos, cuyos santuarios marianos mostraron una serie de prácticas muy similares donde igualmente podemos observar la exhibición pública de efigies marianas milagrosas cubiertas mediante un velo: Delbeke, Geurs, Constant y Staessen, 2015, p. 229.

¹⁰⁴⁷ Pereda, 2017, p. 347.

resguardados tras las cortinas dentro del mismo espacio del coro. En este sentido, hemos de relacionar las cortinas de los altares con aquella otra cortina que también se ocupada de resguardar otra de las imágenes expuestas en el coro, el retrato sedente de la fundadora (fig.). Se trataba de la única imagen cuya ubicación exacta, sobre la puerta de acceso, era indicada por la descripción y, además, sigue manteniéndose intacta en la distribución actual. Pese a tratarse de un género de representación totalmente distinto al contenido entre las imágenes religiosas y su iconografía cristiana, el retrato de Juana de Austria se conservaba mediante un recurso análogo: concretamente, tras “una cortina de tafetán pardo con flueque cielo de seda encarnada y oro”.

Este modo de preservar la efigie de la fundadora en el coro, debe relacionarse con la conocida utilización de cortinajes, doseles o veladuras para preservar la figura del monarca durante sus apariciones públicas u oficiales. Así podemos apreciar el retrato del gobernador en diferentes representaciones culturalmente vinculadas al ámbito borgoñón, donde personalidades como Felipe El Bueno (1396-1467), duque de Borgoña o, Juan I (1340-1416), duque de Berry, aparecen retratados tras una cortina o dosel mientras asisten al oficio litúrgico dentro de diferentes miniaturas francesas.¹⁰⁴⁸ Esta costumbre codificada por las prácticas de la corte borgoñona dejará una evidente huella entre las tradiciones desarrolladas por la monarquía hispana desde el siglo XVI e, incluso, formará parte del modo mediante el que sus dramaturgos lleven a cabo el retrato de los monarcas hispanos. Uno de los ejemplos más evidentes y significativos al respecto es el llevado a cabo en la representación de Felipe IV dentro de la obra *Recuperación de Bahía de Todos los Santos* (fig. 188) realizada por Juan Bautista Maíno, para conmemorar la victoria del ejército hispano frente a los holandeses en las costas de Brasil el año de 1625, o hecho al que también hemos visto vinculada la historia de la citada *Virgen de la Cuchillada* entre las imágenes del relicario.



Fig. 188. Juan Bautista Maíno, *Recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635, óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm, Madrid, Museo de El Prado.

Sobre esta imagen, Diane H. Bodart, ha destacado la inspiración que Maíno toma para retratar la figura del monarca, basándose en la narración literaria escrita sobre el acontecimiento por Lope De Vega dentro de su obra *Brasil Restituido*, así como la elección del pintor al situar a Felipe IV bajo un dosel, tal y como acostumbraba a mostrarse el retrato

¹⁰⁴⁸ Jorge Fernández-Santos explica cómo, pese a que las fuentes coetáneas describen esta tradición como una peculiaridad hispana en relación al ceremonial practicado por monarcas como Felipe II, su origen se encuentra entre aquellos códigos heredados por la monarquía hispana de sus antecedentes borgoñones. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2011, pp. 167-210.

del monarca en público.¹⁰⁴⁹ Nos interesa destacar aquí, el punto de encuentro entre representación pictórica, narración literaria y codificación ceremonial que converge en la obra. En este sentido, merece la pena subrayar cómo, también en otras ocasiones, la dramaturgia del Siglo de Oro y sus autores más desatacados, hicieron un uso abundante y muy significativo del recurso de la cortina. Entre el conjunto de signos que integraron la semiótica del teatro áureo, las cortinas, constituyen un elemento fundamental, cuya función explica el profesor Abel Alonso Mateos del siguiente modo:

“A veces, los paños o cortinas ocultaban a los músicos, pero con mucha mayor frecuencia —y esto es importantísimo para la escenografía de los corrales— corridos súbitamente, servían para descubrir distintas apariencias que causaban asombro en los espectadores o sobrecogían su ánimo. Las apariencias se podían colocar en los distintos huecos o espacios de la fachada teatral —en los nueve— y consistían en montajes escenográficos a base de lienzos pintados o bastidores, luces y luminarias y diversa utilería relacionada con el asunto de la obra. Podían aparecer en ellas, así mismo, imágenes de santos, seres humanos o animales e incluso actores vivos que permanecían quietos o bien iniciaban distintos movimientos de forma inesperada, para admiración del público.”¹⁰⁵⁰

Así se ha destacado en diferentes estudios que indagan en torno al teatro del mismo Lope de Vega, cuya obra incluye otras piezas teatrales como *El último Godo*, donde la personificación de España aparece también tras la cortina o un lugar que, tal y como analiza Belén Atienza “funciona como un espacio sagrado, el espacio de la monarquía y la santidad”.¹⁰⁵¹ En esta misma línea, podemos destacar las reflexiones de la investigadora Cécile Vincet-Cassy, quien analiza la función de las cortinas y, más concretamente, las “apariencias”¹⁰⁵² escondidas tras

¹⁰⁴⁹ Bodart, 2003, p. 89. Este autor también documenta las diferentes significaciones que adquiere este gesto utilizado por la monarquía hispana para exhibir el retrato del monarca, siempre bajo un dosel, en distintos acontecimientos y contextos. Al respecto, vid. *íd.*, pp. 89-111. Sobre el mismo retrato y las diferentes ocasiones en que encontramos al monarca oculto tras la cortina o resguardado bajo un dosel, también, Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2011, pp. 167-210. La utilización de la cortina dentro de la codificación ceremonial seguida por el monarca en la monarquía hispana también en: Glass, 2004.

¹⁰⁵⁰ Alonso Mateos, 2007, p. 21. Asimismo, podemos destacar las siguientes referencias en relación al gesto de “descubrir la cortina”: “Descúbrase la cortina; parece el Gran Turco; mientras esto se hace pueden sonar* chirimías*.” (*La gran sultana*, II, acot. v. 1002 [Cervantes, *Teatro*]) → “Descúbrase una cortina, y véase el rey Felipe II, sentado en una silla, y tres damas sustentando un mundo sobre su cabeza alrederor de él; el mundo sea bastante grande, y ellas tengan los brazos levantados, como que* le tienen en palmas.” (Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, ca. 1595-1606 [Obras, Madrid, BAE, 1963-72, XXVI, p. 334]. Consultado a través de Rodríguez Cuadros, 2009-2017, en línea: http://parnaseo4.uv.es/fmi/iwp/cgi?-db=lexico_r2WEB&-loadframes [05/04/2020].

¹⁰⁵¹ Atienza, 2009, p. 178. Incluso, el teatro de Lope de Vega llegaría a esconder tras la cortina apariencias en forma de grandes ciudades pintadas sobre lienzo, como fue el caso de la ciudad de Venecia, que, tras descubrirse mostraban un interesante acompañamiento mediante la iluminación e incluso el movimiento de los autómatas o figuras articuladas. Al respecto vid. Rodríguez Gracia, 2014, p. 54, en línea: <http://hdl.handle.net/10651/25565>, [05/04/2020].

¹⁰⁵² “Apariencias son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir; del verbo *appareo* (Cov.) # Se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los teatros de Comedias que se mudan, y forman diferentes mutaciones y representaciones (Dicc. Aut.) # Color, representación, teatro (Terreros) # Escena que se representaba en uno de los huecos del corral de comedias, tras descorrerse un telón o cortina que lo ocultaba a la vista del público (Ferrera Esteban, I, p. 103) → ‘Van a ver allí lo adornado* del teatro* y de las apariencias, ya la variedad de los trajes*, lo artificioso* de las jornadas*, lo corruptuoso de los versos*, el bien sentir de las frases, lo articulado de las voces*, lo accionado* de los representantes*, y lo entretenido de la graciosidad*...’ (Consejo de Castilla, *Consulta del Consejo Real de Castilla a su Majestad*, 1648 [Cotarelo, *Controversias*, p. 167b]) → ‘Pues ¿qué, si venimos a las comedias* divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otros! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto y consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia como ellos llaman...’ (Cervantes, Q, I, 48)” Consultado

ellas en las comedias de santos elaboradas por Tirso de Molina como revelaciones sagradas (santos y santas) que actúan a modo de intercambiadores entre el plano celestial y terrenal representado en la escena.¹⁰⁵³ De este modo, los espectadores del teatro áureo, esperaban observar, aunque conocedores de su ficción teatral, una aparición celestial o sagrada tras la cortina, mientras que, los peregrinos cristianos frente a una imagen milagrosa como el *Santísimo Cristo de Burgos*, salvando las distancias, obtenían esa visión sagrada o milagrosa de un modo mucho más directo dado su contexto de veneración. Efectivamente se trata de dos contextos y representaciones totalmente alejadas, aunque cabe destacar la utilización de recursos similares en ambos casos, la cortina, con una finalidad muy parecida: descubrir el plano sagrado o celestial.

Esta transposición de recursos, o práctica de una misma cultura visual que caminaba ya hacia el cultivo de una cultura teatral, como es conocido, acostumbó a tomar del ámbito litúrgico y ceremonial diferentes recursos previamente desarrollados. Otro de los ejemplos que, dado el contexto de mecenazgo y personalidades vinculado a las Descalzas Reales, podemos relacionar también con el contexto ritual fomentado por prácticas como la peregrinación al *Santísimo Cristo* para entender la importancia de las cortinas en el coro, es el llevado a cabo durante la celebración de la Semana Santa en el Real Colegio y Seminario del Corpus Christi en Valencia. Su fundador, Juan de Ribera (1532-1611), popularmente conocido como El Patriarca, del mismo modo que su fundación, tuvo por guía y objetivo erigir la materialización más perfecta de los dictámenes definidos tras la reforma católica.¹⁰⁵⁴ Por tanto, prácticamente de manera coetánea a la labor desarrollada por Juana de Austria en Madrid, y aunque sin su estrecha vinculación al patronazgo de la monarquía y su asistencia devocional, Ribera emprendió una labor muy similar en el Reino de Valencia: un proyecto religioso en el que también convergen numerosos aspectos en torno a la significación y decoro mediante el que debían escenificarse las ceremonias religiosas. Una de las más importantes es, sin duda la celebración de la Semana Santa, cuya ritualidad muestra interesantes concomitancias con la desarrollada en el interior de las Descalzas Reales mediante el cultivo de prácticas como la procesión claustral del Cristo Yacente, aunque, en el caso del Real Colegio de Corpus Christi, su escultura procesional, no adopte la función de sagrario que sí adquiere en la fundación madrileña.¹⁰⁵⁵

El momento, escenificación y ritualidad que nos interesa destacar aquí dentro de las prácticas llevadas a cabo durante este período en la fundación de san Juan de Ribera, es la veneración de crucifijo milagroso conservado en el altar mayor de la iglesia (fig. 189), dentro de la hornacina que para ello se dispuso en el retablo y se ocultó tras varias cortinas y una imagen de la *Santa Cena* elaborada por Ribalta. Sobre la veneración del mismo y su recepción, es ampliamente conocida y muy recurrente la descripción que Antonio Ponz realizase en el tercer volumen de su *Viaje por España*:

“El altar mayor es un cuerpo de arquitectura de orden corintio, y consta de tres columnas a cada lado, cuya materia es un mármol verde [...]. Las mas de las otras partes son de madera,

a través de: Rodríguez Cuadros, 2009-2017, en línea: http://parnaseo4.uv.es/fmi/iwp/cgi?-db=lexico_r2WEB&-loadframes [05/04/2020].

¹⁰⁵³ Vincent-Cassy, 2006, 45-50 y, más concretamente, pp. 53-54. También sobre este la función de las cortinas dentro del teatro áureo y su vinculación a las apariencias, Rodríguez García, 2014.

¹⁰⁵⁴ Así se puede apreciar, entre otros aspectos, entre la disposición arquitectónica del propio edificio. Vilaplana Molina, 2006, pp. 23-37 y Arciniega García, 2012a, pp. 665-684. Las últimas aportaciones en torno a la figura cultural del Patriarca Ribera en: Callado Estella y Mestre (coords.) 2009; Callado Estella, (coord.), 2011; id. y Navarro Sorní (coords.), 2012, Rivera Torres, 2015 y Campos-Perales, 2018, pp. 121-143.

¹⁰⁵⁵ Sobre las escenificaciones y prácticas rituales desarrolladas en el Corpus Christi de Valencia vid. Blaya Estrada, 2006, pp. 197-218 y, Martínez Bonanad, 2016, pp. 278-300.

[...]. En el medio hay un nicho cubierto de negro, y en él un crucifijo del tamaño del natural, que ciertamente causa temor, y devoción cuando se descubre. Quiso el fundador, como consta en las constituciones: *Que esta imagen sea tenida y reputada por reliquia, por se toda, como es, de admirable manufactura, tal, que a parecer de hombres peritos en el arte, así naturales de España, como extranjeros, es la más excelente imagen, y figura, que se halla en España, ni en otra parte de la Christiandad...*¹⁰⁵⁶

Por su puesto, Ponz, como viajero conocedor de la geografía peninsular, añadía a estas palabras que el Patriarca Ribera dictó en sus constituciones, su conocimiento en torno a la abundancia de esa misma tipología de crucifijos dolorosos especialmente carismáticos o venerados por las leyendas de milagro que los rodeaban y los encumbraban a la categoría de reliquia. Además, no deja de señalar el por qué de esa impresión o temor y elevada devoción que este crucifijo causaba en los fieles asistentes a la liturgia del Real Colegio de Corpus Christi en Valencia, exponiendo la siguiente enumeración de razones:

“Contribuye no poco a la gran veneración, que se tiene a dicha imagen, el lúgubre aparato del nicho en donde está, el no enseñarse sino un día de la semana, que es el viernes, y esto solamente mientras se canta el *Miserere*, y en tiempo de rogativas, el estar cubierta con cuatro cortinas que de una en una, y con paísa, se van corriendo en la dicha hora del *Miserere*; y últimamente, el excelente cuadro que en lo exterior cubre todo esto, obra del famoso Francisco Ribalta, en donde representó en figuras del natural la Cena del Señor y sus Apóstoles.”¹⁰⁵⁷



Fig. 189. Anónimo alemán, *Crucifijo* descubierto, siglo XVI, madera policromada, Valencia, Real Colegio y Seminario del Corpus Christi.

En la actualidad, los cuatro paños, se han reducido a las cortinas moradas que descubren la talla del crucifijo, tras bajar la imagen de la *Santa Cena*, aunque los tiempos en que se pone en movimiento esta estructura siguen siendo los estipulados por las constituciones: todos los viernes durante el *Miserere* y durante la ceremonia de Viernes Santo.¹⁰⁵⁸ Como ya destacó

¹⁰⁵⁶ Ponz, 1789, pp. 239-240. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=0000154545&page=1> [consulta: 05 / 04/ 2020]

¹⁰⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 240-241. La escenografía narrada por Ponz y la secuencia planificada por el Patriarca pueden seguir disfrutándose todavía en la actualidad y consultarse mediante las grabaciones de las ceremonias oficiadas en Semana Santa cada año publicadas en la web del Real Colegio y Seminario Corpus Christi de Valencia: <https://www.seminariocorpuschristi.org/>

¹⁰⁵⁸ Martínez Bonanad, 2016, pp. 294-295.

Nuria Blaya, la estructura articulada del retablo que pone en movimiento los distintos pasos mediante los que se descubre el crucifijo y se gradúa el instante de la visión, contribuyen a hacer de la iglesia del Patriarca un interesante y sugestivo escenario donde diferentes prácticas, litúrgicas y para-litúrgicas, dan sentido y conmocionan la devoción del fiel que asiste a las ceremonias.¹⁰⁵⁹ Nos interesa destacar aquí, la procedencia del crucifijo doloroso tenido por reliquia según las instrucciones que san Juan de Ribera confeccionó, ya que, como el propio Ponz señalaba, no era la única talla de estas características tenida por milagrosa en España. A diferencia de lo que sucede con ejemplos cercanos al mismo, como la talla conservada en la cercana iglesia de El Salvador o, el mencionado *Cristo de Burgos*, su leyenda no estaba asociada a Nicodemo, sino a un episodio de agravio localizado en tierras germánicas.¹⁰⁶⁰ Ello se debe a su procedencia y a la donante de esta imagen, Margarita de Cardona, dama de la emperatriz María que supo ganarse una destacada posición en la corte, gracias a la utilización estratégica de las reliquias que fue atesorando y entregando a destacadas personalidades como el rey Felipe II o el Patriarca san Juan de Ribera.¹⁰⁶¹ En ambos casos, tanto la *Sagrada Forma de Gorkum* regalada al monarca, como el Crucifijo doloroso, depositado en el altar mayor del Real Colegio del Corpus Christi en Valencia, acabaron por ser venerados mediante una puesta en escena muy similar, tras una imagen y diferentes cortinas, así como dentro de un retablo cuya estructura interna se encargaba de potenciar y resguardar su visión.¹⁰⁶²

4.1.3. La realización de los altares, aspectos en torno a su producción y recepción.

Una vez expuestas las distintas vertientes y contextos donde el uso de las cortinas o la aparición y desaparición de las imágenes adquieren una significación y utilidad fundamental para escenificación ritual, ya fuese ésta de carácter estrictamente religioso, regio o dramático, resulta interesante volver sobre la presencia de este elemento en la decoración inicial del coro de las Descalzas Reales. Puesto que la descripción de todos los elementos (reliquias, imágenes y cortinas) que configuraban los mencionados altares-relicario se encuentra en el listado realizado por los testamentarios de Juana de Austria en torno al legado que ésta última dejó a su fundación, es lógico deducir su pertenencia a la fundadora. Sin embargo, el modo mediante el que se organiza su exhibición y acomodo y, muy especialmente, el asiento de las reliquias entre las distintas partes de la estructura que rodeaban las imágenes centrales, plantea la cuestión acerca de quién pudo idear dicha escenificación o qué fuentes y modelos pudieron inspirarla. Al respecto, sí ha quedado clara la intervención de la fundadora en la composición de los retablos e imágenes devocionales que se registran en su colección gracias a las mismas descripciones de inventario donde se puede constatar dicha manipulación de obras.

Por su parte, otros elementos como las flores de tela o el asiento de algodón que acomodaba las reliquias, precisaban de una intervención constante por parte de las religiosas que se encargaban de venerar dichas estructuras. En las Descalzas Reales de Madrid, como hemos señalado anteriormente, hemos podido llegar a constatar las preocupaciones que el exceso

¹⁰⁵⁹ Blaya Estrada, 2006, pp. 197-218. Sobre la estructura del retablo: Benito Doménech, 1970, pp. 420-421 e íd., 1980, pp. 330-340.

¹⁰⁶⁰ Según narra la leyenda, la cabeza del crucifijo había sido realizada milagrosamente por unos ángeles en la ciudad de Gherlis (Silesia), por lo que tuvo que ser enterrada durante los conflictos entre protestantes y católicos para evitar su profanación. Así quedó reflejado, tanto en las constituciones como en las auténticas y de más documentación conservada en el archivo de El Patriarca. Al respecto, vid. Benito Doménech, 1970, p. 421.

¹⁰⁶¹ Sobre esta dama de la corte, Cruz Medina, Vanessa de, 2014, pp. 99-119.

¹⁰⁶² Según Jorge Fernández-Santos, el “altar tramoya” mediante el que se exhibe el crucifijo del Patriarca podría considerarse como precedente del elaborado para la *Sagrada Forma de Gorkum* en la sacristía del El Escorial hacia finales del siglo XVII. Al respecto, vid. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001, p. 670.

de adorno floral llegó a suscitar entre algunas de sus hermanas. Así lo puso de manifiesto la abadesa del monasterio, sor María Clara, en 1638 mediante las dudas realizadas al confesor fray Juan de Palma en torno a la licitud de los abundantes adornos florales que las religiosas de su comunidad llevaban a cabo para decorar los altares de las capillas.¹⁰⁶³ En este punto, es preciso retomar y ahondar respecto a algunas de las cuestiones discutidas por ambos mediante el intercambio epistolar, puesto que ello nos permitirá acercarnos, de un modo mucho más preciso, a la consideración del trabajo mediante el que se proporcionaba acomodo a las reliquias e imágenes del cenobio y su desarrollo a manos de las religiosas de las Descalzas Reales. Al respecto, son especialmente ilustrativas dos de las diferentes cuestiones redactadas por la abadesa en los siguientes términos:

“1º si es lícito que las monjas hagan alguna labor y feriarla después para sus obediencias y tenerlas lucidas y proveídas de lo que es menester

[...]

3º suelen hacer flores [las monjas] algunas llevadas puramente de la devoción y gusto que tienen diciendo que como las hacen para otras partes porque no se han de hacer para los altares de casa y que su entretenimiento lo ponen en eso porque les parece cosa buena y santa. Otras, las lleva el no querer parecer flojas y descuidadas y así hacen tan bien flores porque se usa y no por más [...] también me tiene dicho vuestro padre muchas veces que es escrúpulo de conciencia el permitir tantas flores en las capillas por el gasto que en ellas se hacen y que no es conforme a la santa pobreza, gastar en lo que no es precisamente necesario y, aunque yo lo he dejado y lo dejo hacer por el culto a las santas imágenes y también por el gusto que veo a cada una con sus altares pareciéndome que lo que allegan por esto, o ellas lo buscan de aquí para allí, o lo piden a sus parientes o amigos. Esto verdad es lo hacen con licencia y yo, hasta ahora, no la he negado, por respeto de lo que digo, mas con todo confieso que vengo ya a tener escrúpulo con lo que vuestro padre me dice tantas veces. Deseo topár con un medio que, ni las capillas dejen de tener algún adorno, ni sea de manera que ofenda más a la pobreza y así me ponga aquí vuestro padre hasta donde podemos llegar”¹⁰⁶⁴

Por su parte, fray Juan de Palma, respondía estos interrogantes mediante las siguientes argumentaciones:

“Digo pues, a lo primero que un acosa es hablar en obligación y en conciencia y otra en perfección y pureza de la observancia. En obligación digo que las religiosas de la primera regla les es lícito hacer la tal labor y el hacerla y trabajar de sus manos es perfección en la regla. Tres modos de alimentarse tienen los pobres evangélicos: el primero, las limosnas ofrecidas de sus bienhechores, el segundo el trabajo honesto de sus manos, el tercero que se hace pidiéndoles las cosas necesarias para pasar la [...] o dinero para remediarlas. Y el trabajo honesto de manos es más conforme a la perfección evangélica que fe de eso se le impuso Dios a Adán

[...]

“A la tercera pregunta todo lo que en esto se hace es lícito en rigor y tiene mucho de honestidad y decencia por ser en [...] el culto y reverencia de las santas imágenes [...] y por las razones que hay de desahogo en las religiosas y de aplicación en cosas buenas, especialmente se justifica esto empero la prelada es digno de todo y cuando le pareciere que es demasía puede tomar lo superfluo y aplicarlo a otras necesidades de la comunidad. Y con esto se aseguran todo en perfección tendrá por menor que sin faltar al adorno conveniente y necesario, no se hiciesen demasías”¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶³ Asiento n° 577: *Carta de la abadesa de las Descalzas Reales al padre Fray Juan de Palma, pidiéndole consejo sobre cómo debe entenderse el voto de pobreza, y contestación de éste*. 1639-11-8, Madrid-Sevilla, AGP, AMDR, PC, caja 6, exp. 36, en: GARCÍA LÓPEZ, Consuelo (dir.), 2003, p. 94, Asiento n° 577

¹⁰⁶⁴ AGP, AMDR, PC, caja 6, exp. 36, f. 2r.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*

En primer lugar, surge la cuestión en torno al desarrollo “feriado” o seriado de las distintas “labores” por parte de las religiosas en sus horas de trabajo. Estas labores realizadas con asiduidad, se ven concretadas más adelante cuando la abadesa especifica su preocupación por el gusto que en ello experimentan sus hermanas al “hacer flores” para adornar los altares y capillas del convento. Sor María Clara argumenta que ella lo permite hacer tanto por el deleite que experimentan en ello sus religiosas, como por el adorno de las imágenes, aunque le preocupa pecar de exceso y romper así con el voto de pobreza, dada la constante búsqueda y petición de los materiales necesarios para ello incluso a sus familiares y amigos. A estas cuestiones Palma responde mediante interesantes argumentaciones que nos interesa destacar aquí dada la temprana aparición de esas “labores” consistentes, en parte, en la composición floral, dentro de los altares del coro y del acomodo de sus reliquias. En este sentido, y, por un lado, el confesor alude a la honestidad que reside en el “trabajar de sus manos”, así como en su plena sintonía con los evangelios y con la primera regla de Santa Clara. Teniendo esto en cuenta, sí sería lícito, además, que las religiosas pidiesen aquello que fuera menester para desarrollar correctamente dicho “trabajo honesto de sus manos”. Finalmente, a la preocupación por el exceso, Palma se limita a añadir que pueden tomar el excedente decorativo o todo cuanto le pareciere a la abadesa “superfluo y aplicarlo a otras necesidades de la comunidad”.

Ello, no sólo plantea la interesante cuestión en torno al decoro mediante el que debían venerarse las imágenes, sino que, además, permite constatar lo habitual y constante de las labores de composición floral dentro de la comunidad para decorar altares y capillas. En este sentido, podemos advertir cómo, las religiosas llegaban a solicitar los materiales necesarios para realizar las flores que, serían de carácter artificial. Puesto que también se cultivaban en la huerta, de ser íntegramente naturales las utilizadas para el adorno y composición floral, no hubiera sido necesario solicitar nada al exterior para realizarlas, por lo que podemos deducir que estaríamos ante las mencionadas flores de tela o papel mediante las que también se encontraban decoradas estructuras como los altares-relicario descritos en el coro.

De otro lado, y como también hemos señalado, las grandes composiciones florales realizadas por las religiosas no dejaron de llamar la atención a los espectadores que pudieron observarlas con motivo de grandes celebraciones, adquiriendo así un carácter escénico disfrutado no únicamente desde el interior de la clausura, sino también desde el exterior. Asimismo, se encontraron integradas en el intercambio material que éstas y la monarquía desarrollaron vía epistolar. En este sentido son repetidas las alusiones a las “cestillas” repletas de flores y otras banalidades mediante las que las religiosas pretendían complacer a la reina Mariana de Austria a finales del siglo XVII.¹⁰⁶⁶ La cestilla que porta en sus manos la joven vestida con indumentaria cortesana en la escena de *La presentación del Niño en el templo* conservada actualmente en la Capilla de la Dormición puede ofrecernos una idea en torno al aspecto que estos presentes realizados por las religiosas de las Descalzas Reales tendrían (fig. 190).¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁶ Así se pone de manifiesto en la documentación epistolar analizada por: Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2005, vol. 1, pp. 599 y 602.

¹⁰⁶⁷ En cuanto a la información catalográfica de la obra, encontramos diferentes informaciones entre los datos ofrecidos por su catalogación en Patrimonio Nacional y los que acompañan su imagen en las publicaciones. Así, la primera de las fuentes nos remite al pintor Alessandro Bonvicino llamado Moretto da Brescia (1498-1554) en cuanto su autoría y al segundo tercio del siglo XVI, para la cronología, mientras que en su estudio Ana Gracia atribuye la obra a un anónimo flamenco y la sitúa a inicios del siglo XVII. Al respecto, vid. García Sanz, 2010a, p. 241.

Fig. 190. Atribuido a Alessandro Bonvicino, llamado Moretto da Brescia o “Il Moretto”, *La presentación en el Templo*, segundo tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 136 x 138, Capilla de la Dormición, PN610333. © PATRIMONIO NACIONAL. Un detalle de la imagen publicado en: García Sanz, 2010a, p. 241, fig. 159.

Expuestos estos datos en torno a las labores habitualmente realizadas por las religiosas durante el siglo XVII, así como su carácter manual, bien podemos relacionar su práctica con el adorno y configuración de estructuras como los altares-relicario del coro. En este sentido, los mismos, constituirían un temprano ejemplo de una práctica continuada a lo largo del tiempo como es la realización de flores artificiales y su integración en distintas composiciones: ya fuesen estas para decorar, capillas, imágenes, reliquias o, simples “cestillas” utilizadas a modo de obsequio. Si tenemos en cuenta el carácter perecedero o fácilmente “desgastable” de este tipo de decoraciones, la conservación de los altares-relicario del coro, bien pudo suponer una constante reelaboración desde su concepción durante la segunda mitad del siglo XVI, hasta su conservación a lo largo del XVII. Por ello, podemos considerar estas obras, al igual que se aplica a los *Besloten Hofjes*, como producciones a medio camino entre la elaboración profesional de artífices como los pintores y la intervención de sus comitentes y receptoras. Las circunstancias específicas que rodearon la creación de los altares-relicario de las Descalzas Reales incorporan una mecenas y fundadora, Juana de Austria, cuya colección artística permite documentar bien el intercambio de imágenes, desde unas obras a otras, mientras que, la vida cotidiana de su comunidad subraya la abundancia de los trabajos de composición floral con el paso del tiempo y a medida que la comunidad evoluciona a lo largo del siglo XVII. Si bien uno y otro aspecto aparecen documentados en épocas distantes, el contexto y el proceso de acomodo al que nos remiten seguirá siendo el mismo: aquel que busca dotar de un entorno decoroso, la veneración de imagen y reliquia.

Además, los mencionados altares-relicario, no son los únicos descritos entre las decoraciones que integraron el coro desde sus orígenes. En este sentido, y también resguardada por “una cortina de dos anchos de lienzo de la India listada en cuadros de colorado”, encontramos descrita una capilla presidida por la imagen escultórica, y ricamente vestida, de la Virgen con el Niño. Su advocación no es identificada por los testamentarios de la princesa en su descripción de inventario, aunque sí nos permiten advertir el lugar donde quedaría ubicada: junto al segundo de los altares-relicarios descrito o, hacia el lado derecho del coro si miramos hacia el altar mayor (fig. 178 y 192). En ese mismo lugar, es descrita esta capilla de la Virgen con el Niño, décadas después, por el confesor Fray Juan de Palma, quien nos aporta la segunda descripción de este espacio, fechada durante la segunda mitad del siglo XVII.

4.1.4. Fray Juan de Palma, su catálogo de reliquias, la descripción del coro y la localización de sus altares.

Puesto que una de las funciones principales de los altares relicario era la de conservar y exhibir parte de la colección de reliquias depositada en la fundación por su fundadora, también el confesor fray Juan de Palma, se hace eco del estado de conservación en que se encontraba este espacio, para llevar a cabo la catalogación de todas las reliquias veneradas en las Descalzas Reales. El mismo, nos hará partícipes, no solo de la disposición anteriormente

descrita por los testamentarios de Juana de Austria sino, también, sobre la presencia de interesantes y destacadas imágenes como el Cristo Crucificado que preside el espacio y culmina la parte alta del facistol. En este sentido, resulta interesante seguir la evolución o permanencia en torno a la configuración de este espacio, aludiendo ahora a los datos ofrecidos por las sucesivas descripciones datadas durante las siguientes centurias, empezando por la que Palma nos relata en su capítulo titulado “Relicarios y reliquias del coro distintas y separadas de las del relicario común y principal”:

¹⁰⁶⁸“Hay en el coro de este real y religiosísimo convento real y religioso adorno sobre el facistol, o atril, está colocado un santo Crucifijo de tamaño y estatura natural, venerable y devoto presidiendo y asistiendo aquel coro de vírgenes y registrando las divinas alabanzas que por la rueda del día y de la noche están ofreciendo a Dios su esposo.

A la mano diestra, mirando para el altar mayor, esta otro con su nicho y, en él una imagen de Nuestra Señora de muy linda escultura y al natural con su niño en los brazos y todo muy rico muy aseado y precioso y, sobre todo, devotísima y venerable.

A la otra parte siniestra, y entrada del coro, está otro altar precioso y curiosamente labrado con láminas y pinturas dignas de admiración y advertencia para los atentos y devotos.

En la parte principal del medio, está la reja del coro que llaman trilla, por donde se ven las misas y oyen los sermones. Tiene por colaterales dos retablos enriquecidos de pinturas preciosas y reliquias grandes y de grande estimación.

En el que confina con el altar de nuestra señora, las pinturas principales son de la Virgen Nuestra Señora, de santa Catalina y santa Bárbara y, abajo, los cuatro evangelistas. Tiene sus compartimentos y, en ellos colocadas y adornadas las siguientes reliquias:

En la columna primera un brazo de santa Margarita, hija del rey de Hungría.

En el uno de los cuadros se reverencia un casco de la cabeza de san Fito mártir y, en su contorno, 4 huesos de san Pantaleón mártir, otro de san Martín mártir y, otro, de san Palmacio.

En el cuadro inferior y, más abajo, un casco de santa Elena virgen y mártir y, en su contorno, huesos de san Pigmene y dos de san Pantaleón.

A la parte de la imagen, hay dos cuadros en el más alto se venera un casco de la cabeza de san Valentín mártir, dos costillas en cuatro partes del mismo santo. Otros dos huesos de santa Corona y, otro de santa Cordula, un casco de san Verniacoli mártir, con otros dos huesos del mismo santo; otros dos de santa Constanza y, dos de san Martín mártir.

En la otra columna de este mismo retablo hay un hueso de los santos mártires de la compañía de san Gereon.

En el retablo colateral de la puerta del coro, lo principal del todo es un devoto y lastimado Cristo a la Columna. Al pie de la columna está una lámina preciosa con los cuatro doctores principales de la iglesia. En su contorno tienen 3 compartimentos y, en ellas adornadas y colocadas, las reliquias siguientes.

Una costilla de los santos compañeros de san Gereon.

Un casco de santa Dionisia virgen y mártir, y en contorno, doce huesos de la misma santa.

En otra parte, la cabeza de san Chrisogono (va anotada en su lugar) y dos huesos de san Cosme y san Damian; y otro de santa Anastasia virgen y mártir.

En la otra columna un hueso grande de los santos mártires compañeros de san Gereon.

En los dos cuadros, en el uno, un casco de la cabeza de san Andrés y, en su contorno, ocho huesos del mismo santo apóstol.

¹⁰⁶⁸ El subrayado ha sido añadido.

En el otro, se venera la cabeza de san Valerio mártir y, en su contorno ocho huesos del miso santo.

Estas reliquias son distintas de las del relicario común de que se ha hablado y, para que se comprenda todo con distinción, van puestos aquí; y para que sepan las reliquias que allí se veneran y soliciten la devoción que se les debe.¹⁰⁶⁹

En primer lugar, el confesor alude al punto focal o central de la configuración del coro, el facistol. En él se encontraba expuesta una efigie que todavía en la actualidad sigue venerándose: un crucifijo tallado en marfil. Como veremos más adelante, las sucesivas descripciones de este espacio volverán a hacerse eco de la presencia de varios Crucifijos en el coro, así como de sus grandes dimensiones, aunque no siempre del mismo tipo ocupando este lugar del facistol. Sin embargo, cabe destacar cómo, ninguna de ellas, menciona su procedencia ni aporta más detalles en torno a su posible comitente o autor. Según la tradición, esta figura de Cristo en la Cruz, perteneció a san Francisco de Borja, pese a encontrarse datada actualmente en su catalogación a inicios del siglo XVII (fig. 191).¹⁰⁷⁰

Fig. 191 Anónimo italiano, *Cristo en la Cruz* sobre el facistol del coro, primer cuarto del siglo XVII, madera de nogal y marfil, 136 x 87,5 cm, Coro, PN 00610672. © PATRIMONIO NACIONAL

En segundo lugar, prosigue el confesor haciendo referencia a las capillas que decorarían uno y otro lado del coro si situamos nuestra mirada desde el muro sur o espacio que alberga actualmente las sepulturas de la Emperatriz y su hija sor Margarita de la Cruz. Desde este punto de vista, “mirando hacia el altar mayor”, indica la presencia a “diestra” y “sinistra” dos altares diferentes. Uno de ellos, el situado a mano derecha coincide con la tercera de las decoraciones descrita por los testamentarios de la princesa durante la segunda mitad del siglo XVI, aquel que se encontraba presidido por una imagen escultórica de la Virgen con el Niño. En esta descripción, su advocación titular sigue sin aparecer remitiéndonos únicamente a que se trataba de una imagen “muy linda escultura y al natural con su niño en los brazos y todo muy rico muy aseado y precioso y, sobre todo, devotísima y venerable”. Por su parte, el situado a mano izquierda, “y entrada del coro”, aparece como nuevo dentro de la configuración de este espacio puesto que en la centuria anterior no se nos menciona. Se trata de una referencia muy escueta que nos identifica un altar “curiosamente labrado con láminas y pinturas dignas de admiración y advertencia para los atentos y devotos”. Se diferencia de los altares-relicario anteriormente mencionados al no contener reliquias entre sus decoraciones, pero mantiene la misma idea en cuanto a su composición “híbrida” o realizada mediante una combinación de imágenes de distinta índole como son, por un lado, las “láminas” o estampas de las que nos informa y, por otro, las pinturas. Por lo que respecta al

¹⁰⁶⁹ FLG, M 1-1-18, ff. 61-63.

¹⁰⁷⁰ García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 24. Sobre la posible identificación de algunos de los crucifijos conservados en las Descalzas Reales con aquellos realizados por Giambologna y regalados a diferentes personalidades de la corte madrileña por la nobleza italiana para obtener su favor político, vid. Coppel Aréizaga, 2004, pp. 201-214.

lugar exacto donde tendrían cabida ambos altares, resulta complejo precisar más puesto que actualmente no parece quedar rastro de su presencia. Sí resulta clara su localización a ambos extremos (izquierdo y derecho) del muro norte, uno de ellos cercano a la puerta de acceso, y el otro, probablemente fronterizo a esta última, donde encontramos actualmente la conocida como “puerta nueva” (fig. 192).



Fig. 192. Detalle de la distribución de accesos y altares en la planta del coro. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano n°3, Escala 1:100

En tercer lugar, la descripción relatada por fray Juan de Palma también nos vuelve a hacer partícipes de cómo se configuró el muro norte del coro desde sus orígenes, aquel que permitía a las religiosas observar el altar mayor de la iglesia a través de la trilla, o abertura enrejada y cubierta mediante un paño negro, situada en la parte central de este paramento. Como vemos, la trilla sirve, además, como referencia en el espacio a partir de la cual se nos ubican el resto de altares y capillas integrados en la decoración inicial. De este modo, volvemos a ver mencionados los dos altares-relicarios presididos por sendas imágenes religiosas cuya iconografía, en algunos casos, hemos podido identificar con la actualmente conservada y procedente de la colección de Juana de Austria. Se trata, una vez más, de los dos altares decorados mediante dos representaciones pictóricas y rodeados por reliquias “grandes y de grande estimación”: del lado izquierdo o “colateral a la puerta de entrada al coro”, un *Cristo Atado a la Columna* (altar número 1) y, del lado derecho, una *Virgen con el Niño*, flanqueada por *Santa Catalina* y *Santa Bárbara* (altar número 2). Las reliquias identificadas por Palma en la decoración que enmarcaba estos altares-relicarios son prácticamente las mismas que nos describían los testamentarios durante la segunda mitad del siglo XVI.

Con todo ello, cabe señalar, a partir de los datos aportados por Palma en su Catálogo, la aparición de un nuevo altar realizado mediante imágenes pictóricas y estampas devocionales cercano a la puerta de acceso al coro y en el lado opuesto del nicho donde se situaba el altar presidido por la figura de la Virgen con el Niño ricamente vestida. Estos altares, se encontrarían, a su vez, a los extremos de la decoración principal, vertebrada por la trilla e identificada con los dos altares-relicario, sus iconografías y reliquias, prácticamente intactas todavía durante las primeras décadas del siglo XVII. A pesar de que, en esta segunda descripción, experimentan ligeras variaciones como la identificación de una de las santas que flanqueaban la escena central del retablo situado a la derecha de la trilla, cuyo nombre aparece aquí como santa Bárbara en vez de santa Lucía, tal y como mencionaba la descripción anterior, su ubicación a uno y otro lado de la reja sigue siendo la misma. Tampoco encontramos mencionadas las cortinas tras las que se conservaban todas las estructuras devocionales y el retrato de la fundadora situado sobre la puerta del coro, una obra igualmente ausente en la descripción de Palma. Sin embargo, es de suponer cómo, algunos elementos fueron obviados dentro de su descripción puesto que, tanto las alusiones

posteriores, como la decoración actual, muestran todavía la presencia del retrato sobre la puerta de acceso.

Antes de abordar el conjunto de datos que aportan otras fuentes con el paso del tiempo, es preciso señalar aquí la conocida reforma que experimentó el coro durante la primera década del siglo XVII siguiendo el diseño elaborado por Juan Gómez de Mora (1586-1648).¹⁰⁷¹ Su importancia es fundamental para entender la evolución que experimentó el espacio del coro entre las descripciones que nos aportan los testamentarios de la princesa durante los años setenta del siglo XVI y, aquella otra realizada por Palma en su catálogo durante la primera mitad del siglo XVII. Más concretamente, se ha destacado la elevación en altura del espacio respecto al diseño original de la iglesia, con el objetivo de aportar mayor amplitud a este lugar destinado a la oración colectiva.¹⁰⁷² De este modo, el coro seguiría ocupando los pies del templo, pero con un alzado mayor proporcionado, tal y como explica Juan Luis Blanco Mozo, por “la construcción de dos arcos en sus muros laterales que permitían elevar su altura”.¹⁰⁷³ Al mismo tiempo, se eliminaban las tres naves y columnas originales que formaban el antiguo sotocoro, así como una de las grandes aperturas que iluminaban el interior del templo desde la fachada y se trazaba el nicho para ubicar el entierro de la emperatriz María en el muro sur.¹⁰⁷⁴ Por tanto, y teniendo en cuenta la cronología de esta intervención, el confesor del monasterio es coetáneo a la misma y pudo observar su resultado mientras ejercía sus labores documentales y espirituales en torno a las Descalzas Reales y su comunidad.

Las modificaciones espaciales llevadas a cabo en el coro durante las primeras décadas del siglo XVII, quizá puedan explicar la incorporación del nuevo altar mencionado por Palma, colateral a la puerta de acceso desde el antecoro, que no aparecía descrito entre las decoraciones del siglo XVI. Sin embargo, y a grandes rasgos, la disposición general de las mismas, mediante los altares-relicario que flanqueaban la trilla y el altar presidido por la figura de la Virgen con el Niño, más cercano al muro este, se mantuvieron prácticamente intactas.

Por último, y también respecto a la reforma que experimenta el templo monacal en esta época, cabría preguntarnos en torno al papel que la comunidad pudo llevar a cabo en todo ello. En este sentido podemos traer a colación las noticias que nos informan acerca de cómo, entre los años de 1604 y 1605, la abadesa del monasterio, sor Juana de la Cruz, solicitaba al

¹⁰⁷¹ La localización de la contratación de esta obra entre la documentación conservada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, que registra el concierto de la traza con el arquitecto Juan Gómez de Mora el 2 de mayo de 1602, y de la sillería de nogal con el ensamblador Simón de Peralta el 21 de mayo de 1612 en: Tovar Martín, 1979, pp. 85-96.

¹⁰⁷² Toajas Roger, 2014, p. 61 y 2016, p. 366. Por su parte, la característica elevación del coro fue identificada por Elías Tormo como un elemento propiamente español, al compararla con la fundación femenina de Las Gordillas establecida en Ávila por la virreina de Sicilia, doña María Dávila. Según Tormo, esta disposición elevada del coro era “lo más extraño de la arquitectura del templo” y podía compararse con la citada fundación del siguiente modo: “Compárese con el caso de Ávila, fundación de la gran dama (ex virreina de Sicilia [...] D^a María Dávila, [...] quien creó a todo lujo templo y convento, el llamado “de las Gordillas” [...] Una gran escalinata (que llena el ancho de la nave, sube allí, en Ávila, al altar mayor y a semejante altura está en frente, a los pies del templo, el coro alto de las monjas, del todo ellas invisibles, salvo para el preste a volverse litúrgicamente. Hay la diferencia de que las “Gordillas” tienen amplio coro bajo también, pero para el rezo de las horas canónicas... y para recibir su comunión. Mientras que, en las Descalzas madrileñas la comunión la recibían por la que diremos tribunilla del lado del Evangelio (la que hace pareja a la de la estatua de la Princesa doña Juana). Y así no necesitó el arquitecto discurrir un coro bajo.” Tormo y Monzó, 1947, p. 33. Posteriormente, también coinciden en señalar el carácter hispano de la disposición elevada del coro, los profesores Fernando Marías y Agustín Bustamante, a partir de su aportación de material gráfico sobre la traza del templo monacal. Marías y Bustamante, 1991, pp. 78-79.

¹⁰⁷³ Blanco Mozo, 2015, p. 17.

¹⁰⁷⁴ Sobre la elaboración del sepulcro de la emperatriz a cargo de Giovanni Battista Crescenzi en el coro con motivo de estas modificaciones proyectadas por Juan Gómez de Mora, *ibidem*, pp. 16-21.

monarca una importante suma económica que ascendía a los setecientos mil ducados “para reparos de la iglesia y monasterio de las descalzas de la Villa de Madrid y para las de las minas, fuentes y huerta de la casa de beatas y de Capellanes, monumentos y medicinas de las monjas”.¹⁰⁷⁵ En esta misma carta-súplica, y para disuadir a la figura de Felipe III, se indica que el rey Felipe II “que haya gloria hizo la enfermería y otras obras del dicho monasterio” por la gran devoción que profesó hacia esa comunidad. Asimismo, no hay duda respecto al pleno conocimiento por parte de la abadesa sobre los fondos y principales vías económicas establecidos por Juana de Austria para asistir las necesidades de su fundación. Es así, como la misma abadesa llega a especificar también, los juros de donde se deben sacar esos setecientos mil ducados solicitados: procedentes de la asignación a criados de la princesa ya fallecidos en el almojarifazgo de Sevilla.¹⁰⁷⁶ A todo ello, se elevó respuesta afirmativa por parte del secretario real Francisco González de Heredia el 14 de julio de 1604.¹⁰⁷⁷ En esta misiva, el rey Felipe III se remite y da luz verde a los setecientos mil ducados de juro vacantes del salario asignado a los criados fallecidos de Juana de Austria para que se puedan invertir en acrecentar la fábrica del Monasterio.¹⁰⁷⁸ También da licencia para que se gasten veinte mil ducados del arca del monasterio “en poner en perfección el órgano, reparar el estanque de la huerta de las monjas y el claustro del monasterio y en otras cosas necesarias”.¹⁰⁷⁹ Si tenemos en cuenta la envergadura de las obras que se llevaron a cabo en el coro, es plausible suponer que esas “otras cosas necesarias” referidas en la carta de concesión expedida por el secretario real, se encontraban dentro de este espacio.

4.1.5 La evolución del coro durante la segunda mitad del siglo XVII.

En lo que respecta a la estructura y el espacio del coro, el proyecto de Gómez de Mora, sobrevivió hasta la actualidad prácticamente inalterable. Sin embargo, las capillas y los altares-relicario sufrirán distintas modificaciones hasta desaparecer o diseminarse entre el resto de imágenes y reliquias de la colección. Las descripciones llevadas a cabo por los testamentarios y el confesor del monasterio han permitido constatar la presencia y ubicación de los altares-relicario en el muro norte del coro flanqueando la abertura de la “trilla”, pero no permiten clarificar a qué advocación estaba dedicado el altar de la *Virgen con el Niño* suntuosamente vestida también mencionada en ambas descripciones. Según los testamentarios de la princesa se trataba de una “capillica”, presidida por la imagen escultórica de la *Virgen con el Niño* cuya altura ascendía a “cerca de dos varas” o, alrededor de metro y medio.¹⁰⁸⁰ La misma, se encontraba situada junto al segundo de los altares descritos, aquel que se caracterizaba por la exhibición de un tríptico con la imagen de *La Virgen con el Niño y un racimo de uvas* flanqueado por las representaciones de santa Catalina y santa Bárbara. Según Palma, este altar se situaba

¹⁰⁷⁵ AGS, Patrimonio Eclesiástico [en adelante: PEC], leg. 63, s/n.

¹⁰⁷⁶ Distintas cartas-súplica, fechadas a 7 de enero y 13 de agosto de 1604, por las que se pide al rey que destine el juro a través del que se pagaba a los criados fallecidos a la fábrica, ornamento y otras cosas del monasterio. *Ibidem*.

¹⁰⁷⁷ “Valladolid, 14 de julio de 1604. Carta enviada por Francisco González de Heredia a sor Juana de la Cruz, abadesa de las descalzas Reales, comunicándole que el rey ha hecho merced de diversas cantidades de dinero para ayudar a la fábrica de la iglesia y casa del Monasterio, ornamentos, reparación del órgano y otras obras necesarias. Original.” AGP, PC, AMDR, caja 6, exp. 29, número de asiento 567 en García López, 2003, p. 94.

¹⁰⁷⁸ “su majestad (dios le guarde) ha hecho agora y ha sido servido hacer merced de setecientos mil ducados de monta en la que fue revocando de las juras que gozan agora los criados de la señora Princesa de Portugal para aumento de la fábrica de la iglesia y casa de este monasterio, ornamentos, y lo demás necesario para el servicio del culto divino...” *Ibidem*.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁰ La referencia utilizada para obtener la conversión de medidas ha sido la vara burgalesa, equivalente a 0,835905 metros, según las equivalencias publicadas por el Instituto Geográfico y Estadístico en 1886, tal y como hemos realizado para calcular las dimensiones de otras piezas de la colección anteriormente. Al respecto, *vid. p. 124 nota 448*.

al lado izquierdo de la trilla, el más cercano al paramento este del coro. Si pensamos que los altares-relicario, se ubicarían más o menos, en los espacios que ocupan actualmente los dos altares presididos por sendas esculturas marianas, actualmente podemos asociar el lugar que ocuparía la capilla mariana descrita por los testamentarios y el confesor con el ocupado por la “puerta nueva” cubierta mediante una pequeña bóveda con decoraciones al fresco (fig. 193-4).

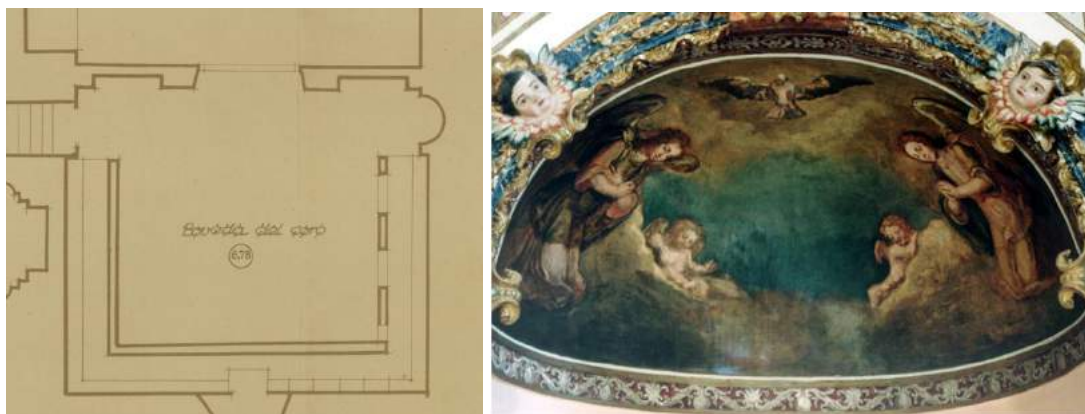


Fig. 193 Izq. Planta del coro según la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942 donde todavía se puede observar el acceso desde la antigua capilla, AGP, Planos, P00003240. Fig. 194. Derecha: Anónimo español, pintura mural de la bovedilla de entrada al coro desde la nueva puerta: *El Espíritu Santo y ángeles adorando*, óleo sobre lienzo, segundo tercio del siglo XVII, 70 x 150 x 85 cm, Coro, PN00611327. © PATRIMONIO NACIONAL

No sólo la bóveda decorada con ángeles en posición de adorar junto con la paloma del Espíritu Santo que cobijan la conocida como “puerta nueva” del coro fronteriza a la puerta de entrada desde el antecoro, sobre la que se sitúa el retrato sedente de Juana de Austria, sino, también, el hecho de encontrar este mismo espacio relacionado con la capilla de Nuestra Señora de Gracia en descripciones posteriores, inducen a plantear su posible relación con el lugar que ocuparía la capilla desde sus orígenes. Esta tercera descripción se lleva a cabo con motivo del proceso de beatificación fallido de sor Margarita de la Cruz iniciado a finales del siglo XVII, mediante la tarea burocrática y recopilación de pruebas necesarias para llevar a cabo semejante reconocimiento. En relación a este proceso, la investigadora María Luisa López Vidriero ya destacaba el tono hagiográfico y estilo mediante el que fray Juan de Palma llevó a cabo la redacción de su biografía en torno a sor Margarita, considerando esta fuente como parte del proceso acreditativo que favorecería en un futuro la candidatura de la monja-infanta.¹⁰⁸¹ Como hemos indicado anteriormente, este proceso nunca llegó a conseguir su objetivo, pero la recopilación de pruebas llevada a cabo en 1689 por diferentes personalidades cercanas a la comunidad, como el capellán mayor y demás franciscanos y miembros de la nobleza, ha sacado a la luz, recientemente, interesantes datos gracias al análisis realizado por María Leticia Sánchez Hernández sobre toda la documentación que generó esta iniciativa.¹⁰⁸²

Puesto que para llevar a cabo con rigurosidad el proceso de beatificación, se requería un reconocimiento del cadáver, las religiosas de la comunidad permitieron acceder a la clausura

¹⁰⁸¹ López Vidriero, explica, entre otros aspectos cómo “La santidad de Margarita de Austria se teje en la imprenta con anterioridad a la publicación de su biografía oficial, la de Juan de Palma en 1636. En la interpretación de su vida que se viene fabricando tiempo atrás se prepara un modelo de vida.” López Vidriero, 2002, p. 212.

¹⁰⁸² Sánchez Hernández, 2018, pp. 133-154.

a la comitiva de personalidades implicada en la causa, quienes no únicamente dejaron testimonio del estado en el que se encontraba el cadáver de sor Margarita, sino, también, del espacio en el que se había conservado: el coro. El lugar donde se decidió enterrar el cuerpo de la infanta-monja fue junto al de su madre según explica fray Juan de Palma y bajo la decisión del rey Felipe IV.¹⁰⁸³ Así lo encontramos en la actualidad, bajo la escultura de la dolorosa que preside la sillería de nogal, asomándose desde una pequeña abertura que da comienzo al nicho de la emperatriz y dentro de un enterramiento más sencillo realizado con una urna de madera decorada mediante apliques dorados (fig. 195).¹⁰⁸⁴

Fig. 195. Giovanni Battista Crescenzi, Sepulcro de la Emperatriz María realizado en mármol y, en la parte inferior, sepulcro de sor Margarita de la Cruz, realizado mediante una urna de madera con apliques de metal dorado, primera mitad del siglo XVII, Coro, PN 00611288. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Blanco Mozo, 2015, p. 6

En cuanto al estado en el que se encontraba el coro cuando se accedió al mismo para llevar a cabo el reconocimiento del cadáver, resulta interesante destacar las decoraciones que se observaron entonces, el año de 1689. Entre ellas, volvemos a encontrar una disposición muy similar del muro norte, donde se situaba la trilla flanqueada por los dos altares mencionados anteriormente. El primero de ellos presidido por la imagen de *Cristo atado a la columna* y, el segundo, por la imagen de la *Virgen con el Niño* junto a *Santa Catalina* y *Santa Bárbara*. Sobre ambos altares, se situaban además diferentes escenas entorno a la vida y Pasión de Cristo.¹⁰⁸⁵ Sin embargo, hay que destacar que no se incluye en este estudio referencia alguna a la presencia de reliquias ya fuesen éstas integradas en los marcos de dichos retablos como nos indican las descripciones anteriores o repartidas en algún otro lugar del coro. Quizá hubiesen sufrido alguna alteración o reubicación entre la colección de reliquias del monasterio. Un hecho que podría explicarse debido a lo perecedero de las decoraciones materiales donde se encontraban asentadas, caracterizadas por elementos como el polvo o las flores de tela y canutillos de fácil extenuación tras el paso del tiempo.

Por otro lado, la descripción del coro elaborada en 1689, sí permite introducir apreciaciones o matices importantes a los que ya hemos hecho referencia con motivo del vínculo que, tanto la colección madrileña, como los espacios donde se distribuye en las Descalzas Reales, guarda con la Casa Madre de Gandía. Se trata de la mencionada “capillica” o altar de la Virgen María, dedicado a la advocación de Nuestra Señora de Gracia, una devoción que podemos asociar a los vínculos que las primeras religiosas del monasterio guardaron con la casa madre en

¹⁰⁸³ Asimismo, todos los testigos interrogados en el proceso de beatificación coinciden en destacar que éste fue siempre el lugar en el que estuvo enterrada, ibídem, p. 147.

¹⁰⁸⁴ Blanco Mozo, 2015, p. 19.

¹⁰⁸⁵ “A ambos lados de la reja hay dos altares de los que penden dos pinturas: una representa la flagelación de Nuestro Señor en la columna, y el otro muestra a Nuestra Señora con el Niño Jesús en sus brazos; a los lados están representadas santa Catalina y santa Bárbara. Sobre los tres altares hay colgadas distintas pinturas representando los misterios de la vida y pasión de Nuestro Señor” Cit. en: Sánchez Hernández, 2018, p. 149.

Santa Clara de Gandía (fig. 157). Puesto que esta comunidad valenciana se encontraba instituida bajo la misma advocación de Nuestra Señora de Gracia, que actualmente preside la decoración del altar mayor en el templo monacal, no resulta extraña la presencia de la misma entre las devociones representadas en los altares del coro madrileño. Más concretamente, se trataría de un altar ubicado, como hemos indicado, bajo la bóveda decorada con los ángeles y el Espíritu Santo que haría frente a la puerta de entrada al coro donde se ubica el retrato de la fundadora.¹⁰⁸⁶



Fig. 196 Vistas de la “puerta nueva” de coro, muro este del coro, arco de medio punto exterior decorado con querubines, siglo XVIII, PN00611326. © PATRIMONIO NACIONAL

La forma de hornacina en la que se inscribe esta segunda puerta, así como la decoración de la parte superior inducen a pensar que se trataría de un espacio más bien pensado, en sus inicios, para albergar una pequeña capilla o altar, tal y como apuntan las descripciones. Además, hemos de tener en cuenta importantes datos que podemos encontrar entre la catalogación actual de este espacio como la descripción, tanto de la pequeña bóveda, como del arco dieciochesco que enmarca esta puerta (fig. 196). Por un lado, el hecho de que se trate de una puerta nueva, nos indica que no estuvo proyectada desde sus orígenes en el coro, espacio que contaría con un único acceso desde el antecoro. De otro lado, no es muy frecuente insertar una puerta dentro de una hornacina, o forma que acostumbran a adoptar los nichos donde se insertan altares y capillas. Todo ello queda confirmado mediante las indicaciones que aportan la conservadora Ana García y sor María Victoria Triviño en su estudio sobre la iconografía de santa Clara dentro del monasterio, donde se nos explica cómo esta “puerta nueva” se abrió en 1991 “para comunicar el coro con la zona de clausura en horas del museo, de forma que la comunidad pudiera realizar sus rezos en esta estancia”.¹⁰⁸⁷ Estos aspectos permiten plantear que, en origen, encontrábamos aquí el lugar idóneo para ubicar la “capillica” de la Virgen con el Niño descrita por el inventario inicial de la colección mediante suntuosas vestiduras. Según Fray Juan de Palma era “devotísima y venerable” y, finalmente, el proceso de beatificación la identifica con la Virgen de Gracia.

4.1.6 El coro a partir del siglo XVIII.

Durante la centuria posterior seguirán registrándose noticias en torno a las imágenes y estructuras que decoraron entonces, tanto el espacio del coro como otros espacios de la fundación como el antecoro, contiguo a éste, junto con demás estancias y capillas. Estas indicaciones las encontramos en un documento que, aunque parcial e incompleto, permite aproximarnos al desarrollo de las escenificaciones devocionales en clausura con el paso del tiempo. Nos referimos al *Inventario de objetos religiosos y obras de arte existentes en el Monasterio de*

¹⁰⁸⁶ “Enfrente de la puerta, por donde se entra al coro, hay un altar llano sobre el que está puesta la imagen de Nuestra Señora de Gracia.” *Ibidem*.

¹⁰⁸⁷ García Sanz y Triviño, 1993, p. 164.

las Descalzas Reales en sus diversas capillas y estancias conservado en formato borrador, donde se registra la visita que un capellán realizó a las diferentes dependencias del monasterio durante el siglo XVIII. Puesto que se halla incompleto y es un borrador, tampoco se nos indica una fecha concreta, pero la catalogación del archivo sí ha podido localizar este listado en el siglo XVIII, dadas las referencias a determinados espacios y el estilo de su redacción.¹⁰⁸⁸

La visita, al llegar al espacio del antecoro y el coro (fig. 192 y 225) redacta seguidas todas las decoraciones que se podían observar entonces dentro de ambos espacios, sin apenas diferenciación entre una y otra estancia. Sin embargo, la localización de detalles como el nicho de la emperatriz o los candeleros con forma de brazo que colgaban a uno y otro lado del mismo y de las inscripciones, permiten determinar con claridad hasta dónde llegaban las decoraciones del coro y, desde dónde empezaban las del antecoro. De este modo, encontrábamos en el coro el siguiente conjunto de imágenes y ornamentos:

“Una Virgen de la Purísima de 2 varas; una Nuestra Señora de Gracia de 2 varas; un santísimo Cristo de 2 varas de cartón¹⁰⁸⁹; un san Francisco y una santa Clara, las dos dichas imágenes de vara y media cada una y de escultura; un escaparate de madera fina con una dolorosa de escultura y del tamaño de una vara; dos crucifijos de talla cada uno de vara con la peana; otro crucifijo de terciá; 14 cuadros de la virgen, unos más grandes y otros más chicos; una verónica de plata de media vara; un san Luis Gonzaga de cerca de media vara; un crucifijo de media vara; otro señor con la cruz a cuestras de 3 cuartas; dos de ángeles de terciá cada uno; un corazón de Jesús media varas; una santa Teresa de cerca de vara; un retrato de sor Margarita de la Cruz infanta de cerca de vara; otra verónica de cerca 3 cuartas con el marco [...] nácar; 6 brazos de bronce de 3 cuartas; un sepulcro de piedra de 2 varas con los pies y demás adornos de bronce”¹⁰⁹⁰

El listado muestra una escenificación muy alejada de la imagen que tuvo el coro mientras se conservaron en él los dos altares-relicario integrados por una combinación de cultura visual y material muy característica. No aparece ya rastro alguno de sus componentes como las iconografías de *Cristo atado a la columna* o de la *Virgen con el Niño y un racimo de uvas* flanqueada por *santa Catalina* y *santa Bárbara*, sino obras cuya iconografía apenas se nos concreta como sucede con los “14 cuadros de la virgen, unos más grandes y otros más chicos” entre las imágenes y adornos descritos. Dentro de este estadio en el desarrollo de las decoraciones, sí aparecen ya claramente identificados los dos altares que han sobrevivido hasta la actualidad y que se encuentran presididos por sendas esculturas marianas en hornacinas abiertas con arcos de medio punto. De un lado, la mencionada “Virgen de la Purísima de 2 varas”, coincide con la advocación de la *Inmaculada Concepción* a la que se encuentra dedicado el primero de los altares, colateral a la puerta de acceso desde el antecoro y, de otro, la “Nuestra Señora de Gracia de 2 varas”, parece referirse a la escultura de la Virgen con el Niño que preside el segundo de los altares, colateral a la puerta nueva (fig. 197).

¹⁰⁸⁸ AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 15, número de asiento 1114 en: García López, 2003, p. 144.

¹⁰⁸⁹ Añadido entre líneas: “con corona y [...] de plata”. *Ibidem*, f. 4r.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*.

Fig. 197. Hornacinas de la Inmaculada Concepción y la Virgen con el Niño acompañada por la inscripción en su peana “MARIA MATER DEI”, finales del siglo XVII o inicios del XVIII, Coro alto, PN0611318 y PN0611319. © PATRIMONIO NACIONAL

En lo que respecta a las medidas que nos indica este listado, ambas esculturas medirían dos varas, por lo que ascenderían a más de metro y medio (1,67 metros concretamente). En primer lugar, si atendemos a las medidas de las esculturas que representan a la *Inmaculada Concepción* con una cronología más o menos coetánea dentro de la colección, podemos observar cómo, no únicamente la escultura que actualmente preside esta hornacina del primer altar encajaría con las medidas descritas, sino, también, la imagen que se conserva en expuesta entre las esculturas del coro, tallada por Antonio Herrera Barnuevo (1619-1671) (fig. 198). Esta última, mide 1,68 metros mientras que la efigie actualmente expuesta dentro de la hornacina alcanza los 1,60 metros, por lo que apenas 8 centímetros distancian la altura de una y otra efigie.

Fig. 198 (izquierda). Antonio Herrera Barnuevo, *Inmaculada Concepción*, 1621-1623, talla policromada y dorada, 168 x 106 x 51 cm, Capítulo, PN00611390.

Fig. 199 (derecha) Anónimo, *Inmaculada Concepción*, ca. 1690, talla policromada, 160 x 70 x 45 cm, Coro, PN00611309. © PATRIMONIO NACIONAL

La historia de la talla realizada por Antonio Herrera es conocida, puesto que fue el monarca Felipe III quien decidió encargar a este artífice su confección, quien, finalmente, recibió el cobro por su trabajo el 20 de noviembre de 1621.¹⁰⁹¹ Asimismo, intervino en esta obra la mano del pintor Vicente Carducho quien se ocupó de la policromía de la escultura, cuyo pago ha quedado registrado el 14 de marzo de 1623.¹⁰⁹² El modelo, que presenta a la figura

¹⁰⁹¹ El 20 de noviembre de 1621 se pagó a Antonio Herrera por “la escultura, ensamblaje y talla de la imagen y retablo de la Concepción de Nuestra Señora, que está en el altar colateral del Evangelio, en el convento Real de las Descalzas de esta villa que se hizo por mandado del rey don Felipe III, que santa gloria halla” AHPM, Prot. 2323, f. 1v.

¹⁰⁹² En esta flecha también se indica que se “dé y pague al dicho Bincencio Carducho que los ha de haber y se le deben por los mismos en que se tasó la pintura y dorado de la imagen y retablo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora que está en el altar colateral del monasterio Real de las Descalzas franciscas de esta villa de Madrid que se la dio el rey don Felipe tercero nuestro señor que santa gloria haya” AHPM, Prot. 2329, f. 1061v.

de la Virgen “vestida de sol”, o rodeada por un halo metálico y dorado a imitación de los rayos del sol, tiene su fundamento, como es conocido, en la descripción que el Génesis lleva a cabo sobre la mujer apocalíptica o base esencial para el desarrollo de la iconografía mariana. Del mismo modo quiso el cabildo de la catedral de Segovia mostrar la efigie de la Inmaculada en su capilla, siguiendo el modelo escultórico realizado por Herrera Barnuevo para la iglesia de las Descalzas Reales.¹⁰⁹³

No resulta extraño que uno de los principales temas de conversación y asuntos discutidos entre Felipe III y su sobrina sor Margarita de la Cruz, el reconocimiento del dogma inmaculista, acabase por materializarse mediante las acciones de mecenazgo desarrolladas por este monarca hacia la fundación de su familia. Además, resulta lógico que esta capilla y su escultura ocupasen un lugar accesible a los fieles dentro del monasterio como la iglesia, donde todavía la encontramos situada en el lado del evangelio, tal y como indica la documentación de pago, aunque presidida por una escultura distinta (fig. 200), ya que, como vemos, la realizada por Antonio Herrera se conserva en el capítulo.

Fig. 200. Antonio Herrera Barnuevo, *Altar de la Inmaculada concepción*, primeras décadas del siglo XVII, mármol y bronce dorado, 495 x 154 x 51 cm, Iglesia, lado de la epístola, PN0612868.

Si tenemos en cuenta el encargo de Felipe III, es probable que todavía presida el altar del coro dedicado a esta misma advocación la escultura seleccionada originalmente, y desde la desaparición de los antiguos altares-relicario, para decorar este espacio. De la misma, no ha quedado rastro documental alguno, por lo que únicamente podemos remitirnos a los datos contenidos en su catalogación, que la sitúan hacia la década de 1690 y atribuyen a un anónimo español. Los años noventa del siglo XVII, de hecho, sería una época posterior a la visita realizada por los miembros seleccionados para llevar a cabo el proceso de beatificación de sor Margarita, que tuvo lugar justo en 1689. En este momento ya empezábamos a apreciar cómo, únicamente se daba cuenta de las pinturas que decoraban los antiguos altares, pero no encontrábamos mención alguna a sus reliquias, por lo que es posible que sufrieran un proceso de desmantelamiento o diseminación a lo largo de esta década y fuese en el intervalo de los siglos XVII y XVIII, cuando se decidiese cambiar esta parte de la decoración del coro.

Por otro lado, y en relación a la imagen de la *Virgen con el Niño*, sus dimensiones continúan acercándose a la medida estándar que alcanza el metro con sesenta centímetros de altura, por lo que, desde este punto de vista, también podemos seguir relacionando la efigie escultórica que preside actualmente la hornacina con la mencionada por el inventario dieciochesco. Del mismo modo, se trata de una talla policromada ubicada en el siglo XVII, mientras que el resto de detalles permanecen sin concretar dada la falta de registros documentales sobre la

¹⁰⁹³ Sánchez Guzmán, 2016, p. 142.

llegada de una gran parte de las obras que integran la colección. Sin embargo, en este caso, la información que añade el inventario pone la escultura en relación con la advocación de Nuestra Señora de Gracia, aunque la efigie conservada no incluya referencia alguna a la misma. La única inscripción visible, en este caso, son las palabras “MARIA MATER DEI” que incorpora en su peana. Por tanto, no queda tan clara su relación con la imagen actual, tal y como sucedía en el caso anterior (fig. 201).

Fig. 201 Anónimo español, *Virgen con el Niño*, siglo XVII, talla policromada, 165 x 66 x 50 cm, Coro, PN00611310. © PATRIMONIO NACIONAL

En relación al resto de esculturas que también aparecen mencionadas dentro de este espacio, destacan las dos efigies de san Francisco y santa Clara, así como la Virgen Dolorosa conservada en “un escaparate de madera fina”. Las primeras se nos describen mediante un tamaño inferior que las esculturas de la Virgen María de los dos altares. En su caso, ascienden a una vara y media, equivalente a un metro con veintiséis centímetros de altura. Debido a la identidad franciscana de la comunidad de religiosas en la actualidad se ha conservado una muestra significativa de imágenes, representadas sobre distintos lenguajes artísticos, que conciernen a las figuras de los fundadores san Francisco y santa Clara. Si nos referimos a las tallas escultóricas, aquellas que muestran una factura de mayor calidad son las realizadas por Pedro de Mena durante la segunda mitad del siglo XVII (figs. 202-3). Sus dimensiones son prácticamente idénticas en altura, separadas por apenas cinco centímetros cada una según indican los datos de su catalogación. Sin embargo, y pese a encontrarse confeccionadas por el mismo escultor y datadas dentro de una cronología similar, ambas se encuentran conservadas en distintos espacios del monasterio y tampoco se conservan referencias respecto a que hubiesen sido expuestas de manera conjunta dentro de alguna escenificación pasada. Como indican de nuevo Ana García y sor María Victoria en su estudio, la efigie de Santa Clara se trasladó desde el Capítulo hasta el altar que preside actualmente el Salón de Reyes en 1925 y, además, esta última sería la única que incorpora el año de su realización en 1675.¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹⁴ García Sanz y Triviño, 1993, pp. 158-159. Los inventarios referidos en este estudio que permiten localizar el cambio de lugar que sufrió la efigie de santa Clara, aparecen citados a partir de la información ofrecida por diferentes listados en torno a la colección del monasterio realizados entre los años 1900 y 1961. Esta documentación permaneció fuera del Archivo General de Palacio hasta 2019 y sin una signatura que las permitiera localizar claramente. Actualmente, su consulta es posible mediante la siguiente localización: *Inventario de los objetos de valor ó de mérito del Patronato de las Descalzas (2 tomos)*, Madrid, 1899- 15 de julio de 1900, AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 1; *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*, Madrid, 15 de julio de 1900, s/f, *Ibidem*, expediente 4; *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas. 1900-1908*. Madrid 6 de marzo de 1908, *Ibidem*, exp. 3; *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros y pertenecientes al real patronato de las descaldas*. Madrid, 6 de marzo de 1908. *Ibidem*, exp. 7; *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de Julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio*. 19 de julio de 1925.

Fig. 202 (izquierda) Pedro de Mena, *San Francisco*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 63 x 24 x 27 cm (sin la peana) y 77 x 30 x 27 cm (con la peana), Capilla del Peñasco, PN00610221.

Fig. 203 (derecha) íd, *Santa Clara*, 1675, íd, 63.5 x 32 x 32 (sin la peana) 79 x 32 x 32 (con la peana), Salón de Reyes, PN0612266. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 250, fig.133.

Sin embargo, ninguna de estas efigies realizadas por el escultor granadino se adapta a las medidas descritas en el inventario, puesto que, como vemos, su altura es bastante inferior de lo referido y, en ningún caso, alcanza el metro de altura, por lo que no encajarían con el metro con veintiséis centímetros apuntado en el siglo XVIII. Sí lo hace, por el contrario, el grupo escultórico que representa a san *Francisco entregando la regla a santa Clara* actualmente conservado en el Capítulo (fig. 204). Este último presenta una altura de un metro con veintisiete centímetros sin la peana y, su presencia en esta capilla reconvertida en puerta de acceso también se ha podido documentar gracias a los inventarios del siglo XX y, más concretamente, desde el 15 de julio de 1900.¹⁰⁹⁵ Además, el trabajo realizado por Elías Tormo y la Junta de Iconografía Nacional en esta misma época aporta el testimonio gráfico de cómo se mostraba esta capilla antes de reconvertirse en esa “puerta nueva” que, posteriormente, permitiría acceder a las religiosas sin ser vistas por el público durante las visitas guiadas al monasterio (fig. 205).

Fig. 204 Anónimo español, *San Francisco de Asís entregando la regla de la Orden a santa Clara*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 127 x 130 x 80 cm (sin la peana) 160 x 130 x 80 cm (con la peana), segunda mitad del siglo XVII, Capítulo, PN 00612142 (del grupo escultórico) y PN00612147 (de la ilusión arquitectónica que enmarca la embocadura de la puerta donde se cobija). © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 35.

AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5; *Inventario de los objetos pertenecientes a la Real Capilla y Monasterio de las Descalzas de esta Corte*. 1958. Ibídem, exp. 6; *Inventario del Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 1 de julio de 1961. Ibídem, c. 16999, exp. 2.

¹⁰⁹⁵ García Sanz y Triviño, 1993, pp. 163-164, nota 10. Las autoras hacen referencia aquí al listado datado el 19 de julio de 1925, cuyo asiento número 661 se encuentra entre las decoraciones contenidas entonces en el coro y se refiere a “Altar de san Francisco. Un san Francisco de Asís dando la regla de la Orden a santa Clara: grupo de madera tallada, tamaño natural. La peana es de madera tallada, dorada y pintada. Siglo XVII. Número 414 del inventario anterior” Madrid, 19 de julio de 1925, AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5, p. 91. Efectivamente, el número de asiento referido en este registro de 1925 coincide con el número 414 del inventario redactado 25 años atrás, el 15 de julio de 1900. Dicho número de asiento también permanecía dentro de la sección dedicada a describir los diferentes altares y decoraciones del coro: “Altar de san Francisco. 414. San Francisco de Asís dando la regla de la Orden a santa Clara: grupo de madera tallada, tamaño natural. La peana es de madera tallada, dorada y pintada. Siglo XVII” Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f, número de asiento 414. Dentro de este expediente sin foliar, el conjunto de las descripciones relativas al coro se encuentra desde el número de asiento 408 hasta el número 448.



Fig. 205 Fotografía antigua del Altar de San Francisco en el coro. Archivo Moreno, Archivo de Arte Español (1893-1953), Fototeca del IPCE, n° inv. 03750_C. Publicado en: Tormo y Monzó, 1917, p. 46, fig. 24.

Las fotografías conservadas por la colección de la fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE) y procedentes del Archivo Moreno, adquieren, en este sentido, un valor relevante puesto que, además, su calidad, permite incluso entrever cuáles eran las imágenes situadas tras el conjunto escultórico y en el paramento semicircular de la hornacina.¹⁰⁹⁶ De este modo, tras la figura arrodillada de santa Clara, podemos apreciar los rostros de un grupo de clarisas en actitud orante, cuya factura coincide con una de las obras conservadas actualmente en el Capítulo (fig. 206).



Fig. 206 Detalle de la decoración de la antigua capilla y del lienzo que colgaba tras la figura de santa Clara.

El retrato de clarisas orante, no identifica a las religiosas representadas, como sí acostumbran a hacer otros retratos de religiosas conservados en la clausura. Además, cabe destacar cómo se trata de una obra que guarda relación, a nivel compositivo y temático, con otro retrato de características análogas y en versión masculina conservado también en la actualidad dentro del capítulo (figs. 104-5.). Ambas escenas, datadas durante la segunda mitad del siglo XVII y elaboradas mediante las mismas dimensiones, pueden suponerse procedentes de esta decoración que, al menos desde el siglo XVIII, cobijaba el grupo escultórico de *San Francisco de Asís entregando la regla de la Orden a santa Clara*. De este modo, el sentido iconográfico de la capilla en su conjunto mostraría el característico diálogo que ya aparece en otras capillas del monasterio entre escultura y representación bidimensional o pictórica, como sucede, en el caso de la capilla del Cristo Yacente. En el coro, aunque con unas características mucho más modestas, tanto en sus dimensiones como en su calidad artística, volvemos a observar la concordancia entre la acción del grupo escultórico y las representaciones que se ubican a cada lado de sus protagonistas, donde sendos grupos de clarisas y franciscanos respaldan a sus fundadores.

¹⁰⁹⁶ Sobre estas fotografías y su conservación entre los fondos del IPCE y de la Biblioteca Nacional: Ortega Vaquero, 1998, pp. 63-70.

Figs. 207 y 208 Anónimo español, *Grupos de franciscanos y clarisas en oración*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 148 x 120 cm, Capítulo, PN 00618232 (de los franciscanos) y PN00618231 (de las clarisas). © PATRIMONIO NACIONAL. El lienzo de las franciscanas, publicado en: Pintos, 2010, p. 57.

Este tipo de escenas, según Tormo eran frecuentes dentro de las decoraciones que él mismo pudo apreciar entre las capillas del monasterio, de las que destacaba la tipología de retratos de monjas ilustres conservadas en el Salón de Reyes y fechada durante el último tercio del siglo XVII (fig. 209-10). Aquí, su autor Matías de Torres retrata a las religiosas capitaneadas por aquellas vinculadas a la Casa Austria, mientras que, de nuevo la composición se divide en dos lienzos donde uno y otro grupo dirige el gesto hacia la misma dirección. Así lo explicaba el historiador a inicios del siglo XX:

“Las cinco últimas, juntamente con la Abadesa (sin decir su nombre) aparecen arrodilladas, con otras monjas, todas de hábito gris, en segundo término, en unos lienzos que han de ser portezuelas de algún retablo. Y es frecuente ver en el fondo de algunas hornacinas de altares, en varios puntos de la casa, ringleras de monjas arrodilladas, siempre capitaneadas por algunas de las más ilustres de las de sangre de Austrias.”¹⁰⁹⁷

Fig. 209 (izquierda) Matías de Torres, *Grupo de monjas orantes capitaneadas por sor Margarita de la Cruz, sor Ana Dorotea, y sor Catalina de Este*, óleo sobre lienzo, 228 x 129, Salón de Reyes, PN00612221. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 222, fig. 119.

Fig. 210 (derecha) *id*, *Grupo de monjas orantes capitaneadas por sor Mariana de la Cruz, hija del cardenal-infante don Fernando, hijo de Felipe III; y la otra sor Margarita de la Cruz, hija de Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV*, *id*, PN 00612219

De este modo, la escultura de *San Francisco de Asís entregando la regla de la Orden a santa Clara* permaneció, al menos desde el siglo XVIII, en uno de los altares del coro que, en su caso, ocupó el espacio de la “puerta nueva” y fue decorado con sendos grupos de franciscanos y clarisas en oración. Sin embargo, es preciso recordar la referencia que ya nos proporcionaba el proceso de beatificación en 1689, cuyo reconocimiento del coro mencionaba cómo “Enfrente de la puerta, por donde se entra al coro, hay un altar llano sobre el que está puesta la imagen de Nuestra Señora de Gracia”.¹⁰⁹⁸ Como hemos podido comprobar, en esta época la puerta por donde se accedía al coro no podía ser otra que el acceso desde el antecoro, puesto que el segundo de los accesos se abrió a raíz de la musealización del monasterio y para compaginar este aspecto con la vida en clausura de su comunidad. De este modo, el altar que uno podía encontrar al frente de la puerta de acceso no era otro que el decorado mediante un estrecho arco de medio punto con serafines y una hornacina decorada al fresco

¹⁰⁹⁷ Tormo y Monzó, 1917, p. 21. Sobre estos retratos también secundan la idea de Tormo Ana García y María Leticia Sánchez ampliando la identificación y detalles en cuanto a su cronología en: García Sanz y Sánchez Hernández, 1997, p. 135.

¹⁰⁹⁸ Sánchez Hernández, 2018, p. 149.

por la representación de ángeles y el Espíritu Santo. Es por ello que hemos situado aquí la figura de la *Virgen con el Niño*, descrita en los primeros registros de la colección entre los altares del coro y cuya advocación se menciona por vez primera en 1689.¹⁰⁹⁹

Finalmente, otra de las esculturas a las que también podemos acercarnos mediante el cotejo con la colección actual es la Dolorosa que, según este listado dieciochesco aparecía inserida en una urna de madera o “escaparate de madera fina”. Actualmente preside el asiento central de la sillería, aquel que en vida ocuparon las mujeres Habsburgo más ilustres como la emperatriz María o su hija sor Margarita de la Cruz y, en principio destinado a la abadesa de la comunidad, permanece una talla de medio cuerpo que representa esta misma iconografía mariana, aunque ya sin quedar enmarcada en la urna o escaparate de madera mencionado por la visita. Sin embargo, las fotografías antiguas realizadas por la Junta de Iconografía Nacional todavía conservan una vista del coro donde podemos apreciar la talla de la Dolorosa dentro de su escaparate en este mismo lugar (fig. 211). Su talla se debe a la mano de Pedro de Mena de quien, además, se ha conservado otro modelo escultórico de la *Virgen Dolorosa* en el coro, la mencionada efigie de *santa Clara* que actualmente preside el retablo del Salón de Reyes y un *Ecce Homo*, parejo a una de las dos *Dolorosas* realizadas por el mismo artífice y también conservado en el capítulo.¹¹⁰⁰



Fig. 211 Vista del muro sur del coro con la sillería presidida por una Dolorosa atribuida a Pedro de Mena dentro de una urna, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00625_C.

Llegados a este punto resulta necesario traer a colación todas las obras registradas en el coro desde 1900, o desde que comenzamos a tener constancia de las visitas al monasterio con un carácter mucho más exhaustivo. Al respecto y, como hemos destacado, contamos con las referencias en torno a la colección de las Descalzas Reales que, desde los últimos años del siglo XIX, y durante la primera mitad del siglo XX, se recogen en distintos inventarios. De ellos, y entre los más tempranos y completos, encontramos una copia fechada a 15 de julio de 1900 firmada por la entonces abadesa, sor María Seráfica de la Concepción, Julián del Pando, Cristóbal Pérez Pastor y Augusto Pérez Sierra (Fig. 9).¹¹⁰¹ Este listado se ocupa de ordenar cada una de las decoraciones como altares, capillas, imágenes y demás ajuar litúrgico según se encontraban entonces dispuestas entre los distintos espacios del monasterio. En lo que concierne al espacio que nos ocupa, el coro, aparece un total de cuarenta asientos repartidos entre altares e imágenes individuales que, en ocasiones incorporan algún dato en cuanto a su procedencia. Este tipo de referencias, por supuesto, no encuentran indicación alguna a la fuente que las proporciona, por lo que es probable que constituyesen apuntes realizados a partir de las indicaciones proporcionadas por la abadesa o, formasen parte de su

¹⁰⁹⁹ Vid. p. 337, nota 1084.

¹¹⁰⁰ Sobre estas esculturas: Arias Martínez, 2019, pp. 248-249.

¹¹⁰¹ Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f.

transmisión oral a lo largo del tiempo. Además, es importante destacar al respecto cómo, en algunas ocasiones sí aparecen transcripciones literales de las informaciones presentes en el catálogo elaborado por fray Juan de Palma donde, como hemos comprobado en el caso de las imágenes oprobadas o de especial devoción, si se nos mencionaba su procedencia o el responsable de su llegada.

Los cuarenta asientos que describen el coro en este inventario fechado el 15 de julio de 1900, siguen esta misma línea proponiendo nuevos datos, cuya fuente no hemos conseguido identificar, como sucede con la procedencia del cuadro que representa a la Dolorosa situado a los pies del crucifijo que decora el facistol:

“En el centro, un Crucifijo de cartón piedra, algo mayor que de tamaño natural. A los pies de este Cristo hay un magnífico cuadro de Nuestra Señora de los Dolores, en busto, tamaño natural pintado al óleo sobre plancha, trabajo italiano del siglo XVI. Según las religiosas este cuadro fue regalado por Paulo V a la Emperatriz María. El Cristo y el cuadro descansan sobre un facistol de nogal tallado con “crutereos” estilo Renacimiento”¹¹⁰²

Según este asiento, la obra fue obsequio de Camillo Borghese (1552-1621), posterior Paulo IV a la emperatriz María y, pese a que no tengamos constancia de la misma entre los distintos asientos de su inventario *postmortem*, sí hemos podido constatar la presencia de imponentes obsequios, procedentes de la corte papal, como la rosa de perdones bendecida, cuyas características la definían como una gran joya.¹¹⁰³ Teniendo, además, en cuenta la sólida red de relaciones e intercambios, sustentada por los diferentes beneficios que a nivel político y diplomático la nutrían, no resulta ilógico la llegada de este tipo de presentes desde Roma a la colección de las Descalzas Reales.

Por tanto, para acercarnos al tipo de imagen de la que se nos está hablando hemos de buscar entre las dolorosas representadas sobre cobre o “plancha” tal y como se nos especifica en la descripción. La utilización de esta técnica, de hecho, se encuentra representada en numerosos ejemplos dentro de la colección actual, de los que aquellas escenas donde podemos apreciar la imagen de la Virgen Dolorosa, se concretan en torno a tres ejemplos conservados. El primero de ellos, es el conservado en el antecoro, donde una pequeña escena de nueve centímetros de alto muestra a la Virgen María ataviada con manto azul y toca blanca, además del gesto con el que se lleva sus manos al pecho mostrando un rostro afligido (fig. 213)

Fig. 213 Anónimo español, *Virgen Dolorosa*, siglo XVII, óleo sobre cobre, 9 x 8,5 cm, Antecoro, PN00611112. © PATRIMONIO NACIONAL

Se trata de un modelo compositivo ampliamente asociado a este modelo mariano que, a su vez, observaremos reproducido entre los otros dos ejemplos conservados. Estos últimos se muestran prácticamente iguales, únicamente diferenciados por detalles como sus dimensiones o la intensidad del azul que caracteriza la túnica de la Virgen. Asimismo, y actualmente, también se han conservado en espacios diferentes: la Capilla del Santo Ángel y

¹¹⁰² Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., asiento número 408.

¹¹⁰³ La descripción de la rosa de perdones en: pp. 209-210, nota 700.

la sala de pintura española e italiana, según apuntan sus referencias en la catalogación (figs. 214-215).¹¹⁰⁴

Fig. 214 (izquierda) Anónimo español, ¿copia de José de Ribera (1591-1652)?, *Dolorosa*, segundo tercio del siglo XVII, óleo sobre cobre, 55,5 x 45 cm, Sala de pintura española e italiana, PN00611336. Fig. 215 (Derecha) Anónimo español, ¿copia de Ribera?, *Dolorosa*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre cobre, 15,5 x 13 cm, Capilla del Santo Ángel Protector, PN00611932. © PATRIMONIO NACIONAL

De las dos obras, aquella que aparece todavía en las fotografías publicadas por Elías Tormo en sus primeros estudios sobre las Descalzas Reales es aquella de mayores dimensiones (fig. 216). Sin embargo, cabe destacar cómo no tenemos constancia de la misma y su presencia a los pies del Crucifijo que culmina el facistol hasta este momento: ni el proceso de beatificación de sor Margarita, ni tampoco entre los “14 cuadros de la virgen, unos más grandes y otros más chicos” mencionados por la visita realizada durante el siglo XVIII. Puede que ya entre estos últimos pudiese incluirse esta *Dolorosa* que vemos en las fotografías del archivo Moreno, puesto que el estado que es a partir de 1700 cuando el coro comienza a perder por completo su aspecto original y comienza a adquirir el aspecto que estas fotografías antiguas nos muestran.



Fig. 216. Detalle del facistol, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00623_C, Publicado en: Tormo y Monzó, 1917, p. 41.

¹¹⁰⁴ Además, cabe recordar la presencia de una segunda *Dolorosa* destacable dadas sus características estilísticas y a la que no hacemos referencia aquí dado que el soporte sobre lienzo descartaría su identificación con la imagen que nos ocupa. Esta obra sobre lienzo aparece expuesta también entre las obras de la sala de pintura española e italiana. Se trata de una escena donde se reproduce un modelo de Virgen más cercano a la meditación que al dolor y cuya autoría se debate entre dos artífices italianos: Carlo Dolci, según las indicaciones de la guía artística de las Descalzas Reales y como copia de Giovanni Battista Salvi, llamado “Il Sassoferrato”. Al respecto vid. García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 41. La información catalográfica en Anónimo italiano, copia de Giovanni Battista Salvi, llamado il Sassoferrato, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 64 x 54 cm, Sala de Pintura española e italiana, PN0610682. Para su comparación con las obras realizadas por sendos artistas: Carlo Dolci, *Mater Dolorosa*, ca. 1655, óleo sobre lienzo, 82,5 x 67, Tokyo, Museo Nacional de Arte Occidental, n° inv. P.1998-0002. Disponible en: <http://collection.nmwa.go.jp/en/P.1998-0002.html> [consulta 20/05/2020] Mientras que su comparación con las copias de Il Sassoferrato: Anónimo (copia de Il Sassoferrato), *Virgen Dolorosa*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n° inv. P003515. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-dolorosa/f1d19ed6-6084-434d-a5ae-cb3cf5807967> [consulta 20/05/2020]

Asimismo, cabe destacar la factura del Crucifijo descrito en este mismo asiento del inventario y visible en la misma fotografía. Se trataría de la escultura de grandes dimensiones y realizada mediante cartón-piedra que sustituiría entonces al Crucifijo de marfil regalado por Juan de Borja según la tradición, y mencionado por fray Juan de Palma en su descripción del coro. Como apuntábamos anteriormente, sí es clara la presencia de un Crucificado sobre el facistol desde, al menos, el siglo XVII, aunque sus características específicas y su procedencia se muestran cambiantes con el paso del tiempo, tal y como muestran inventarios y fotografías.

Asimismo, entre las diferentes imágenes y decoraciones que se encontraban repartidas sobre los muros del coro, localizadas desde el número de asiento 417 hasta el 448, vuelven a incluirse algunas referencias o indicaciones que señalan a las circunstancias de su llegada o realización en épocas pasadas. Es el caso de obras como el retrato de *santa Teresa de Jesús frente a la visión del Espíritu Santo*, cuya descripción permite identificarlo con la imagen actualmente conservada en el claustro alto (fig. 217), gracias a la descripción de la inscripción que incorpora en su parte inferior, tal y como podemos leer en el asiento y observar en la imagen:

“420. Retrato de santa Teresa de Jesús de medio cuerpo pintado al óleo sobre lienzo tamaño natural. Tiene la inscripción siguiente: ‘La madre Teresa de Jesús fundadora de las Descalzas Carmelitas. Anno ATATIS SVA = 61 = 1576’

Santa Teresa estuvo quince días en el Real Monasterio de las Descalzas y suponen las religiosas que el retrato fue regalado a la comunidad por la misma santa. Esta creencia merece bastante crédito teniendo en cuenta que la mística Doctora falleció el 4 de octubre de 1582 a los 67 años de edad”¹¹⁰⁵

Fig. 217. Anónimo español, *Retrato de santa Teresa de Jesús frente a la visión del Espíritu Santo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 81,5 x 66 cm, texto de la filacteria: “MISERICORDIAS DOMINI IN ETERNUM CANTA”, texto de la cartela inferior: “LA MADRE TERESA DE IHS FUNDADORA DE LAS DESCALSAS CARMELITAS ANNO AETATIS SVAE 61 1576”, Claustro Alto, PN00611339. © PATRIMONIO NACIONAL

El asiento de inventario, además, añade una interesante reflexión en cuanto a las indicaciones que las religiosas ofrecían a inicios del siglo XX a los capellanes cuando redactaron el inventario de bienes como la posibilidad de que fuese este retrato un presente de la propia santa Teresa. Pese a que la catalogación actual de este retrato lo sitúa en el siglo XVII, el asiento de inventario todavía añade un detalle biográfico interesante en relación a la estancia de esta santa fundadora en el propio monasterio de las Descalzas Reales por un período de quince días. Se trató de una estancia realizada a petición de la propia Juana de Austria según han podido constatar estudios posteriores mediante el análisis de la documentación epistolar intercambiada por la Compañía de Jesús, tal y como indica el profesor Jorge Sebastián.¹¹⁰⁶ Ello, pone de manifiesto cómo, en algunas ocasiones la memoria oral transmitida por las diferentes generaciones de religiosas en las Descalzas Reales se conservó intacta y puede servir para acercarnos a la significación de parte de su colección. También en relación al elenco de personalidades de la órbita jesuítica que rodeó el clima fundacional de las Descalzas

¹¹⁰⁵ Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., asiento número 420.

¹¹⁰⁶ Sebastián Lozano, 2010, p. 77, nota 35.

Reales a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, podría explicarse la presencia del retrato de san Luis Gonzaga. Una obra que ya encontrábamos descrita en la visita del siglo XVIII, y que vuelve a aparecer aquí también entre los retratos del coro, aunque su identificación con los retratos de este santo conservados entre la colección actual resulte más compleja. En este sentido podemos encontrar dos retratos que representan al santo de la Compañía de Jesús conservados en dos lugares distintos del monasterio y datados en cronologías distintas: el de la celda del noviciado, fechado a inicios del siglo XVI, con una estética y composición muy similar al de santa Teresa, y, por otra parte, el conservado en la antesala de la enfermería, datado entre 1750 y 1760 (figs. 218-9)

Fig. 218 (Izquierda) Anónimo, *San Luis Gonzaga*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 109 x 77, Texto de la cartela inferior: “B. LUIS GONCAGA DE LA COMPAÑIA DE JESUS / VIVIO 23 AÑOS MURIO EN ROMA EL DE 1595”, Celda del Noviciado, PN 0615761. Fig. 219 (Derecha), Anónimo, *San Luis Gonzaga*, ca. 1750-1760, óleo sobre lienzo, 82 x 60 cm, Texto de la cartela inferior: “S. Aloy sius Gonzaga/soc. jesu”, antesala de la enfermería, PN 0615917.

Otras imágenes descritas incorporan, incluso, referencias a las inscripciones que incorporan en su parte trasera o dentro pequeñas anotaciones en papel que se encontraban apegadas a las mismas, seguramente realizadas por las propias religiosas. Así encontramos descrita una imagen de la *Santa Faz*, cuyo reverso incorpora la información acerca de su autor “Bautista Ortega”, mientras que su parte delantera muestra la leyenda a la que se asocian este tipo de manifestaciones cristológicas en el imaginario visual cristiano:

“Un cuadro pintado al óleo sobre lienzo, marco de ébano con la siguiente inscripción: ‘Retrato de Faz de XPO Nuestro Señor según la facción del que su divina majestad envió al rey Agábaro’. Detrás del cuadro y sobre el lienzo del mismo tiene la siguiente firma: ‘Bautista Ortega Fecit’. Siglo XVII.”¹¹⁰⁷

Las diferentes imágenes que obedecen a esta misma iconografía entre la colección actual sí se encuentran datadas en el siglo XVII, pero ninguna de ellas muestra la inscripción con la leyenda citada.¹¹⁰⁸ No obstante, algunas de ellas, como la conservada en la antesala del patio pequeño (Fig. 220), aparece recortada y pegada sobre cartón, lo que indicaría su reubicación en un nuevo marco, por lo que es probable que la intervención sobre las imágenes hubiese hecho desaparecer la mencionada inscripción. Por el contrario, cabe destacar cómo, al buscar entre las imágenes fechadas durante el siglo XVIII sí apreciamos la presencia, de una efigie que obedece a las características descritas en el inventario (fig. 221). Se trata de una Santa Faz, igualmente atribuida a Bautista Ortega en la catalogación actual y, según la misma, conservada en el claustro alto del monasterio.

¹¹⁰⁷ Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., asiento número 426.

¹¹⁰⁸ Corresponden a los números de inventario: PN0610256; PN0615683; PN0613043; PN0612556.

Fig. 220 izq. Anónimo, Santa Faz, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 43,7 x 36 cm, Antesala del Patio pequeño, PN0615683 Fig. 221 derecha. Bautista Ortega, *Santa Faz*, siglos XVII / XVIII, óleo sobre lienzo, 50,5 x 40 cm, Texto: “Retrato de la Faz de xto N^o.Sr. / segun la faccion del que su/ divina magd. embio al rey Agabaro”; Claustro Alto, PN0611346. © PATRIMONIO NACIONAL

También aparecen citados otro tipo de aspectos y fenómenos que ya hemos podido documentar mediante el análisis de las imágenes oprobadas llegadas a las Descalzas Reales cuyo testimonio transcribe fray Juan de Palma y cuya identificación podemos observar entre algunas de las imágenes y reliquias conservadas. En este sentido, y entre los objetos citados por el listado de 1900, volvemos a encontrar objetos como:

“Una cruz de madera recubierta con chapa de latón dorado, en la cual hay grabada, la inscripción siguiente: ‘Esta santa Cruz la puso en el coro la señora infanta sor Margarita de la Cruz y Austria para darle culto y reverencia, pues un judío muy protervo sacándola en el auto la ultrajó y el religioso que la llevaba se la hizo adorar y quedó convertido: viendo este prodigio el religioso se la trajo como preciosa alhaja a la señora infanta sor Margarita para que esta santa cruz estuviese siempre adorada’ ”.¹¹⁰⁹

La inscripción de esta cruz se hace eco del contexto antisemítico vivido en el Madrid de inicios del siglo XVII, cuya expresión más celebrada fueron los festejos en honor al crucifijo maltratado a manos de los judíos en 1611, donde uno de sus principales escenarios tuvo lugar en la plaza de las Descalzas Reales e implicó directamente a sor Margarita de la Cruz y las religiosas de su comunidad.¹¹¹⁰ Como veremos, este acontecimiento también dejó huella en el calendario litúrgico seguido por la comunidad de las Descalzas a instancias de la propia sor Margarita, aunque la imagen en sí, el Crucifijo agraviado hubiese desaparecido en el incendio acaecido dentro de su profanación a manos judías. Por el contrario, la inscripción de la cruz de madera recubierta de latón, supondría una muestra palpable de aquellas manifestaciones cristológicas vinculadas, no solo al mencionado contexto antisemítico, sino también, a episodios de conversión. Su atractivo para reforzar la imagen de sor Margarita de la Cruz como principal valedora o destinataria de las imágenes oprobadas que aparecían en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII, dejaba al Monasterio de las Descalzas Reales como el lugar más idóneo donde depositarla. Pese a que no hemos podido localizar vestigios documentales o materiales que permitan localizar rastro alguno en torno a esta cruz en la colección actual del monasterio sí constan otra tipología de cruces a las que también se nos remite en este mismo listado e igualmente vinculadas a las devociones y prácticas respaldadas por la monja-infanta.

En este otro caso, se trata de la Cruz de Montserrat, santuario donde la propia sor Margarita rindió culto durante su viaje a España desde Centro-Europa, y del que también se han conservado numerosas representaciones visuales entre las efigies marianas del monasterio,

¹¹⁰⁹ Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., asiento número 441.

¹¹¹⁰ Portús Pérez, 1998, p. 10.

como el fresco que preside actualmente la Capilla de la Dormición de la Virgen.¹¹¹¹ Dada la vinculación y la presencia de la propia sor Margarita en el santuario de Montserrat es posible que su presencia en la colección del cenobio se deba a la conocida costumbre de recordar las peregrinaciones o la visita a los lugares sagrados mediante diferentes objetos como amuletos, estampas o imágenes acuñadas en el propio lugar. Sin embargo, y como podemos observar en la descripción, este objeto incorpora la fecha de 1669, bastante tardía para poder relacionarse con la visita a Montserrat de la infanta, aunque también pudiera relacionarse con el año en que fue realizada la inscripción que acompañaba a la Cruz, tal y como se nos indica:

“Crucecita de boj con varios trabajos en bajo-relieve. En la parte inferior tiene la fecha 1669 y, en la posterior, papel con la leyenda siguiente: «Esta cruz es de Montserrat: no puede salir de casa porque es de la infanta»”.¹¹¹²

La alusión a los trabajos en bajo-relieve que decoraban la cruz, puede llevarnos a plantear su identificación con la actual cruz de Montserrat conservada todavía entre las cruces que decoran el muro sur, o paramento que alberga los entierros de la Emperatriz y sor Margarita, en el coro (fig. 222).

Fig. 222 Taller de la Abadía de Montserrat, *Cruz de Montserrat decorada con las Arma Christi en bajo-relieve*, 1669, madera de boj, 32 x 22 cm, muro sur del Coro, PN 0611354.

Mencionadas estas imágenes y objetos cuyas características permiten ya acercarnos de un modo más concreto a los vestigios de la colección actual, quedaría únicamente, referirnos al número de altares localizados en 1900 dentro del coro. En este caso, y del mismo modo que nos permiten apreciar las fotografías del Archivo Moreno, encontramos claramente la presencia de tres altares: los dos separados por la reja o “trilla” del coro, ubicados en el paramento norte, y el altar de san Francisco presidido por el citado grupo escultórico que representa la entrega de la regla (figs. 223-224). Esta disposición correspondería a la evolución y modificaciones introducidas en el espacio del coro desde el siglo XVIII. Como hemos visto, los altares dedicados a la Inmaculada Concepción o a San Francisco, son fácilmente identificables entre el cotejo de los listados elaborados desde esta época y durante el siglo XX. Sin embargo, la visita pastoral del siglo XVIII no nos indicaba el lugar de ninguno de los tres altares descritos por lo que la identificación del mencionado “Altar de Nuestra Señora de Gracia”, quedaba difuso entre las indicaciones. Por descarte, y llegados a 1900, su identificación con el altar dedicado actualmente a la Virgen como Madre de Dios cobra más sentido puesto que, tanto la Inmaculada Concepción, como el altar de San Francisco aparecen bien identificados mediante la descripción de las esculturas e imágenes que los decoraban. En su caso, aparece descrito del siguiente modo:

“Altar de Nuestra Señora de Gracia. En el centro, la imagen de Nuestra Señora tamaño mayor que el natural tallada en madera pintada, estofada y dorada. En el brazo izquierdo

¹¹¹¹ Sobre esta capilla y sus decoraciones: García Sanz, 2019, pp. 116-123.

¹¹¹² Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., asiento número 419.

tiene al Niño Jesús y en la mano derecha un cetro de bronce dorado. La peana de esta imagen es de madera pintada imitando mármoles y con varios tallados dorados. La imagen y la peana son del siglo XVII. A derecha e izquierda dos ángeles pequeños de madera tallada sosteniendo respectivamente en las manos derecha e izquierda dos candeleros.”¹¹¹³



Fig. 223 (izquierda) Vista del coro desde la entrada antigua, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00623_C, Fuente: Tormo y Monzó, 1917, p. 41. Fig. 224 (derecha) Vista del coro desde antigua la capilla de san Francisco, actual puerta nueva, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00624_C, Publicado en: Tormo y Monzó, 1917, p. 47.

A la luz de los datos expuestos y su cotejo con el estado actual de la colección, podemos plantear una hipótesis sobre cómo fue evolucionando el estado del coro desde sus orígenes y hasta llegar al siglo XX, cuyo aspecto es el que ha sobrevivido, a grandes rasgos, en la actualidad. Si bien la presencia y características esenciales de los dos altares-relicario ubicados a uno y otro lado de la trilla en el muro norte es clara, así como su progresiva desaparición o desmantelamiento desde finales del siglo XVII, no lo es tanto la ubicación y dedicación de otras capillas que también formaron parte de su decoración con el paso del tiempo. De este modo, fray Juan de Palma, respecto a la decoración del muro norte, se hacía eco de la presencia de dos altares situados a izquierda y derecha mirando desde la sillería del coro. El primero, era el más cercano al altar-relicario presidido por la imagen de *Cristo atado a la columna* (a la izquierda de la “trilla”), y se encontraba integrado por diferentes imágenes devocionales con distinta factura, tanto pictóricas como en estampa, mientras que, el segundo, estaba presidido por la escultura de la *Virgen con el Niño* “devotísima” y era más cercano al altar-relicario presidido por el tríptico de la *Virgen con el Niño y un racimo de Uvas* (a la derecha de la “trilla”). Tanto la decoración de este último altar mediante la efigie mariana como su cercanía al segundo de los altares relicario, eran ya mencionadas en el inventario de la fundadora, aunque cabe esperar hasta finales del siglo XVII para encontrar alguna mención a la advocación a la que pudo estar dedicado como es la de Nuestra Señora de Gracia en 1689. A partir de este momento, el siguiente listado ubicado en el siglo XVIII, confirma la desaparición de las estructuras formadas mediante el legado de Juana de Austria y su sustitución por los actuales altares dedicados a la Inmaculada Concepción y a la Virgen como Madre de Dios. Finalmente, llegados a 1900, la posibilidad de cotejar los nuevos inventarios con las fotografías conservadas en el Archivo Moreno, nos permite acercarnos a la escenificación que presidía el coro desde el siglo XVIII. La misma, sustituía los altares-relicarios iniciales por dos altares dedicados a la Inmaculada Concepción y Nuestra Señora de Gracia, mientras que introducía un nuevo altar, el dedicado a San Francisco y Santa Clara sito en la estrecha hornacina de medio punto reconvertida en “puerta nueva” durante los años noventa del siglo XX. Además, estos últimos listados nos han permitido acercarnos a

¹¹¹³ Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., número de asiento 412.

otras matizaciones que las diferentes imágenes y objetos distribuidos por los muros del coro adquieren gracias al cotejo de las indicaciones incluidas en sus descripciones.

4.2 El antecoro.

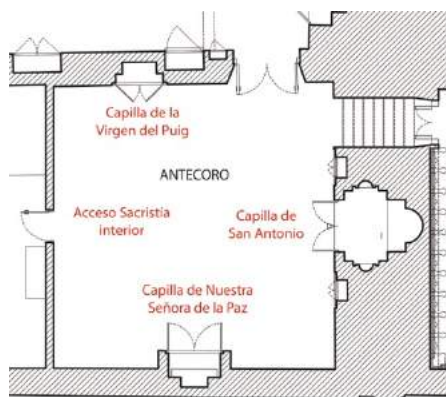


Fig. 225 Distribución de la planta del antecoro. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano nº3, Escala 1:100

Puesto que se trata del espacio que antecede al coro (fig. 225) y, al menos, hasta la apertura la segunda puerta que permitió el paso de las religiosas en horas de visita pública sin ser vistas sirvió como el único acceso a través del cual la comunidad entraban al coro, cabe referirnos al mismo ahora, no únicamente como lugar de paso, sino también, de exhibición y práctica devocional. Al respecto, ya hemos destacado la presencia de interesantes vestigios como la capilla de la Virgen del Puig, que vinculan este espacio con la tradición heredada de la Casa Madre (fig. 159). Otra de las capillas que aparecen mencionadas entre las primeras noticias relativas a la fundación, es la de san Antonio de Padua, cuya efigie escultórica, según narra el padre Carrillo, fue inspirada por la visión que beato valenciano fray Nicolás Factor (1520-1583) tuvo durante su período como confesor de las Descalzas Reales.¹¹¹⁴ Su historia nos llega, por tanto, vinculada a la leyenda y el halo de misterio o maravilla que rodeaba algunas de las imágenes conservadas en el monasterio. Más concretamente, la podemos consultar en la primera parte de su crónica y hacia el final del capítulo XX titulado “De algunas santas imágenes milagrosas que hay en esta santa casa”.¹¹¹⁵ En esta narración se indica, incluso, el responsable de su llegada al cenobio, Pedro Luis Garcerán de Borja (1528-1592), tío de san Francisco de Borja, condecorado como maestre de la Orden de Montesa y, entre otros cargos, virrey de Cataluña.¹¹¹⁶ Se trataría, entonces, de una obra llegada a la fundación durante la dirección de la tercera de sus abadesas, sor Juana de la Cruz, hermana de san Francisco de Borja y, por tanto, sobrina igualmente del Maestre de Montesa. En relación a uno de los sucesos milagrosos acaecidos en el cenobio gracias a la efigie regalada por Pedro Luis Garcerán de Borja se nos cuenta cómo las religiosas recibieron un aviso mediante un gran ruido realizado por la imagen durante sus oraciones en el cercano espacio del coro que serviría para ponerlas en aviso de la pronta excarcelación del virrey de Cataluña:

“También en el mismo antecoro hay otra capilla del glorioso san Antonio de Padua, la cual, con la imagen que está en ella del santo, hizo hacer el Maestre de Montesa. Y acaceciéndole después estar preso por un falso testimonio que le habían inculcado, fue libre por la

¹¹¹⁴ Carrillo, 1616, f. 55v.

¹¹¹⁵ Carrillo, 1616, ff. 53r. – 56r.

¹¹¹⁶ Sobre este miembro de la familia Borja: La Parra López, 1997, pp. 81-94.

intercesión de este glorioso santo. [...] porque cuando le sacaron de prisión, que era entre una y dos de la noche, todas las religiosas estaban en oración en el coro después de Maitines, y oyeron un ruido grande, como que se abrían puertas, y se rompían cadenas, y se deshacían prisiones. Y, estando admiradas y deseosas por saber lo que era, supieron el día siguiente, que aquella misma hora era cuando le sacaron de la cárcel.”¹¹¹⁷

Las medidas que el padre Carrillo indica al describir las características de la escultura, “vara y cuarta de alto” se acercan bastante a la altura que actualmente presenta la efigie escultórica que preside la capilla de san Antonio de Padua en el antecoro (fig. 226), por lo que es plausible señalar que continúe siendo la misma de la que nos habla su crónica. Además, según ha estudiado recientemente Manuel Arias Martínez, sus características formales pueden situar su producción en el entorno de artífices que aprendió en el taller de Alonso Berruguete (h. 1488-1561) como fue el caso de Francisco Giralte (h. 1510-1576).¹¹¹⁸ Arias Martínez señala también el interés de esta efigie escultórica dadas las circunstancias legendarias que la rodean como el hecho de considerarse fruto de la visión experimentada por el confesor Nicolás Factor.¹¹¹⁹

Fig. 226 Anónimo español, *San Antonio de Padua*, segunda mitad del siglo XVI, talla policromada y dorada, 116 x 53 x 42 cm, Capilla de san Antonio de Padua, Antecoro, PN0611139. © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 23.

Actualmente, la capilla donde se conserva esta escultura, que también fue patrocinada por el Maestre de Montesa según indica el cronista, se encuentra presidida por dos efigies escultóricas más dedicadas a santa Clara y santa Coleta, dentro de las hornacinas en ambos laterales de la capilla. Se trata de dos efigies de calidad distinta y fechables dentro del siglo XVII, cuyas circunstancias de llegada y presencia junto al santo desde sus orígenes resulta más difícil concretar, dada la escasez de referencias a las mismas.¹¹²⁰ No obstante, la disposición de la capilla integrada mediante tres hornacinas de medio punto, hacen indudable la una escenificación inicial presidida por la escultura de san Antonio de Padua y otras dos efigies más situadas a sus lados o en las paredes laterales de esta capilla. Por lo que respecta a la decoración pictórica que integra sus paramentos, encontramos la característica imitación de mármoles tallados con formas geométricas dentro de las hornacinas y, en la parte superior, la representación de san Bernardino de Siena y san Francisco enmarcadas por sendos arcos florales de medio punto. Asimismo, aparecen repartidas entre los paramentos del nicho central diferentes escenas en torno a la vida y milagros de ese santo como *San Antonio predicando*; *San Antonio a orillas del mar*; *San Antonio arrodillado ante un caballero* o *San Antonio predicando en una iglesia*.¹¹²¹

¹¹¹⁷ Carrillo, 1616, f. 55v.

¹¹¹⁸ Arias Martínez, 2019, p. 247.

¹¹¹⁹ *Ibidem*.

¹¹²⁰ García Sanz y Triviño, 1993, p. 166.

¹¹²¹ Según indica la catalogación de estas pinturas, con número de inventario: PN00611190.

Tanto la capilla de san Antonio como la mencionada capilla de la Virgen del Puig, se encontrarían vinculadas a los orígenes de la fundación y a la memoria que el ascendente valenciano de sus moradoras imprimió entre las diferentes devociones practicadas en el cenobio y sus espacios. Ello es constatable gracias a la memoria legendaria recogida por fray Juan Carrillo, como hemos podido comprobar. Una memoria, que también los listados de bienes fechados a inicios del siglo XX, reprodujeron entre sus asientos. En el caso de la descripción de este espacio, por ejemplo, tanto la capilla de san Antonio como la de la Virgen del Puig, aparecen descritas en sus respectivos asientos con la cita a fray Juan Carrillo y su obra.¹¹²² Las mismas, junto con la conocida como “Capilla de Nuestra Señora de la Paz” aparecían también dentro de la visita dieciochesca, cuyo borrador venimos citando igualmente.¹¹²³ En esta época, además, aparece registrada una considerable cantidad de imágenes de toda índole como esculturas, retratos de distintos santos y demás escenas religiosas que no volveremos a apreciar en semejante abundancia y variedad dentro de los listados posteriores:

“Una capilla de san Antonio de Padua de vara y tercia ~~de largo~~ altar de escultura; una santa Coleta y santa Clara las dos sin[...] cuartas de alto y de escultura. Las dichas efigies ocupan la dicha capilla de san Antonio de Padua. **Capilla de Nuestra Señora de la Paz**, de vara de alta de alta, de vestir. **Capilla de la Resurrección del Señor**, de cartón, de poco más de media vara de alto. Antecoro: **una santa María Magdalena de escultura de 2 varas de alta**; un cuadro de la Resurrección del Señor ~~de cinco cuartas~~ de largo; uno, de santa Catalina mártir; un Señor con la cruz a cuevas de 2 varas de largo; uno, de la aparición del Señor a la Virgen, de vara y media de largo; uno de santa Bárbara mártir de vara y media de largo; un Santo Ángel de Nuestra Comunidad de vara y media de largo; una Verónica de media vara de largo; uno de Nuestra Señora del Carmen de 3 cuartas de largo. + **un san Nicolás Factor de tercia de largo**; uno de san Pedro Al

f. 4v.

cántara de una tercia de largo; **ocho cuadros de diferentes significaciones** de una tercia de largo; un Nuestro Señor con la corona de espinas de media vara de largo; uno de santa María Egipcíaca de dos varas de ancho; uno de la Coronación de vara y media de largo; uno de la Degollación de San Juan Bautista de vara y media de largo; dos Ecce Homos, uno de 3 cuartas y, el otro de vara; uno de san Bernardo 3 cuartas de largo; uno de Nuestra Señora de la Antigua, de media vara de largo; un san Francisco de 3 cuartas de largo; uno de san Jerónimo de vara de largo; uno de santa Gertrudis de vara de largo; uno de Nuestra Señora de Guadalupe de vara de largo; uno de san Pedro de vara de largo; Los innumerables de Zaragoza de 3 cuartas de largo; un Señor crucificado de 3 cuartas de largo; uno de san Diego de Alcalá de 3 cuartas de largo; una Purísima de 3 cuartas de largo; uno de la Anunciación, vara de largo; uno de san Ambrosio, vara y media de largo; uno de Nuestra Señora de Guadalupe de vara de largo; uno de santa Clara de 3 cuartas de largo; unos cuantos de cartón; un san Juan de escultura de vara de alto; un san Francisco de escultura de; un san Juan de escultura de vara de alto; un san Francisco de escultura de vara de largo; un santo Domingo de escultura de vara; una Nuestra Señora de la Purificación también de vara; un Crucifijo de marfil de media vara de alto; un cuadro de un crucifijo con Nuestra Señora y san Juan de dos varas y media de alto; un san Francisco de vara y media de alto; otro de santa Clara del mismo tamaño; uno de la Anunciación de siete cuartas de largo; otro de Nuestra Señora de la Contemplación del mismo tamaño; un crucifijo vara y media de largo; uno de san Francisco de 2 varas de largo; uno de santa Clara; otro de Nuestra Señora de México, los dos, dos varas; uno de 2 varas de largo de varias pinturas; uno de Nuestra Señora de Guadalupe de dos varas de largo; uno de la madre Ágreda de vara; uno de un Ecce Hommo de 3 cuartas de largo; uno de Nuestra Señora de la Leche de 3 cuartas; uno de Nuestra Señora Milagro de media

¹¹²² Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., asientos número 297, 300 y 301.

¹¹²³ AGP, PC, AMDR, Caja, 39, exp. 15, f. 4r.

vara en largo; uno de la cabeza de san Juan Bautista de media vara de largo; uno de Nuestra Señora de México de vara y media en largo.”¹¹²⁴

Entre ellas, cobra especial sentido la presencia de un retrato de “san Nicolás Factor de tercia de largo”, dado el contexto de mecenazgo y legendario referido. Si bien los escasos veintinueve o treinta centímetros que la tercia de largo indicada en la visita, no coinciden con las medidas de las representaciones de este beato valenciano conservadas actualmente en distintos lugares de la clausura, su presencia guarda un destacado interés dada la interesante relación establecida así entre obra material y fuente de inspiración divina. Más concretamente, son dos retratos, uno de ellos en formato pictórico realizado por el pintor valenciano Juan Sariñena (h. 1545-1619) y fechado en 1587 y, el otro tallado y policromado sobre madera durante el primer tercio (fig. 227-8). Asimismo, destaca la obra de gran formato realizada en el siglo XVIII para representar otra de las visiones asociadas a este beato valenciano que tuvo lugar en la capilla de la *Virgen de Atocha* con el objetivo de motivar su vuelta a tierras valencianas.¹¹²⁵ Como indica su catalogación, ninguna de ellas se muestra cercana a las medidas descritas en el siglo XVIII, aunque parece lógico que alguna de estas representaciones o muy similar pudiese conservarse también entre las decoraciones iniciales del antecoro, dada la temprana cronología de algunas de ellas como la realizada por Sariñena. Además, la misma, nos muestra la figura de Nicolás Factor, en su faceta visionaria y en actitud receptiva, acompañada por las cartelas que incluso tratan de poner voz a la imagen del beato mediante la inscripción *Sursum Corda* o “arriba los corazones” que sale de su boca.

Fig. 227 (izquierda) Juan de Sariñena, *Beato Nicolás Factor*, 1587, óleo sobre lienzo, 109 x 102 cm, texto: “F.P. NICOLA V. FACTOR”; en el lado izquierdo, saliendo de su boca: “SURSUM CORDA”; en el lado derecho, a la altura de su cabeza: “DUM GUSTAS FACTOR DOMINI DULCISSIMA VERBA RAPTUS ES IN COELUM PER FRUERIS Q. DEO IN DE REDIS LAET COELESTI NECTARE PLENUS AT Q DOCES COELUM SCANDERE QUA LICEAT”; Oratorio, PN0612313. Publicado en: Pintos, 2010, p. 59. Fig. 228 (derecha) Anónimo español, *Beato Nicolás Factor*, primera mitad del siglo XVII, talla policromada, 67 x 41 x 26 cm, texto en la peana: “EL Bto. Pe. F. NICOLAS FACTOR CONFESOR DE LAS DESCALZAS REALES” en el pecho el corazón, la inscripción: “SURSUM CORDA”.

Asimismo, entre la abundante y variada iconografía a la que nos remiten las imágenes del antecoro dentro del siglo XVIII, se nos describen “ocho cuadros de diferentes significaciones”, cuyos temas iconográficos son enumerados a continuación.¹¹²⁶ Entre ellos,

¹¹²⁴ AGP, PC, AMDR, Caja, 39, exp. 15, f. 4r. y 4v.

¹¹²⁵ Joaquín de Eslava, *El Beato Nicolás Factor ante la Virgen de Atocha*, 1759, óleo sobre lienzo, 146 x 101,7 cm, Capilla del Peñasco, PN0610216.

¹¹²⁶ AGP, PC, AMDR, Caja, 39, exp. 15, f. 4v.

es interesante constatar la presencia de “la Degollación de San Juan Bautista de vara y media de largo” puesto que, si ponemos en común este cuadro con las imágenes citadas por el libro de ceremonias entre la descripción de las escenificaciones e imágenes utilizadas con motivo de cada celebración, encontramos un espacio para plantear su posible utilización en clausura. De este modo, se nos señala entre el calendario litúrgico descrito cómo, el día veintinueve de agosto,

“La degollación de san Juan Bautista tiene kalenda de cirios. Para las vísperas se pone la imagen que está en el antecoro en el altar del choro de la imagen del racimo con sus luces”.¹¹²⁷

Las escuetas referencias ofrecidas por esta celebración que, comparada con otras de mayor calado como la Asunción de la Virgen, no adquiere una complejidad semejante, sí nos permiten, por el contrario, contrastarla no sólo con los el listado del XVIII, sino, también con otros listados más antiguos el inventario de objetos donados por Juana de Austria. De un lado, el hecho de encontrar la imagen de san Juan Bautista que está en el “antecoro” puede relacionarse con uno de los “ocho cuadros de diferentes significaciones” que se identifica con “la degollación de san Juan Bautista” en la visita dieciochesca dentro de ese mismo espacio, entonces decorado por una enorme variedad de temas iconográficos. De otro lado, el hecho de que se nos indique el traslado de esta imagen a uno de los altares del coro y, más concretamente, aquel decorado por “la imagen del racimo”, bien puede indicar que la citada imagen de la Degollación de San Juan Bautista, quedaría integrada durante su festividad en el altar de la derecha de la trilla. Aquel que se encontraba presidido por el tríptico con la representación central de la Virgen María con el niño y un racimo de Uvas, junto con dos santas en sus batientes, según nos indicaban las descripciones de los altares-relicario.

Por lo que respecta a la identificación de esta imagen con alguna de las pinturas conservadas en la colección actual, podemos seguir atendiendo a la conversión de medidas citadas en el inventario y su comparación con las dimensiones que los ejemplos de una iconografía análoga presentan. En este caso, la iconografía de san Juan Bautista se muestra abundante sobre diferentes lenguajes artísticos como la pintura o la escultura en las Descalzas Reales, sin embargo, la escena de su decapitación, o aquella basada en el evangelio de Mateo (Mt, 14: 1-2) aparece representada únicamente en un lienzo conservado actualmente en la capilla de san Miguel (fig. 229). Se trata de la representación de Salomé con la cabeza de san Juan Bautista basada en la escena ampliamente difundida por la obra del pintor italiano Cesare da Sesto (1477-1523). Su altura, de un metro con treinta y dos centímetros, se acerca a la vara y media, o metro con veintiséis centímetros, apuntada por el inventario en el siglo XVIII, mientras que la difusión que experimentó esta composición elaborada por el pintor leonardesco a lo largo de siglo XVI acercan sus reproducciones a las colecciones Habsburgoicas. En este último sentido se ha destacado la variedad de copias, que ascenderían, al menos a cinco, repartidas a lo largo de las colecciones europeas como la *National Gallery* de Londres, la colección Real Británica o el *Kunsthistorisches Museum* en Viena.¹¹²⁸ La conservada en esta última,

¹¹²⁷ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 60v.

¹¹²⁸ Sobre las características y copias de esta versión iconográfica realizada por Cesare da Sesto así como los lugares donde permanecen conservadas, podemos encontrar la información catalográfica de su ficha en la National Gallery: Cesare da Sesto, *Salomé*, h. 1510-1520, óleo sobre tabla, 135,3 x 80 cm, Londres, National Gallery, inv. NG2485 Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/cesare-da-sesto-salome> [consulta: 27 / 05 / 2020]. Por su parte las copias de esta versión llegan a ubicarse hasta la primera mitad del siglo XVII: Copia de Cesare da Sesto, *Salomé*, óleo sobre tabla, ca. 1500 - 1649, 129.5 x 74.5 cm, Londres, Royal Collection Trust, inv. RCIN 402670. Disponible en: <https://www.rct.uk/collection/402670/salome> [consulta: 27 / 05 / 2020].

precisamente, se considera original de mano del propio Cesare da Sesto y perteneció al emperador Rodolfo II, a cuyas manos habría llegado a modo de presente.¹¹²⁹

Fig. 229 Anónimo, copia de Cesare da Sesto, *Salomé con la cabeza del Bautista*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 132 x 95 cm, Capilla de San Miguel, PN 00610116. © PATRIMONIO NACIONAL

Por otro lado, y además del aspecto de las imágenes y decoraciones que integraron la escenificación del antecoro, como hemos mencionado anteriormente, el mismo se erigió también como lugar de celebración y no únicamente como lugar de tránsito o acceso al coro. Este aspecto tocante a las ceremonias desarrolladas en cada una de sus capillas, aparece en el listado de 1900, donde se describe como “capilla de la Misericordia (del Puig)”, dedicada a la advocación valenciana de la Virgen del Puig y vinculada a las primeras efigies introducidas por las religiosas fundadoras, es el lugar donde se hace “fiesta el día de la Natividad de Nuestra Señora”.¹¹³⁰ Efectivamente, el asiento que describe la capilla hubo de basarse en la tradición conservada por las clarisas de la comunidad mediante el desarrollo del calendario litúrgico, puesto que es en este lugar donde también el *Libro de ceremonias* sitúa la celebración de la Natividad de la Virgen María el ocho de septiembre. De este modo, aparece mencionada la procesión realizada después de vísperas a una de las capillas del antecoro, según dicho manuscrito: “Después de vísperas se hace procesión a la capilla de la Natividad que es la del antecoro”.¹¹³¹ Así se vuelve a reiterar en el calendario abreviado listado mes a mes entre las páginas del mismo manuscrito, donde, el ocho de septiembre consta:

“La Natividad de nuestra señora tiene vísperas y misa de S1 cantores y sermón y procesión a su capilla del [...] antecoro. El ejercicio es el que se hace en cada oficio de los de su casa”.¹¹³²

El dato, que podemos señalar mediante el cotejo del libro de ceremonias y el inventario de 1900, es significativo, puesto que esa capilla del antecoro a la que se dirige la procesión durante la celebración de la Natividad de la Virgen, también podría confundirse con la segunda capilla dedicada al culto mariano dentro de este mismo espacio: la capilla de la Virgen de la Paz (fig. 230). Esta última no aparece mencionada entre los listados antiguos de la colección como el que registra el legado de la fundadora, sin embargo, comparte algunas características destacables con las alusiones a la escenificación del coro que hemos podido comprobar durante su análisis. Se trata de su concepción mediante una imagen de la virgen “vestidera” (fig. 231), un modelo escultórico que acostumbraba a exhibir suntuosas telas y atuendos, también descritos entre las características de la imagen de la Virgen con el Niño

¹¹²⁹ Así consta en: Cesare da Sesto, *Salomé con la cabeza del Bautista*, h. 1512 / 1516, óleo sobre tabla, 136,5 x 79,6 cm, Viena, *Kunsthistorisches Museum*, inv. Gemäldegalerie, 202. Disponible en: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1779/?offset=0&lv=list> [consulta: 27 / 05 / 2020].

¹¹³⁰ Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f., asiento número 300.

¹¹³¹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 62r.

¹¹³² *Ibidem*, f. 75v.

que, igualmente, presidió la “capillica” situada en el coro junto al altar-relicario presidido por el tríptico de la *Virgen de las Uvas*. Pese a que las dimensiones (dos varas de largo o, cerca de un metro con sesenta y tres centímetros de alto) y cronología de esta última distan de las características que presenta la imagen de la Virgen con el Niño que actualmente preside la capilla de Nuestra Señora de la Paz en el antecoro, sí podemos apreciar cómo su materialidad o las diferentes labores de confección textil mediante las que quedaron adornadas son muy similares. En ambos casos (coro y antecoro), nos encontramos con sendas efigies de la Virgen con el Niño ricamente ataviadas, cuyas principales características se centran en describir las suntuosas vestiduras que se exhiben.

Fig. 230 Anónimo, *Capilla de Nuestra Señora de la Paz*, siglo XVII, antecoro, PN0611260. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 231 Anónimo, Imagen “de vestir” de la *Virgen con el Niño*, rostro y mano talladas, cuerpo elaborado con alambres y madera, 55 cm de alto x 40 cm de diámetro, Capilla de Nuestra Señora de la Paz, PN 0611372. © PATRIMONIO NACIONAL

Anteriormente, hemos apuntado hacia la posibilidad, dadas las indicaciones espaciales presentes entre el inventario de la fundadora y posteriores relaciones como el proceso de beatificación de sor Margarita, de indentificar la advocación a la que se encontraba dedicada la “capillica” del coro con la de “nuestra Señora de Gracia”, hasta su reubicación entre los altares del paramento sur. Ahora, podemos plantear la presencia de un altar semejante entre las capillas del antecoro, dada la posible desaparición de esta capilla del coro con el paso del tiempo y debido a las diferentes alteraciones que este espacio contiguo al antecoro, sufrió desde finales del siglo XVII y durante la centuria posterior. Si bien sus características formales no coinciden, especialmente por lo que respecta a su altura, con aquella efigie registrada entre las posesiones donadas por la fundadora para el adorno de las capillas del antecoro, sí podemos plantear al menos, una correlación entre las capillas desaparecidas en el coro y

aquellas que se erigieron en el antecoro durante el siglo XVII. El hecho de que nos encontremos ante una imagen que, todavía en la actualidad cuenta con un amplio ajuar textil formado por distintos mantos y vestidos datados durante el siglo XVIII (Fig. 232)¹¹³³ recordaría, en gran medida, a una tradición o práctica que ya podíamos ver reflejada entre la descripción de la colección donada por la fundadora.

Fig. 232. Anónimo, manufactura valenciana, manto y vestido de Nuestra Señora de la Paz, siglo XVIII, seda bordada con hilo metálico, Sacristía, PN0611219 (del manto) y PN0611220 (del vestido)

Además, cabe destacar la decoración donde se integra esta capilla, enmarcada por un arco floral de medio punto idéntico al que también decora la capilla de san Antonio de Padua. En el interior, se ha escogido uno de los programas iconográficos más difundidos entre el culto mariano, como es la representación de las diferentes simbologías inspiradas por las letanías a la Virgen. Sus imágenes aparecen representadas en distintas escenas repartidas sobre las jambas y el intradós del arco, así como sobre su parte frontal. La similitud de algunos detalles con las decoraciones de la capilla de San Antonio, así como la elección de una iconografía que encuentra su máxima difusión a lo largo del siglo XVII, ratifican la cronología de imagen y capilla durante esta centuria.

Por último, entre las decoraciones mencionadas por la visita del siglo XVIII, susceptibles de ser comparadas con la información proporcionada por los inventarios y manuscritos de ceremonias, cabe destacar la presencia de la mencionada “santa María Magdalena de escultura de 2 varas de alta”.¹¹³⁴ Esta efigie escultórica de aproximadamente un metro con sesenta y seis centímetros de alto, se acerca al metro con setenta y un centímetros de la escultura que representa a *Santa María Magdalena Penitente* (fig. 233), actualmente conservada entre las efigies del capítulo o sala dedicada a la exposición de las esculturas de mayor calidad atesoradas en el Monasterio.

¹¹³³ Sobre los dibujos que inspiran la concepción de algunos de los textiles de manufactura valenciana llegados a la colección de las Descalzas Reales y realizados en el siglo XVIII, vid. García Sanz, 1997b, pp. 274-285 y, 1999a, pp. 74-75.

¹¹³⁴ AGP, PC, AMDR, Caja, 39, exp. 15, f. 4r.

Fig. 233 Gregorio Fernández (atr.) Magdalena Penitente, siglo XVII, talla policromada, alto total (con peana rocosa) 171 x 60 cm, Capítulo, PN00612171. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Bray, 2009, p. 150, fig. 108.

Respecto a su veneración y presencia en el coro, en este caso tampoco sería la descripción de la visita pastoral la única que haría mención a la misma. También entre los manuscritos ceremoniales podemos encontrar interesantes referencias a la presencia de una efigie de la Magdalena en el antecoro, hacia la que, concretamente se dirigía una procesión cada veintinueve de julio, día de santa Marta:

“29. Día de santa Marta, hay procesión a la Magdalena que está en el antecoro. Se canta himnos, antifona, verso y oración de la santa y conmemoración a santa Marta.”¹¹³⁵

Además, también los inventarios redactados durante las primeras décadas del siglo XX, corroboran la presencia de una imagen escultórica dedicada a esta misma santa en el espacio del antecoro. Más concretamente, se nos describe una:

“Magnífica urna de maderas duras con adornos de bronce dorado encerrando la preciosa imagen de santa María Magdalena de tamaño natural: en la mano izquierda sostiene un crucifijo; está con el pelo destrenzado y caído en bandas por la parte anterior de los hombros, que, como el seno y los brazos, tiene descubiertos. Se halla envuelta en una estera de palma, atada por la cintura con una correa hecha igualmente de palma. La peana representa un grupo de rocas. Al lado del pie derecho hay una calavera e, inmediato al izquierdo un libro a medio abrir. Esta escultura es de mérito superior, no solo por la valentía de las líneas, sino también porque la imagen, la estera, la correa, el grupo de rocas, la calavera, el libro y hasta los más insignificantes pormenores están tallados en madera. Es tradición entre las religiosas que fue regalada a la infanta sor Margarita. No ha podido averiguarse su autor, pero no parece desacertado atribuirle al insigne escultor Pedro de Mena”.¹¹³⁶

¹¹³⁵ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 72-73. Por su parte, el libro de ceremonias indica un proceso distinto para celebrar esta misma santa: “Santa Marta tiene motete y después de vísperas, o completas se hace conmemoración suya y se pone en el altar primero del choro o en otro cualquiera de los del claustro” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 49v. No obstante, la ubicación de su imagen en el primer altar del coro, continuaría manteniendo cierta coherencia con lo mencionado en el anterior manuscrito dado su cercanía al antecoro, donde se conservaba la imagen escultórica de María Magdalena. Asimismo, no hemos hallado rastro alguno de una imagen que representase a santa Marta entre las imágenes de la colección, por lo que es muy probable que la imagen a la que se refiere el libro de ceremonias siga siendo la de santa Magdalena.

¹¹³⁶ *Inventario de las albas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid 6 de Marzo de 1908. AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 3, p. 47, n° de asiento 305.

Esta última descripción, fechada en 1908, nos remite a una exhibición de la escultura más cercana a la que actualmente encontramos en el capítulo de la fundación, enmarcada por una suntuosa urna que destaca su presencia (fig. 234). Además, añade una referencia a la información transmitida a través de generaciones por las propias religiosas de la comunidad en torno a su llegada a la colección monacal como regalo a una de sus integrantes, la infanta sor Margarita. Aunque se trata de un dato sin contrastar, fundamentado únicamente en la “tradicción” de la comunidad, el hecho de que pudiese haber llegado al monasterio como un regalo a la infanta sor Margarita de la Cruz es poco probable. Ello radica en los datos y apreciaciones que han ido realizándose acerca de su atribución. Pese a que los datos de su catalogación en Patrimonio Nacional atribuyen su autoría a la escuela castellana y, más concretamente a Gregorio Fernández (1567-1636), ya la propia descripción de inventario apunta hacia el trabajo del escultor granadino Pedro de Mena para su posible atribución (1628-1688). Esta última apreciación viene siendo la más aceptada entre los diferentes expertos que se han acercado a analizar su atribución. En primer lugar, Elías Tormo se refería a la misma como “modelo de las de Mena”¹¹³⁷, mientras que, posteriormente, Xabier Bray, indica su función como inspiración para los modelos elaborados posteriormente por Pedro de Mena.¹¹³⁸ Más recientemente, Manuel Arias Martínez también ha propuesto su atribución al escultor granadino.¹¹³⁹

Fig. 234 Anónimo, *Vitrina de la Magdalena*, último cuarto del siglo XVII, madera, carey, bronce y vidrio, 350 x 147 x 100 cm, Capítulo, PN 00612172. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 251, fig. 134.

Si bien su autoría viene debatiéndose entre el trabajo Gregorio Fernández y el de Pedro de Mena, o dos de los escultores cuya obra marcó las pautas de la escultura coetánea, cabe tener en cuenta los problemas cronológicos que plantea la información añadida en el inventario a partir de la memoria de la comunidad. Si bien fuese un regalo a la infanta sor Margarita de la Cruz, entonces la atribución a Mena sería muy difícil dado que la infanta muere en 1633 y este escultor nace apenas cinco años antes. En ese caso sí sería más plausible, a nivel cronológico una atribución a Gregorio Fernández o su círculo. Sin embargo, y dadas las concomitancias formales con el trabajo de Mena que muestra esta Magdalena de las Descalzas Reales, cabría suponer que, de ser un regalo a la comunidad, no lo habría sido a la

¹¹³⁷ Tormo y Monzó, 1917, p. 40.

¹¹³⁸ Bray, 2009, p. 150.

¹¹³⁹ Arias Martínez, 2019, pp. 249-250.

infanta sor Margarita de la Cruz, sino, a otra religiosa. Quizá por similitud y cronología a la también llamada sor Margarita de la Cruz, hija de Juan José de Austria, por la que también se llevó a cabo la construcción de la Capilla del Milagro. Ésta última fallece en 1686, por lo que un regalo obra de Mena sí podría coincidir cronológicamente con su estancia en el monasterio.¹¹⁴⁰

Sea como fuere y, dejando a un lado el aspecto de su atribución e ingreso en la colección monacal, lo cierto es que, a la luz de las informaciones proporcionadas por los inventarios y manuscritos ceremoniales sí podemos situarla, al menos desde la segunda mitad del siglo XVII, dentro del antecoro del Monasterio. Aquí, como informa el manuscrito titulado *Lo que se observa en la comunidad* sería venerada mediante una procesión cada 29 de julio, con motivo de la celebración de santa Marta.

4.2 El capítulo.

Fig. 235 Localización del capítulo en la entreplanta del monasterio. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano nº2, Escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

Otro de los espacios cuya utilización también es referida entre la descripción de las horas dentro del *Libro de ceremonias* es el Capítulo (fig. 235). Su función dentro de la arquitectura monástica, como es conocido, era la de servir a modo de lugar de reunión para discutir los asuntos propios de la comunidad. Más concretamente, su utilización aparece referida dentro de los últimos apartados o relación de las 24 horas del día, puesto que se trata del lugar al que se dirigían las religiosas antes de comer cada día. En él su disposición era prácticamente análoga a la que adoptaban en el coro, divididas en dos grupos o coros, liderados por la madre abadesa y vicaria respectivamente.¹¹⁴¹ Éstos, se situaban a uno y otro lado de los muros más largos en este espacio de planta rectangular, delante de los bancos. En lo que respecta a la decoración antigua de la Sala Capitular, actualmente reconvertida en espacio expositivo para algunas de las piezas escultóricas más destacadas del monasterio, se encontraba presidida por un altar cuya advocación no es mencionada. Así encontramos mencionado dicho altar,

¹¹⁴⁰ Los datos de profesión y fallecimiento en: Vilacoba Ramos y Muñoz Serrulla, 2010, p. 128.

¹¹⁴¹ Pintos, 2010, pp. 78-79.

“en oyéndola van al capítulo, y se ponen por sus choros, más hacia el altar las mayores y las menores, más abajo”¹¹⁴²

La función principal del Capítulo en el *Libro de ceremonias* aparece ligada a las ceremonias de profesión, dentro de los apartados dedicados a este cometido entre los últimos capítulos de su desarrollo. Como explica María Leticia Sánchez, era este el lugar que visitaba la profesa tras la ceremonia en la iglesia, donde era despojada de su indumentaria seglar y preparada por la madre abadesa para vestir el hábito, quien disponía de lo necesario para ello como las tijeras para cortar el pelo o hilo y utensilios de costura para ceñirle el hábito.¹¹⁴³ Asimismo, dentro del transcurso de las ceremonias aparece mencionado como un lugar del que se utiliza parte del mobiliario para componer otros espacios. Es el caso de la ceremonia de san Bartolomé, para la que se suben seis bancos del capítulo al dormitorio.¹¹⁴⁴ Por último, y como veremos mediante el análisis de las ceremonias cristológicas, el espacio del capítulo servía también a modo de escenario en el que desarrollar una de las prácticas características del Jueves Santo como es el conocido “lavatorio de pies”.

Si lo comparamos con el coro, por tanto, la presencia de este espacio en la vida ceremonial de la comunidad es mucho menor, aunque permanezca reservado a prácticas tan esenciales como la recepción de las profesas en clausura o las prácticas litúrgicas llevadas a cabo durante la celebración de la Semana Santa. En consecuencia, las noticias en torno a su configuración inicial y desarrollo son mucho más escasas, pudiendo aludir únicamente a la imagen de Cristo que se conservaba en este espacio según indica el *Libro de ceremonias* cuando describe la procesión realizada durante la Semana Santa “al Christo del capítulo”, para conmemorar “la ascensión del señor”.¹¹⁴⁵ De hecho, el espacio para la descripción de la Sala Capitular se deja en blanco dentro de la visita datada durante el siglo XVIII a la que hemos hecho referencia anteriormente, por lo que únicamente encontramos descritas sus decoraciones por vez primera en el inventario de 1900.¹¹⁴⁶ En esta época presidía el altar un cuadro con la representación del Cristo de la Misericordia, una advocación muy tardía que se encontraba enmarcada entre dos pilastras decoradas con diferentes escenas de la pasión.¹¹⁴⁷ Finalmente, sobre la mesa del altar, se conservaba una escultura de santa Clara. Los siguientes asientos, por su parte, hacen referencia al conjunto de representaciones en torno a la vida de san Francisco conservadas sobre los paramentos más alargados de esta sala, considerados en esta ocasión “de escaso mérito” y a un marco con las reliquias de sor María Jesús de Ágreda.

La discreta imagen proyectada por este inventario sería la más cercana que podemos obtener a su escenificación original mediante la documentación conservada. Sin embargo, la cronología de algunas de las pinturas descritas, como el ciclo en torno a la Vida de san Francisco permiten retrasar su presencia en este espacio desde, al menos, el siglo XVII. También la alusión a las reliquias de la religiosa descalza nos remite a determinados momentos de esta centuria como el intercambio epistolar mantenido por la misma con el capellán del convento hacia mediados del siglo XVII.¹¹⁴⁸

¹¹⁴² RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 104r.

¹¹⁴³ Sánchez Hernández, 2010, p. 112. También, RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 142r.

¹¹⁴⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, F. 59r.

¹¹⁴⁵ *Ibidem*, f. 73v.

¹¹⁴⁶ AGP, PC, AMDR, Caja, 39, exp. 15, f. 4v. Madrid, 15 de julio de 1900 AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 4, s/f, asientos 197-199.

¹¹⁴⁷ En relación a esta iconografía coinciden entre las obras conservadas en la clausura un lienzo con las siguientes características: Anónimo español, *Jesucristo como varón de Dolores / Cristo de la Misericordia*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 60 x 44,5 cm, Capilla del Rosario, PN 00611741.

¹¹⁴⁸ La presencia de sus reliquias entre la colección del monasterio puede explicarse a partir de su relación con el mismo tal y como demuestra el análisis del intercambio epistolar entre la propia sor María Jesús de Ágreda y

De todo ello, resulta interesante destacar la escenificación de la vida en torno a san Francisco, precisamente dada su vinculación, no únicamente con el carácter franciscano de la comunidad y, por tanto, como referente visual para sus religiosas, sino, también, por la adecuación de sus escenas a la ceremonia de profesión que tenía lugar en este espacio según narran los manuscritos de ceremonias. Tal y como destacó Elías Tormo en su segunda visita a la clausura, las escenas que componen este ciclo se encuentran realizadas en óleo sobre lienzo y adheridas a la pared a imitación de una pintura mural.¹¹⁴⁹ La parte que sí aparece realizada mediante esta última técnica son las inscripciones que acompañan a cada una de las imágenes mediante una frase latina referente al contenido visual representado (fig. 236).



Fig. 236 Anónimo español, *La muerte de san Francisco y el traslado de su cuerpo*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 103 x 146 cm, Texto que acompaña: “*IUSTUS OBIT MORTEN PACIENS VIVIVA EN EVVM ET VENERANDA ARTEM CONTEGIT VRNA SACROS.*” Capítulo, PN PN00612189, e inv. 2053_B Archivo Moreno, IPCE.

Según la catalogación actual de estas pinturas, su artífice, que permanece anónimo, debió realizar su trabajo durante la primera mitad del siglo XVII.¹¹⁵⁰ Su escasa calidad artística, así

el capellán de las Descalzas Reales hacia mediados del siglo XVII en: Baranda Leturio, 2008, pp. 13-32 e íd, 2013.

¹¹⁴⁹ “En la inmediata Sala Capitular (al norte del Candilón) hay unos lienzos clavados de escenas de la vida de san Francisco, obra pictóricamente, muy deficiente, que, por torpeza en la selección, se fotografió cuadro por cuadro, por Mariano Moreno en sus primeras campañas. Son, sin embargo, tan débiles pinturas eco directo de otras perdidas con aspecto de primitivas, de algún pintor flamenco, calculo que por 1540, y los originales, como serie, serían interesantes y curiosos por formar un amplio ciclo de la leyenda franciscana. En el siglo XIX los acompañaron aquí de unos dísticos latinos”. Tormo y Monzó, 1917, pp. 81-83.

¹¹⁵⁰ Todas las escenas muestran el mismo estilo y se encuentran atribuidas actualmente a un anónimo español durante la primera mitad del siglo XVII. También aparecen representadas dentro de formato rectangular con mismas dimensiones (103 x 146 cm). Se detalla a continuación su iconografía principal junto con la correspondencia entre los números de inventario de Patrimonio Nacional y la fotografía que realizó Mariano Moreno conservada en su archivo del IPCE. *La madre de san Francisco dando a luz*, PN00612176, e inv. 2050_B, Archivo Moreno, IPCE; *El nacimiento de san Francisco*, PN 00612177 e inv. 2046_B, Archivo Moreno, IPCE; *San Francisco enfermo en el lecho*, PN 0612178 e inv. 2048_B Archivo Moreno, IPCE; *San Francisco dedicado al comercio textil*/PN00612179 e inv. 2047_B Archivo Moreno, IPCE; *San Francisco repudiado por su familia* PN0612182 e inv. 2049_B Archivo Moreno, IPCE; *La vocación de san Francisco* PN00612180 e inv. 2041_B Archivo Moreno, IPCE; *San Francisco patrocina la construcción de templos cristianos* PN 0612181 e inv. 2051_B Archivo Moreno, IPCE; *San Francisco despojado de sus vestiduras las devuelve a su padre en presencia de un prelado* PN00612183 e inv. 2040_B Archivo Moreno, IPCE; *San Francisco asiste pobre a la misa* PN0 0612184 e inv. 2042_B Archivo Moreno, IPCE; *El pontífice confirma la regla de san Francisco* PN0612185 e inv. 2043_B Archivo Moreno, IPCE; *San Francisco alimenta milagrosamente durante su predicación* PN0612187 e inv. 2044_B Archivo Moreno, IPCE; *La profesión de santa Clara*

como las dificultades que presenta la reconversión del espacio en sala de exposición escultórica, han contribuido a que los estudios iconográficos no hayan prestado atención a esta interpretación visual y narrativa en torno a la vida de san Francisco. No obstante, las catorce escenas que se distribuyen a lo largo de las paredes laterales de esta sala recuerdan la importancia que el conocimiento e imitación de los principales modelos de virtud o referentes vitales tenían para los miembros de las comunidades monásticas. Asimismo, cabe destacar su elección para decorar uno de los espacios destinados a la vida en comunidad dentro de la clausura mediante una distribución en la que texto e imagen se complementan. Ello permite observar la gran difusión que el ciclo iconográfico en torno a la vida de san Francisco llegaría a alcanzar a lo largo de la historia. Especialmente, a partir de la gran producción que este tema experimentó mediante el grabado, donde abundaban igualmente un tipo de composiciones caracterizadas por la representación del acontecimiento vital y su explicación mediante el acompañamiento de una frase en latín (figs. 236 y 237). Así, es frecuente encontrar estampas con la representación central del santo rodeada por numerosas escenas correspondientes a los pasajes narrados por obras que se encargaron de difundir ampliamente la vida del santo como la elaboradas por el padre Celano o Santiago Buenaventura.¹¹⁵¹ Desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII la difusión de este ciclo hagiográfico, llegaría a adquirir un formato más sofisticado como el que muestran los compendios elaborados por Philippe Galle (1537-1612), en 1587, o el padre francés Antoine Dondé en 1664.¹¹⁵² En ellos, la imagen individual del santo se despoja de acompañamiento a su alrededor por numerosas escenas para dar paso a su ubicación en un plano individual y más elaborado que, no obstante, seguirá buscando el apoyo narrativo de la leyenda o frase descriptiva para dar a conocer su contenido.

En este caso, no hemos podido localizar la fuente visual en la que pudo haberse inspirado el artífice de las pinturas, pero su concordancia con la producción visual que de manera prácticamente coetánea se llevó a cabo sí es clara. Así podemos entender la presencia de las cartelas con inscripciones latinas en el recuadro inferior de cada escena, cuya composición suele mostrar diferentes planos que permiten llevar a cabo una narración visual más completa. Es el caso de escenas como la encargada de narrar la profesión de santa Clara ante san Francisco (fig. 237), un momento que no suele aparecer en las estampas y obras difundidas por las series de grabados mencionados. Sin embargo, su integración en el ciclo representado entre los muros del capítulo era prácticamente obligada dado que nos encontramos dentro de una orden de clarisas coletinas. Según explica la conservadora Ana García en su estudio iconográfico de esta escena y el ciclo donde se enmarca, se trata de una imagen que narra los distintos momentos de la profesión de la santa como su escapada, posterior recepción por un grupo de frailes franciscanos y cambio de estado en la iglesia de santa María de los Ángeles ante la figura de san Francisco.¹¹⁵³ En esta última parte de la composición, observamos el desarrollo de una serie de prácticas o costumbres como el desprendimiento del cabello y la adopción de la indumentaria monástica que también tenían lugar ante la abadesa de las Descalzas en el Capítulo. Por ello, su presencia dentro del ciclo

ante san Francisco PN 0612186 e inv. 2052_B Archivo Moreno, IPCE; *La estigmatización de san Francisco* PN 00612188 e inv. 2045 Archivo Moreno, IPCE; *La muerte de san Francisco y traslado de su cuerpo* PN00612189 e inv. 2053_B Archivo Moreno, IPCE.

¹¹⁵¹ Gardner, 1990, pp. 91-100; Donadieu-Rigaut, 2005.

¹¹⁵² Galle, Philippe, *D. SERAPHICI FRANCISCI TOTIUS EVANGELICAE*, Amberes: Philippus Galleus excudit, 1587, BN, ER/1456 Digitalizado en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012958> [consulta: 29/ 05/ 2020] y, Dondé, Antoine. *Les figures et l'abrégé de la vie, de la mort et des miracles de S. François de Paule instituteur et fondateur de l'ordre des minimes recueillies de la Bulle de Léon X et des enquestes faites pour procéder à sa canonisation*, París, 1664, BNF, inv. 4-RD-83, disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452395k/f1.vertical>. [consulta: 29/ 05/ 2020] Sobre esta obra: Cugy, 2019.

¹¹⁵³ García Sanz y Triviño, 1993, pp. 147-150.

iconográfico, además de adaptarse a la regla femenina profesada por la comunidad, también lo hacía al tipo de prácticas llevadas a cabo ante la misma representación.



Fig. 237. Anónimo español, *La profesión de santa Clara ante san Francisco*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 103 x 146 cm, Texto: *ASPICE QUID FACIANT IVSTORVM, INSEQVITVR SPONSVM VIRGO TENELLA SVVM*, Capítulo, PN 0612186 e inv. 2052_B Archivo Moreno, IPCE.

4.4. La sacristía y los espacios para la preparación de la liturgia.

Si bien la sacristía no es un lugar destinado a la celebración de la liturgia, sino a su preparación, las funciones que desempeñan, tanto su espacio, como la religiosa encargada del mismo, la sacristana, comienzan a aparecer mencionadas entre la organización litúrgica desde los inicios del *Libro de ceremonias*. En este sentido, el oficio de la sacristana cubría no solo aquellas necesidades en cuanto al equipamiento visual y material mediante el que se disponía la escenificación de la liturgia, sino, también la realización de gestos cotidianos dentro de espacios tan significativos como el coro durante el transcurso de la misa.¹¹⁵⁴ En él, tal y como nos indican los primeros capítulos sobre la organización de las misas, la sacristana era la encargada de cubrir y descubrir el paño que tapaba la reja de la trilla durante los momentos clave de la ceremonia oficiada en la iglesia, así como de abrir las puertas con las que se cerraba esta abertura.¹¹⁵⁵ Por ello, el lugar de la sacristana en el coro quedaba marcado junto a la trilla, dentro de las posiciones que cada religiosa adoptaba en este espacio de acuerdo con su estatus y función.¹¹⁵⁶ Además de su función en el coro, cabe destacar el papel que, tanto el oficio de la sacristana, como el espacio destinado a guardar y conservar el equipamiento monástico juegan dentro de la organización litúrgica. Puesto que se trataba de piezas e imágenes u objetos de plata y orfebrería utilizados de manera puntual y efímera para dar significación a distintas ceremonias según su contenido, las piezas conservadas en el espacio de la sacristía

¹¹⁵⁴ La descripción del oficio de la sacristana y otras funciones desarrolladas por las religiosas en comunidad en: Sánchez Hernández, 2010c, pp. 126-145.

¹¹⁵⁵ Así lo podemos observar dentro de los primeros apartados destinados a explicar la organización de la liturgia en clausura, y, más concretamente en “De cómo se oficia la misa”. Dentro de este capítulo aparece la mención al oficio de la sacristana cuyo deber era “en comenzando el órgano, alza la sacristana el paño, y no le baja hasta haber consumido [...] En acabando el choro entonará la cantora *Benedictus*, y entonces la sacristana alzaré el paño [...] En alzando la segunda ostia baja la sacristana el paño” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 6v. También volvemos a observar reiterada esta función hacia el final del manuscrito dentro del apartado dedicado a la descripción de la jornada diaria y común de las religiosas: “y, así oirán la misa de tercia, hasta que tañen a *sanctus* y, entonces, la sacristana sale de su silla y levanta el paño de la trilla” ibídem, f. 102v.

¹¹⁵⁶ Sánchez Hernández, 2010c, p. 130.

eran las más significativas para adecuar el entorno visual según la devoción o ceremonia practicada en cada momento del calendario litúrgico.

4.4.1 Bases para regular su funcionamiento y acceso.

La importancia de este espacio, así como de los ornamentos conservados dentro del mismo, junto con las funciones y poderes adjudicados a la comunidad de las Descalzas Reales sobre esta parte de la colección, quedaron bien definidos entre los capítulos de las constituciones dadas por la fundadora. Si los manuscritos de ceremonias informan sobre la función ordinaria que la encargada de la sacristía cumple en el interior de la clausura, las directrices estipuladas por Juana de Austria en sus constituciones se preocupan por definir no sólo la potestad que sobre el ajuar conservado en sacristía tenían sus religiosas sino, también, la relación que éstas debían establecer con los capellanes a la hora de proporcionarles las indicaciones para el uso de los ornamentos conservados en este lugar. Así lo podemos comprobar a partir del capítulo sesenta y cuatro de las constituciones, donde, como hemos señalado anteriormente, la fundadora ordenaba la redacción del inventario con el ajuar litúrgico donado por ella al monasterio y sacristía del mismo.¹¹⁵⁷ Dentro de las directrices estipuladas de este modo por Juana de Austria, también se establecen las características en cuanto a la custodia y guarda de los objetos de la sacristía, así como del oficio de sacristán, sus cualidades y las de los “muchachos” o acólitos que lo asistan.¹¹⁵⁸

“A cargo del dicho sacristán ha de ser lo de la sacristía, y lo que de ella se ha de proveer para el servicio de las misas y oficios divinos, y el aderezo y ornato de los altares, poniendo y quitando los frontales que por la diversidad del tiempo y de las fiestas se hubiere de mudar y poner, sabiendo el color de los ornamentos que se han de poner conforme a la calidad de la fiesta que se celebrare, según que por el ordinario de las dichas monjas estuviere dispuesto. Y, para que lo tenga entendido y no se haga falta se sacará de todo una memoria, y se pondrá en una tabla que estará en la sacristía, y tendrá cuenta y cuidado de pedir a las monjas por el torno ornamentos que para los días de fiestas, o no fiestas, será necesario, y de cogerlo y volverlos al dicho monasterio. Y, otrosí, tendrá cuenta con que la iglesia esté limpia, barrida y regada y de aderezar los claustros y altares de ellos y la iglesia los días de las procesiones y solemnes y de hacer el monumento la Semana Santa, dándosele el ayuda y recado necesario: y demás del cargo y cuidado principal que el capellán mayor ha de tener de que el dicho sacristán haga su oficio y no haya descuido, se podrá nombrar uno de los capellanes en cada un año que tenga cuenta con esto y sea como superintendente a lo de la dicha sacristía y sacristán.”¹¹⁵⁹

La fundadora define cuáles han de ser sus obligaciones que, principalmente, consisten en proporcionar el entorno material y visual adecuado a cada momento de la vida ceremonial del monasterio. Se refiere también al ornato de los altares de la iglesia y claustro, para los cuales el sacristán ha de proporcionar los textiles o frontales que hagan falta en cada momento, sustituyéndolos cuando queden desgastados o haciendo la elección del color según la festividad pertinente, siempre siguiendo lo dispuesto por las monjas. Por tanto, queda claro con ello cómo las religiosas tenían la última palabra en cuanto a la utilización del ajuar litúrgico y definición del entorno visual y material con el que caracterizar cada una de las ceremonias, tanto en el interior como en el exterior de la clausura, ejerciendo en todo momento a modo de maestras de ceremonias.

¹¹⁵⁷ Vid. p. 38 nota 142.

¹¹⁵⁸ Así consta en: Cap. 60 “Sacristán y sus cualidades”; Cap. 70 “Oficio de la sacristía.”; Cap. 71 “Haya dos muchachos que sirvan de acólitos y ayuden al sacristán”; Cap. 72 “Salario del sacristán y su cargo”, BR DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion ...1572 (1769)*, ff. 49v.-50v.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, ff. 49v.-50r.

Asimismo, Juana de Austria incluye interesantes referencias en estos capítulos hacia cómo debe efectuarse la entrega de ornamentos desde el interior de la clausura o, sobre qué escenificaciones concretas debe encargarse de llevar a cabo el sacristán en la iglesia. Se trata de la alusión al torno donde las religiosas, normalmente la sacristana, depositaban aquellos ornamentos y reliquias necesarias para el desarrollo de cada ceremonia e, incluso, de la composición del monumento de Semana Santa o estructura efímera donde se depositaba la sagrada forma el Viernes Santo. Estas directrices y su cumplimiento pueden verse reflejadas en el transcurso del funcionamiento de la sacristía gracias a algunos de los inventarios conservados al margen del archivo monacal, en otras instituciones como el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. La existencia de estos listados relativos al ajuar custodiado en la sacristía de la iglesia de las Descalzas Reales por el sacristán, se debe a la obligación contraída por el mismo dentro de sus funciones, ya estipulada también por la fundadora en sus constituciones como podemos apreciar en la siguiente afirmación: “se sacará de todo una memoria, y se pondrá en una tabla que estará en la sacristía”. Relativos al gasto de sacristía, únicamente hemos podido localizar un listado datado el año de 1698 entre los inventarios conservados en el archivo de las Descalzas Reales.¹¹⁶⁰ Sin embargo, el mismo no permite observar la relación completa de objetos (entre imágenes, ajuar de plata para la capilla e indumentaria litúrgica) conservada en este espacio a finales del siglo XVII o, más de un siglo después de que la fundadora estipulase su control mediante la redacción de una memoria. Al contrario, los dos listados localizados entre los protocolos pertenecientes a distintos notarios y redactados en dos momentos del siglo XVII, en 1623 y 1672, respectivamente, sí permiten observar aspectos como la localización de los distintos accesos a la iglesia mediante el listado de llaves que se encargaba de custodiar el capellán, o la variedad y riqueza del ajuar textil utilizado por los oficiantes.¹¹⁶¹

4.4.2 Los inventarios de sacristía y su relación con el espacio del templo y estancias colindantes.

En su mayoría, se trata de aspectos que sí vemos aparecer entre los capítulos de las constituciones, pero de modo muy puntual y sin apenas detalles o referencias en cuanto a sus características. Así, por ejemplo, el listado más antiguo que hemos podido localizar, realizado el cinco de marzo de 1623, detalla en primer lugar una relación de veinte llaves correspondientes a las puertas o accesos que el sacristán, dentro de sus obligaciones, se comprometía a custodiar. El mismo, necesitaba utilizarlas para moverse entre los distintos espacios que configuraban entonces el templo y su conexión con la clausura y otros lugares del recinto monacal como el mencionado jardín.

Para contextualizar estas referencias a puertas, accesos y espacios mencionadas en el listado de llaves, es preciso referirnos a los estudios que han explicado la evolución arquitectónica del edificio transformado en monasterio desde su expropiación por parte de la fundadora, así como a la posterior adquisición de las manzanas colindantes para ampliar su espacio y dependencias. En relación al primer aspecto, la profesora M^a Ángeles Toajas destaca la aportación de fuentes como la descripción del templo monacal elaborada por Juan López De Hoyos a colación de las honras de Isabel de Valois, donde encontramos la referencia a los jardines colindantes. Éstos, en origen se situaban en la parte oriental y norte del edificio, comunicando directamente con la iglesia de nueva planta y la fachada sur del cuarto real a

¹¹⁶⁰ “Cuentas presentadas por el licenciado Juan Martínez Azagra, de los gastos realizados por orden de la Abadesa, Sor Ana María del Santísimo Sacramento, en objetos y reparaciones para la sacristía del Monasterio de las Descalzas.” AGP, PC, DR, caja 10, exp. 20, número de asiento 757 en García López, 2003, p. 111.

¹¹⁶¹ Hemos incluido su transcripción entre en anexos documentales.

través de su galería. Sin embargo, y para encontrar referencias a los espacios auxiliares del templo como la sacristía cabe detenerse en la redacción de las constituciones, así como en las sucesivas revisiones que experimentaron tras la muerte de la fundadora por sucesivos monarcas. Es entonces, cuando el espacio que ocupaba el primitivo jardín oriental, al que caía la galería del desaparecido cuarto real, comienza a relacionarse con el claustro y Casa de Capellanes. Como explica José Miguel de la Nava, la edificación situada en el lado este del jardín oriental, o el espacio destinado a alojar la capellanía del monasterio, se vio ocupada por el servicio de la Emperatriz tras asentar su residencia en el cuarto real, lo que conllevó un gasto extra para la dotación económica de la fundación al tener que reubicar a los capellanes en otras edificaciones. Consecuentemente, los capellanes tuvieron que alojarse temporalmente en la Casa de Misericordia por un período de tiempo incierto, aunque es de suponer bastante prolongado y, al menos, hasta que el servicio de las personalidades regias que habitaron en las Descalzas Reales pudiese reubicarse en otro espacio o hubiese disminuido.

Durante el período de construcción de la Casa de Capellanes y su posterior adaptación a los inconvenientes surgidos con la presencia de la emperatriz junto a la clausura, podemos suponer también las transformaciones que el mencionado jardín oriental experimentó hasta adquirir su función como claustro de capellanes o claustro público (fig. 287). De este modo, las cuatro pandas que configuran actualmente este claustro fueron incorporando espacios necesarios para asistir al culto de la iglesia como la propia sacristía o las dependencias para alojar a los acólitos como veremos más adelante.

Fig. 238 Detalle, “Planchador Sacristía”, localización de la sacristía, tras la cabecera del templo y bajo el relicario, en la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, Planta baja, AGP, Planos, P00003240

Fig. 239 Detalle de la planta baja en planimetría actualizada, donde se señala el “apuesto o cueva sacristía”, ubicado tras el altar mayor y, anexo a la estancia denominada “sacristía”. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en 2010. Planta Baja. Plano nº1. Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

La localización exacta de este espacio desde sus orígenes, su posible coincidencia con la estancia que ocupa actualmente la sacristía (figs. 238 y 239) o su evolución con el paso del tiempo y en función de los distintos avatares constituye una tarea difícil de perfilar o concretar. Las diferentes modificaciones que a lo largo del siglo XVIII sufre la mitad este del monasterio, incluido el cuarto real que entonces comenzaba a dejar de tener una función tan significativa como la que tuvo desde los inicios de la fundación, hacen de las llaves y accesos mencionados por el inventario de sacristía en 1623 aspectos muy difíciles de localizar o concretar sobre la planimetría actual.¹¹⁶² Por ello, únicamente podemos ofrecer una comparación entre las llaves enumeradas por la descripción de inventario y su cotejo con las puertas actualmente conservados en la iglesia. Al respecto, sí podemos constatar la conexión existente entre la capilla de san Sebastián, el espacio de la sacristía y el antiguo jardín Este, mencionada entre las distintas llaves enumeradas. Como es conocido, la capilla de san Sebastián junto con la fronteriza capilla de san Juan y el retablo mayor realizado por Gaspar Becerra, constituyen los tres hitos fundamentales de la decoración interior del templo ideados desde su proyecto inicial. Así constan entre la decoración del templo desde, al menos 1564, cuando López de Hoyos los incluye entre su famosa descripción de las Descalzas Reales:¹¹⁶³

“a los dos lados del altar mayor en dos esconces colaterales hay dos altares con dos retablos de orden Corintio excepcionalmente labrados, con un cuadro de mármol negro en cada uno, el uno de la advocación de san Juan Baptista y, el otro, de san Sebastián. Al lado de cada uno de estos está una puerta en correspondencia la una de la otra. La una sale a un jardín de diversas maneras de labores de cuadros donde hay grandísima copia de hierbas exquisitas, odoríferas y de grande fragancia, naranjos, en medio del cual está una fuente adornada de principales labores de azulejos. A este jardín, salen los reales aposentos de su alteza.”¹¹⁶⁴

Aunque recientemente se ha apuntado a una realización posterior a la muerte de Becerra de las pinturas que presiden los dos altares colaterales, sus características muestran una clara vinculación a su taller o círculo más próximo.¹¹⁶⁵ Por su parte, y como permiten observar las palabras de Hoyos, las representaciones de san Juan y san Sebastián, además de quedar

¹¹⁶² Tanto a inicios como a finales del siglo XVIII, la correspondencia mantenida por las abadesas del monasterio informa sobre las reformas y alteraciones que el llamado “cuarto de su majestad” o “cuarto real” experimenta. “Correspondencia de la abadesa del monasterio [sor Melchora María de Jesús], relativa a la reparación del cuarto de su majestad en el monasterio, y al traslado de la Virgen de Atocha para hacer rogativas por la salud de la Reina” Madrid, 16 de enero de 1704, AGP, PC, DR, caja7, exp. 26, en: García López, 2003, p. 98, número de asiento 616; y “Carta de la abadesa de las Descalzas Reales, sor María Pantaleona de san Antonio de Padua, al inquisidor General, notificándole que está en uso el nuevo confesionario abierto en el lado interior del altar mayor y que se ha metido en clausura el llamado “Cuarto de la Emperatriz”. Y respuesta del inquisidor general.” Madrid, abril de 1783, AGP, PC, DR, caja 8, exp. 17, en: *id.*, p. 101, número de asiento 653.

¹¹⁶³ Sobre el interés de la descripción de López de Hoyos para conocer el aspecto original de la iglesia e informaciones conexas, Toajas Roger, 2014, pp. 70-72. Sobre la evolución del templo a raíz de las reformas acaecidas a finales del siglo XVIII y XIX, Sancho, 2019, pp. 184-189.

¹¹⁶⁴ Hoyos, 1569, ff. 47v. – 48r.

¹¹⁶⁵ Ruiz Gómez, 2019, p. 233.

insertas en sendos retablos de mármol negro y orden corintio, se situaban junto a “una puerta en correspondencia la una de la otra”. Se trata de dos accesos de los que, así descritos, no encontramos correspondencia en la actualidad y de los que, además, únicamente se nos indica el espacio con el que conectaban en el caso de la puerta de la capilla de san Sebastián, situada en el lado de la epístola (fig. 240). Esta última daba acceso al famoso jardín integrado por numerosas hierbas de agradable fragancia y árboles frutales como los naranjos que actualmente ocupa el conocido claustro de capellanes.¹¹⁶⁶ Consecuentemente, la relación de llaves descrita en el inventario de sacristía el año 1623, hace mención a tres llaves distintas que ratifican la pervivencia de dicha conexión del siguiente modo: “Otra llave de la puerta de madera de la capilla de san Sebastián que sale al jardín”; “otra llave de la puerta que sale de la sacristía a la capilla de san Sebastián que llaman la puerta de los mayordomos” [...] y “otra llave de la puerta que sale de la sacristía al jardín”.¹¹⁶⁷ La planta baja del edificio muestra hoy en día diferentes accesos que, como hemos apuntado, se encargan de conectar la panda oeste del claustro de capellanes con la capilla de san Sebastián donde sería plausible suponer la ubicación de algunas de las citadas puertas y llaves. A todo ello, cabe añadir un último dato aportado por las descripciones de las mencionadas llaves, mediante el que podemos deducir cómo, los accesos a la capilla de san Sebastián sufrieron alteraciones con el paso del tiempo o hacia la década de 1620, puesto que el listado concluye con la incorporación de “otra llave del postiguillo que se hizo nuevo en la puerta de la capilla de san Sebastián”.¹¹⁶⁸

Fig. 240 Planta de la iglesia, con localización de las capillas al lado de la epístola y del evangelio. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta Baja, Plano nº1, Escala 1:100

También la carta constitucional de la fundación se refiere, no a un único acceso, sino a “las puertas del jardín que salen a la iglesia” para estipular su apertura únicamente los días de

¹¹⁶⁶ Su aspecto original se puede apreciar en los alzados publicados en los estudios de la profesora M. Ángeles Toajas en: Toajas, 2014, p. 52, fig. 1 y, 2016, p. 361, figs. 18-19.

¹¹⁶⁷ Vid. anexo documental. El acceso desde la iglesia al jardín también se puede observar entre los alzados publicados por la profesora Toajas, cuyas imágenes muestran dicha puerta ubicada a la altura de la capilla de san Sebastián, vid. Toajas, 2016, p. 361, fig. 18.

¹¹⁶⁸ Vid., anexo documental, llave nº 16.

procesión y bajo el consentimiento de la abadesa y comunidad.¹¹⁶⁹ Esta indicación se establece tras diferenciar el acceso que debía utilizar el capellán que acudiese a la iglesia para decir misa de prima, quien debía acceder por la “puerta de la sacristía que responde a su cuarto” y no a través de las citadas puertas que salen al jardín. Más adelante, la conexión de la citada sacristía con el jardín, vuelve a reiterarse al añadir la existencia de una ventana protegida mediante reja de hierro desde la sacristía al jardín: “otra llave de una reja de hierro que sale de la dicha sacristía al jardín”.¹¹⁷⁰ Todo ello, nos llevaría a hablar de dos espacios diferentes citados bajo la misma denominación de sacristía, colindantes al templo monacal: uno, el utilizado por el capellán para acceder a la iglesia sin utilizar las puertas que salían al jardín y, el otro, situado en la mencionada panda oeste del claustro de capellanes en conexión con la capilla de san Sebastián, tal y como sugieren las descripciones de las citadas llaves en 1623.

Para acercarnos al lugar que ocuparía el primero de estos espacios es interesante cotejar, una vez más la imagen del templo ofrecida por López de Hoyos y las características de las llaves contenidas en el inventario de sacristía. De este modo, la descripción sobre el interior del templo, además de aludir a los altares sitos a uno y otro lado de la nave central, fija su atención en diversas partes del presbiterio. Aquí, el cronista y erudito madrileño describe las características del antiguo púlpito, situado junto al oratorio de las monjas, ochavado y sustentado por angelotes. Bajo el mismo, igual que en el lado opuesto,

“están dos puertas que entran a la sacristía que está hecha de una muy excelente bóveda debajo de las gradas del altar mayor, tan clara y tan pulida y de tanto ornato que me admiré de tan ricos y tan reales ornamentos, ternos, vasos y servicio para el culto divino, en tan grandísimo número y excelencia”.¹¹⁷¹

Esta sacristía, situada en la planta baja de la iglesia, debía contar con un acceso al claustro de capellanes o antiguo jardín que permitiera entrar al capellán mayor a la iglesia para officiar misa de prima sin utilizar los otros accesos del templo, según lo dispuesto en el capítulo veintitrés de las constituciones tal y como hemos destacado. Es, precisamente, en este punto donde puede encajar la descripción de la octava llave que aparece en la relación de 1623, identificada como “Otra llave de la puerta de la escalera que va de la sacristía al altar mayor”.¹¹⁷² Si nos fijamos en el aspecto que muestra la planta baja actual del templo, podemos apreciar cómo el espacio que cubre el presbiterio, todavía muestra algunas similitudes con los detalles descritos entre ambas fuentes. Tal es el caso de los cuatro peldaños que suben hacia el altar mayor por el lado del evangelio, cerrados mediante una puerta o, de la segunda puerta que comunica este espacio con el ángulo noreste del claustro de capellanes (fig. 241a). Esta última, al permitir el paso entre el antiguo jardín y la sacristía baja, podría coincidir con la utilizada por el capellán para entrar a officiar misa de prima según lo dispuesto en las constituciones.

¹¹⁶⁹ BR DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion ... 1572* (1769), cap. 23 “Declaramos, asimismo, que el capellán que hubiere de decir la Misa de Prima, venga a la dicha iglesia muy a tiempo por la puerta de la sacristía, que responde a su cuarto, y que las puertas del jardín que salen a la iglesia no se abran si no es los días de procesiones, y precisa necesidad, y con orden de la abadesa y convento. Y encargamos al capellán mayor que tenca cuidado que esto se guarde y los visitantes castiguen la falta que en esto hubiere.”, f. 20r.

¹¹⁷⁰ Vid. anexo documental II.

¹¹⁷¹ Hoyos, 1569, f. 47r.

¹¹⁷² Vid. anexo documental II.

Fig. 241a. Detalle del ángulo noroeste de la iglesia. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano nº1, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Con el paso del tiempo, es posible que el incremento del ajuar litúrgico donado por la fundadora debido a la presencia de sucesivas mujeres Habsburgo dentro o junto a la clausura como la emperatriz María y su hija sor Margarita, hiciese necesaria la utilización de más espacio u otras dependencias del monasterio para conservar todas las piezas y ornamentos desinados al servicio de la iglesia. Ello explicaría la necesidad de ubicar un nuevo lugar entre las dependencias del claustro de capellanes durante las primeras décadas del siglo XVII para seguir ampliando las funciones de la sacristía. En este sentido, la citada reja de la sacristía que cae al jardín, junto con las llaves que abren la puerta “que sale de la sacristía a la capilla de san Sebastián” llamada “puerta de los mayordomos”, pueden plantear su localización cercana o fronteriza a la capilla de san Sebastián, en la citada panda oeste del claustro de capellanes.

Asimismo, podemos destacar, en relación a las llaves descritas y puertas que originalmente tuvo la iglesia, el modo mediante el que quedó integrado el altar mayor. De un lado, su conexión con la sacristía baja mediante las citadas escaleras y puertas es clara, pero también con las dependencias situadas inmediatamente detrás del mismo. Así, el citado Hoyos indica cómo a ambos lados del gran retablo elaborado por Gaspar Becerra se situaban “dos puertas de nogal labradas de unos arabescos hechos de oro y negro” por las cuales “se entra a un relicario que está en una bóveda detrás del retablo...”.¹¹⁷³ Entre las llaves descritas, nuevamente podemos encontrar una que atendería a la apertura del relicario o su custodia como es el caso de la “llave del sagrario que está detrás del altar mayor”.¹¹⁷⁴ Actualmente, la entreplanta de la iglesia todavía muestra dos pequeñas aberturas o ventanas, que conectarían la visión de espacios interiores como el actual salón de reyes o el relicario (fig. 241b). Es, de hecho, por una de estas pequeñas ventanas que, en origen permitían a los seglares obtener una fugaz visión del relicario los días señalados para su apertura, por donde también las mojas comulgaban según prosigue indicando la descripción de las honras:

“que, como testigo de vista, entrando dentro de esta bóveda [situada tras el altar mayor] vistas las reliquias por una ventana pequeña por donde las religiosas reciben el santísimo sacramento, sé decir que mueven [las reliquias conservadas en el sagrario] tan enternecidamente que parecen arrebatarse los ánimos y temblar los cuerpos”¹¹⁷⁵

¹¹⁷³ Hoyos, 1569, f. 46r.

¹¹⁷⁴ Vid. anexo documental II.

¹¹⁷⁵ Hoyos, 1569, f. 46r. y v.

Fig. 241b. Detalle de las ventanas tras del altar mayor. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano nº2, Escala 1:100© PATRIMONIO NACIONAL

Mediante esta expresión arrebatadora describía el maestro de cervantes su impresión acerca del relicario a través de dicha ventana, quien destaca, asimismo, la gran cantidad de reliquias procedentes de las Once Mil Vírgenes que custodiaba, o vestigios como el cuerpo de “un inocente entero con su sangre tan viva que es cosa de grandísima devoción y otras muchas y diferentes reliquias ilustrísimamente adornadas de plata y oro y mucho valor”.¹¹⁷⁶ Tras referirse a la apariencia del relicario, prosigue con las descripciones de los espacios situados a uno y otro lado del presbiterio donde encontrábamos ubicados, igual que en la actualidad, el confesionario de las monjas (del lado del evangelio) y, el entonces oratorio privado de doña Juana, actual capilla funeraria (del lado de la epístola). Este último, del mismo modo que el relicario, también estaba integrado por diferentes reliquias e imágenes devocionales, mientras que el confesionario de las monjas, situado justo en el lado opuesto, mostraba una estructura igualmente recóndita que impedía al máximo la visión de la comunidad desde el exterior de la clausura.

Para continuar salvaguardando el contacto con las religiosas, y como es costumbre en cualquier otra clausura, también el funcionamiento de la sacristía y las funciones del sacristán quedaban vinculadas al espacio del torno. Así lo refiere el capítulo setenta de las constituciones, donde se estipula cómo entre las obligaciones del sacristán se encontraba la de solicitar a las monjas a través del torno aquellos adornos o materiales necesarios según el código o ceremonia de cada festividad litúrgica.¹¹⁷⁷ El acceso al torno se llevaba a cabo mediante un pasillo cerrado nuevamente por una puerta cuya llave quedaba en poder del sacristán, tal y como se describe en la relación de llaves: “Otra llave de la puerta del pasillo que va del torno a la iglesia”.¹¹⁷⁸

4.4.3 Las sacristías o el desarrollo de los espacios para la conservación del ajuar litúrgico y estructuras efímeras.

La utilización del ajuar conservado en el interior del monasterio, más allá de los ornamentos o plata ordinaria conservada en la sacristía del templo y las reliquias del relicario, se hace explícita también entre las responsabilidades que, por contrato, el licenciado Luis Antonio Martínez contraía en 1623 como nuevo sacristán del cenobio:

“Otrosí, por cuanto ha sido costumbre de dar y entregar a los sacristanes del dicho convento otros ornamentos: cálices, colgaduras, cruces y santos de plata y oro para las fiestas solemnes y de fundación que se dicen en la iglesia del dicho convento y, en acabándose de celebrar, lo vuelven a él donde está en guarda y custodia en la sacristía mayor que está en el dicho convento. Por tanto, el dicho licenciado Luis Antonio Martínez se obliga que dará cuenta volviera y entregara en el dicho convento todo cuanto le fuere dado y entregado para el dicho efecto sin que falte cosa alguna y hacerlo sea compelido en virtud de esta escritura que de la

¹¹⁷⁶ *Ibidem*, f. 46v.

¹¹⁷⁷ BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion ... 1572 (1769)*, cap. 70

¹¹⁷⁸ Vid. anexo documental II.

relación que se diere por la señora religiosa que sirviere de sacristana en el dicho convento.”¹¹⁷⁹

Había habilitado en el convento, entonces, un espacio denominado “sacristía mayor”, cuya definición llevaría implícita la existencia de una sacristía menor, que no es mencionada o su distinción respecto a otra sacristía de menor entidad. Este primer listado, entiende, por tanto, la diferenciación entre dos espacios: uno que identifica como “sacristía” y, el otro, como “sacristía mayor”, del que se sacaban diferentes objetos como “cálices, colgaduras, cruces y santos de plata y oro para las fiestas solemnes y de fundación” que el sacristán debía retornar a las religiosas tras ser utilizados en la iglesia. Al respecto, es significativo notar cómo los listados de sacristía referidos, tanto el fechado en 1623 como el realizado en 1672, no hacen mención alguna a objetos tan valiosos como la arqueta del monumento donada por la fundadora, descrita en el inventario realizado por sus testamentarios. De la misma, sabemos que, todavía en 1698 seguía utilizándose puesto que el citado inventario sobre los gastos de sacristía, todavía registra el dinero invertido entonces en “cuatro aldabas, dos para la custodia de su alteza”.¹¹⁸⁰ Quizá su elevado valor y antigua pertenencia a la comunidad, hacían de este objeto, igual que de los santos de plata y oro, también descritos entre el ajuar donado por la fundadora, piezas de uso reservado que debían permanecer en el interior de la clausura.

Actualmente, la catalogación de Patrimonio Nacional que se permite consultar a los investigadores mediante la base de datos Goya da cuenta de dos espacios diferenciados identificados bajo la denominación de sacristía: uno de ellos junto a la iglesia monacal, y, el otro, en una de las estancias que rodean el claustro monacal. Este último es conocido como “sacristía de las monjas”, o “sacristía interior” se encuentra situada entre el antecoro y el llamado “trascuarto de la sacristía” hacia el lado oeste (Fig. 242).¹¹⁸¹ Ello permite comprobar cómo, todavía el edificio actual se encuentra integrado por diferentes habitaciones o estancias destinadas a la conserva y custodia de objetos que se utilizan periódicamente en el transcurso de las festividades para su adorno y escenificación litúrgica. Sin embargo, determinar su coincidencia con los espacios mencionados tanto en las constituciones como en los inventarios resulta más complejo, puesto que, como vemos, las llaves aportan referencias muy escuetas para localizar las puertas que abren y los espacios a los que dan acceso. Lo que sí podemos deducir mediante estas referencias es la existencia, al menos desde las primeras décadas del siglo XVII, de dos estancias en el convento, una en su interior y, la otra, bajo el altar mayor de la iglesia destinadas ambas a ejercer las funciones de sacristía. Teniendo en cuenta la ubicación de la sacristía mencionada por Hoyos en su crónica, sería este el espacio donde se conservaría el mayor volumen de ornamentos textiles para el oficio de la misa e indumentaria de los oficiantes, el lugar donde muy probablemente llevarían a cabo su vestidura. Por otro lado, la segunda de las sacristías mencionadas o “sacristía mayor” conservaría las piezas de mayor valor, significación o antigüedad para la comunidad de clarisas.

¹¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹¹⁸⁰ AGP, PC, DR, caja 10, exp. 20, f. 1v.

¹¹⁸¹ La denominación “sacristía de las monjas” en: Checa Cremades, 2019, p. 375, número 31.

Fig. 242 Localización de la Sacristía interior. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Primera planta. Plano nº3, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Asimismo, como hemos indicado, la catalogación actual de la colección nos permite conocer el espacio de la denominada “sacristía de la Virgen”, una estancia que podemos considerar igualmente necesaria desde los comienzos de la fundación si tenemos en cuenta el carácter de algunas de las imágenes conservadas como las efigies “vestideras”. Tanto algunas de las imágenes legadas por la fundadora para llevar a cabo escenificaciones de carácter popular como los ángeles de vestir para el Belén, como aquellas advocaciones marianas asociadas a los orígenes de la comunidad, como la Virgen de la Asunción, permiten hacerse una idea de la importancia que tuvieron, desde sus inicios, los ajuares textiles y materiales relacionados con las prácticas devocionales desarrolladas en clausura. La práctica de vestir imágenes o reutilizar figuras como los ángeles para diferentes escenificaciones, ya sean estas de carácter ordinario o extraordinario como el caso de los citados ángeles que, una vez concluidas las exequias en el templo monacal, eran entregados a las monjas, permitía desarrollar un constante reciclaje de la imagen que exigía el acopio de diferentes piezas como los vestidos y textiles mediante las que dotar de nuevas significaciones o adaptar el espacio a multitud de celebraciones y devociones.¹¹⁸²

En el caso de las efigies marianas, la colección devocional de las Descalzas Reales también ha conservado diversos ejemplos que explican y hacen necesaria la presencia de una estancia como la sacristía de la Virgen, dado el cuidado que su exhibición y veneración exige a la comunidad de clarisas. Es el caso, no solo de conocidos ejemplos como la imagen yacente de la Asunción, sino también de otras esculturas descritas desde fechas tan tempranas como la segunda mitad del siglo XVI. Al respecto, ya hemos mencionado la imagen de la virgen con el niño que presidía originalmente una de las capillas que integraban la decoración inicial del coro, cuyas vestiduras son descritas meticulosamente en su inventario, por lo que, pese a no contar con una descripción acerca de su estructura interna, podemos deducir que se trataba de una imagen suntuosamente vestida. Esta imagen o la escultura de la Asunción, no fueron las únicas que, con el paso del tiempo, irían aumentando la colección monacal y necesitarían de un extenso ajuar textil mediante el que conservar su exhibición. También imágenes como la conservada en la capilla de Nuestra Señora de la Paz dentro del antecoro y fronteriza a la propia sacristía de la Virgen, o, señaladas advocaciones como la Virgen de Monteagudo y de la Soledad (fig. 243 y 244), son representadas como imágenes de vestir.

¹¹⁸² Sobre estos ángeles mencionados por las relaciones del maestro de ceremonias Juan de España: pp. 170-171, notas 586-589.

Fig. 243 Anónimo, *Virgen de la Soledad*, último cuarto del siglo XVII, Madera, óleo, diversos tejidos, aplicaciones, 57 x 22 x 12 cm, Sacristía de la Virgen, PN00616720. © PATRIMONIO NACIONAL

Como hemos mencionado en el epígrafe del antecoro, la efigie de Nuestra Señora de la Paz, cuenta con un ajuar de diferentes piezas textiles realizadas con distintos colores que se conservan en la citada sacristía (fig. 231), mientras que, también en este espacio encontramos imágenes como la Soledad, que no parecen encontrar asiento actualmente entre las capillas del monasterio. Esta última se encuentra fechada durante el último tercio del siglo XVII y, al contrario que el resto, muestra una indumentaria característica del luto asociado a su iconografía (fig. 243). Por su parte, la Virgen de Monteagudo aparece fechada durante la primera mitad del siglo XVII y se conserva enmarcada en una pequeña hornacina del claustro alto, muestra un vestido de seda bordado con hilo de oro y peluca de cabello natural (fig. 244). Aunque actualmente carece de estudio, su presencia entre las advocaciones que integran el claustro de las Descalzas Reales podría explicarse por la vinculación que los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia establecieron con la misma desde Flandes dentro del programa devocional promovido por su imagen piadosa.¹¹⁸³ Así lo demuestra su llegada a la ciudad de Antequera por orden de Isabel Clara Eugenia para evitar su profanación durante las Guerras de Flandes o la imagen piadosa difundida por el grabado, de la que todavía podemos apreciar ejemplos entre la colección de las Descalzas Reales donde aparecen representados los archiduques venerando esta efigie milagrosa (fig. 245). Más determinante todavía es el regalo que Felipe III hiciera al monasterio de la Encarnación, una figura de la Virgen de Monteagudo, todavía conservada y enviada por la propia Isabel Clara Eugenia a inicios del siglo XVII, con lo que es posible plantear la llegada de esta advocación a las Descalzas Reales dentro de un mismo contexto.¹¹⁸⁴ Como nos permite apreciar la imagen que preside actualmente su capilla en las Descalzas Reales, la proyección de esta advocación milagrosa y flamenca, se materializa, no únicamente a través del grabado o la pintura sino, también, mediante las citadas imágenes “vestideras”, cuya devoción implicaba la existencia de espacios como la Sacristía de la Virgen y prácticas directamente relacionadas con la confección textil o el reciclaje de ornamentos.

¹¹⁸³ La historia y milagros sobre esta efigie fueron traducidos al español en 1606: *Historia de los milagros que en nuestra Señora de Monteagudo cerca de Sichen, en el ducado de Brabante, nuestro Señor ha sido servido de obrar / escrita y sacada de los mismos originales e informaciones auténticas que se han hecho por orden del ... Arzobispo de Malines; traducida aora de Frances en Romance*. En Bruselas: en casa de Rogero Velpio, 1606, disponible en: <http://bdh.bne.es/bne/search/Search.do?> [consulta: 13/06/2020]. Sobre la llegada y desarrollo de esta devoción: Thomas, 2001, p. 588 y Torre, 2010, p. 519.

¹¹⁸⁴ Sobre esta advocación y su presencia entre las devociones marianas practicadas por las mujeres Habsburgo, así como los vestigios conservados en las Descalzas Reales: Herrero Sanz, 2019, pp. 576-579. Sobre el valor de esta imagen y su llegada a la Encarnación: Checa Cremades, 2019, pp. 32-33.

Fig. 244 Anónimo, *Virgen de Monteagudo*, primera mitad del siglo XVII, madera, cera y policromía, Claustro alto, PN00611523. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 245 Iohan Wiericx, *Los Arcebispos orando en el Santuario de Monteagudo*, siglo XVII, 14,7 x 10,4 cm, Texto: IOHAN. WIRICX. EXCUD. CUM. G. ET. PRIVIL. SIG DE BUSSCHER; En la grada del altar: OnSel Vrouwe ten Scherpen huevel; En la mesa del altar: NOSTRE DAME DU BOYS MONTAIGV PRES SICHE, Sala del ojo de Buey, PN00619834. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz, 1999b. p. 249, cat. n° 76.

Por último, en relación a este conjunto de ajuares conservados en la sacristía de la Virgen e imágenes de vestir podemos destacar la réplica en miniatura de *Nuestra Señora de la Dormición* (fig. 246). En este caso, se trata de una pequeña figura datada durante el siglo XVIII, que aparece recostada sobre una cama cuya estructura imita las características del mobiliario coetáneo tal y como sucede también en el caso de la casa Madre (figs. 171 y 172).

Fig. 246. Anónimo, *Nuestra Señora de la Dormición*, siglo XVIII, madera tallada y policromada, 61 x 16 x 8 cm, Sacristía de la Virgen, PN00616378. © PATRIMONIO NACIONAL

4.4.4. Los ornamentos textiles, plata de capilla e imágenes conservadas por el sacristán.

Además del listado de llaves y accesos, o la mención a diferentes espacios destinados a ejercer las funciones de sacristía, el interés de los inventarios fechados durante el siglo XVII puede explicarse también a partir de la tipología de ornamentos e imágenes registrados entre uno y otro. Así aparecen descritos, por ejemplo, los ornamentos destinados a officiar las ceremonias lúgubres o funerarias caracterizados por el negro o su vinculación a personalidades especialmente relevantes para la comunidad como la Emperatriz María. Dentro desarrollo de la colección, todavía encontramos piezas entre los ornamentos conservados actualmente

que se refieren a la iconografía asociada a esta última como el mencionado “terno de la Emperatriz”.¹¹⁸⁵ A este tipo de vestigios podemos asociar entradas como

“Otro ornamento de difuntos que tiene capa, casulla, dalmática y cordones con un paño grande de terciopelo que sirve para los responsos de la majestad de la emperatriz”¹¹⁸⁶.

La falta de más detalles en cuanto a su iconografía no nos permite identificar las características águilas imperiales que decoran las piezas actuales del citado terno, pero su utilización dentro de las decoraciones destinadas a officiar los responsos de la emperatriz, como la propia descripción indica, sí podría permitir relacionar algunas de sus piezas con las actualmente conservadas (fig. 247).¹¹⁸⁷

Fig. 247 Frontal del conocido como “terno de la emperatriz”, siglo XVI, terciopelo picado, tisú de plata, seda e hilo metálico, 398 x 24,5 cm, PN00613317.

Los responsos oficiados periódicamente en memoria de las personas regias vinculadas a la comunidad de las Descalzas formaban también una parte destacada dentro del calendario y prácticas litúrgicas desarrolladas por la comunidad. Así lo ponen de manifiesto sus propias palabras, al incluir un apartado destinado a detallar el número de responsos y las oraciones entonadas en cada uno de ellos dentro del *Libro de ceremonias*.¹¹⁸⁸ Ello explicaría que el total de ornamentos dedicados a este tipo de ceremonias comprendiese diferentes conjuntos además del asociado a la figura de la emperatriz, por lo que encontramos referidos en los listados de sacristía otros textiles de color negro cuya utilización puede asociarse a las escenificaciones que requerían ceremonias como las exequias oficiales o el día de difuntos. Tal es el caso de las “tres casullas de damasco negro con cenefas de lo mismo” o, de “otra casulla de tafetán negro con flocadura de seda y oro”, presentes en el mismo listado de 1623. Posteriormente, en el listado de 1672, los ornamentos negros parecen incrementar su presencia y variedad entre la colección textil conservada por el sacristán puesto que se registran entonces piezas como un “pañó negro de terciopelo que se pone en el túmbulo” dentro de un conjunto formado por dos dalmáticas, capa pontifical, tres frontales y paño de hombros, junto con un segundo conjunto también realizado con terciopelo negro y formado por diversas casullas, frontales y demás ornamentos:

“Más un ornamento negro de galones que tiene dos dalmáticas con sus cordones y tres casullas, capa pontifical y tres frontales, paño de hombros y tres bolsas con sus velos que sirven a entrambos ornamentos negros y un paño negro de terciopelo que se pone en el túmbulo.

¹¹⁸⁵ Checa Cremades, 2018a, págs. 99-134.

¹¹⁸⁶ Vid. Anexo documental II.

¹¹⁸⁷ Sobre estas piezas y la pieza de la casulla que forma parte del conjunto, Benito García, 2019, pp. 354-356.

¹¹⁸⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, “Del tiempo en que se dicen los responsos”, f.9v.; También en la manera de llevar a cabo el oficio de difuntos “la primer[a] oración que ha de ser *quesumus domine protua pietate* y se dice por la emperatriz, Reina, princesa y infanta” *Ibidem*, f. 26v., un aspecto que se reitera entre las “fiestas conforme a la costumbre de casa” ff. 69r.- 70v. y, más concretamente, f. 69r. y en la explicación de la “octava de todos los santos” (ff. 89v.-90r.).

Más, otro ornamento negro de terciopelo con dos dalmáticas con sus cordones y cuatro casullas, tres frontales, capa y pontifical.

Más, una casulla negra y morada que sirve para los difuntos.”¹¹⁸⁹

Aunque ninguno de estos últimos registros haga referencia explícita al conocido como “terno de la emperatriz” o, a otros ornamentos relacionados con la imagen y memoria de otras personalidades regias como la propia fundadora o su sobrina sor Margarita de la Cruz, los listados posteriores continuarán incluyendo referencias a los objetos utilizados para guardar su memoria. Es el caso de la *Memoria de las colgaduras y demás cosas que tiene a cargo el guarda-ropa* realizada en 1735, donde aparecen registradas piezas como “Cuatro coronas doradas: una de reyes, dos de emperadores y una de archiduques”.¹¹⁹⁰ También la presencia de este tipo de objetos entre el equipamiento destinado a las ceremonias lúgubres dentro del monasterio, pone de manifiesto el desarrollo de la obligación contraída por las religiosas en relación a sus patronos y filiación dinástica. Estas coronas, que normalmente se utilizaban para culminar la parte alta del túmulo en las honras y responsos dedicadas a los mecenas del patronato, todavía se conservan entre la colección actual y datan desde las primeras décadas del siglo XVII, pese a que aparezcan registradas entre los listados de bienes del cenobio en 1735 (figs. 248-250). Los distintos perfiles y decoraciones obedecerían al estatus y calidad del difunto, tal y como la propia relación indica. Aunque entre las coronas conservadas únicamente una de ellas (fig. 250) se encuentre catalogada como “corona de túmulo”, es muy probable que, en función del título que ostentase el protagonista de las honras se utilizase uno y otro modelo.

Fig. 248 Corona imperial asociada a la Emperatriz María, latón y bronce, 25 x 22 cm, Salón de Reyes, PN0612253; Fig. 249 Corona, primera mitad del siglo XVII, bronce, Casita de Sor Margarita, PN 0611998, Fig. 250 Corona de túmulo, primera mitad del siglo XVII, bronce, 22 x 27 cm, Salón de Reyes, PN00611467. © PATRIMONIO NACIONAL

En relación al terno de la emperatriz o, a aquellos objetos ceremoniales asociados a su imagen, únicamente queda ya memoria de los “ocho blandones de hierro para los oficios ordinarios de la serenísima emperatriz” entre el inventario de 1672. Por lo que respecta al número de ternos dedicados a otro tipo de ceremonias, policromados según exige el significado de la liturgia en cada momento, también su cantidad y variedad se incrementan dentro de este listado datado durante el último tercio del siglo XVII. Así encontramos hasta un total de siete ornamentos distintos formados por el elenco de piezas que visten el sacristán y el altar en ese último listado mientras que, en el anterior, fechado en 1632, únicamente aparecen tres ornamentos en total más diferentes casullas y frontales sueltos. También el número y calidad de las alfombras utilizadas para dotar de mayor suntuosidad el altar mayor es diferente entre ambos listados. El primero, aunque sin especificar detalles en cuanto a su decoración o características, enumera un total de cinco alfombras, distinguiendo entre grandes, viejas o nuevas. Es posible, dada la cantidad de alfombras atesoradas por la

¹¹⁸⁹ Vid. Anexo documental III.

¹¹⁹⁰ Madrid, 1735, *Relación de las colgaduras que tiene a su cargo el guardarropa del monasterio de las Descalzas Reales, del dinero que se entrega a la Capilla y a su personal los días que se celebra entierro, y cuenta de la cera que han dejado al Monasterio con motivo de los entierros y honras fúnebres de diversas mujeres nobles*. AGP, PC, DR, caja 39, exp. 9, f. 1r., en Carcía López, 2003, p. 144, número de asiento 1109.

fundadora que entre las “viejas”, todavía en 1632 se conservase parte de este tipo de ajuar donado por Juana de Austria. Sin embargo, el deterioro producido con el paso del tiempo y su utilización periódica, hizo disminuir su presencia hacia finales de esa centuria, puesto que en 1672 únicamente encontramos tres alfombras de felpa, una de ellas “ordinaria”.

Por otro lado, entre las piezas de plata destinadas al servicio del altar mayor, destacan las tres cruces, una de ellas integrada por la representación del Calvario con las figuras de san Juan y la Virgen María doradas y, las otras dos, destinadas a los laterales y decoradas con la figura de Cristo crucificado. La falta de detalles como la descripción de sus medidas dificulta la identificación de las mismas o de algunos de sus componentes entre la colección actual, aunque la importancia como piezas capitales de la sacristía debió mantenerse a lo largo de todo el siglo XVII, como demuestra su presencia en ambos listados. En lo que respecta a las imágenes que integraron la colección custodiada por el sacristán, también es interesante mencionar las tres representaciones “de Nuestra Señora: la una está fijada en el espejo de la sacristía, otra en la capilla de su alteza, otra detrás del altar mayor del sagrario.”¹¹⁹¹ La situada en la capilla de su alteza, podría identificarse con la *Virgen del Papagayo*, actualmente integrada entre la colección de retablos de la Sala de Pintura flamenca (fig. 25), puesto que, como es conocido, era esta la imagen que ordenó situar frente a su efigie funeraria en la capilla que le servía a modo de oratorio privado en vida. En cuanto a las otras dos imágenes, resulta más complejo llevar a cabo una identificación exacta puesto que carecemos de más referencias.

La primera de ellas, se encontraba fijada a un espejo dentro de la sacristía, mientras que, la segunda, permanecía en el interior de la clausura dentro del relicario. Características como la exhibición de una de ellas sobre un cristal recuerdan aspectos que integraron la colección de reliquias e imágenes también descrita por otros listados como el elaborado por fray Juan de Palma en su catálogo. En esta fuente ya destacábamos cómo las imágenes consideradas “de gran hermosura y grandeza” eran aquellas representadas sobre piedras duras o mediante la técnica del óleo sobre cristal.¹¹⁹² Por otro lado, la segunda de las imágenes sin identificar, conservada tras el altar mayor, en el relicario de la fundación, debió ser considerada obra de especial devoción entre sus efigies marianas. Ello se podría explicar por el hecho de que, fuese la única imagen conservada en el relicario cuya custodia caía también en manos del sacristán. Teniendo en cuenta este detalle es probable que la razón fuese su exhibición ocasional entre las imágenes sacadas al altar mayor de la iglesia para su veneración pública. Imágenes como la dedicada a Nuestra Señora del Pópulo, podrían cumplir esta función dado el carácter popular y ampliamente difundido de su advocación. Asimismo, hemos podido comprobar también, aunque con un alcance mucho más reducido, la significación del culto a efigies vinculadas a la propia tradición del monasterio como la *Virgen de la Cuchillada*, también conservada en el relicario y asociada a las leyendas de milagros y a la concesión de indulgencias.¹¹⁹³ Se trata de dos ejemplos cuya relación con el relicario y tradición a la que se asocian, podrían situar su veneración en un contexto de devoción pública, aunque, como sucede con la virgen expuesta en un espejo, la falta de más referencias dificulta su localización entre la colección actual.

En relación a las imágenes descritas por ambos listados, es significativo destacar también cómo no encontramos descripción alguna sobre las figuras de plata dorada de santos y apóstoles con las que se decoraban los altares del claustro y la iglesia durante fiestas especialmente señaladas como la celebración del Corpus Christi.¹¹⁹⁴ Como hemos visto entre

¹¹⁹¹ Vid. anexo documental II.

¹¹⁹² Vid. anexo documental II.

¹¹⁹³ *Ibidem*.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*.

las condiciones que se comprometía a seguir el sacristán en 1632, ello se debía a su conservación en otra sacristía dentro del convento, por lo que, aunque también formaban parte de las imágenes utilizadas por el capellán en el oficio litúrgico y expuestas en las decoraciones públicas del monasterio, no debían aparecer dentro de su custodia. Este aspecto, pondría de manifiesto un detalle importante en cuanto a la decoración de la iglesia durante el oficio público y su reflejo a través de estos listados: dada la conservación de muchas de sus imágenes y estructuras en diferentes lugares del interior de la clausura, nunca llegaron a reflejar la totalidad de ornamentos e imágenes utilizadas en el templo monacal.

Finalmente, cabe destacar aquellas piezas u objetos destinadas al acompañamiento de gestos integrados en la ritualidad pública o al ensamblaje y construcción de escenificaciones efímeras para la exhibición de imágenes y reliquias en el altar mayor. Ello es señalado a través de referencias muy escuetas, pero igualmente significativas en lo que respecta a la reconstrucción de las prácticas desarrolladas en la iglesia y seguidas por la comunidad desde el coro. De este modo, encontramos entre ambos listados pequeños detalles como un “candelabro de tinieblas” y un “bufete que sirve a las bendiciones de ramos y velas” registrados en 1632 o, posteriormente, en 1672:

“un velo de gasa para cubrir el santo Cristo de los Misereres; más dos cortinas de tafetán negro con sus cordones y un bastidor con su varilla para los misereres; más dos velos de tafetán dorado, una para cubrir la cruz del altar mayor y, otro para el gion. Más otro velo blanco para cubrir el gion el Jueves Santo.”¹¹⁹⁵

Se trata de escasas referencias, aunque constituyen un buen reflejo de los efectos utilizados en el transcurso de la liturgia para preservar la materia, imágenes u objetos que debían resguardar su carácter sacro. Así encontramos, nuevamente, el recurso de cubrir y descubrir las imágenes y objetos cimentado en una amplia tradición cristiana desde época alto medieval.¹¹⁹⁶ Accesorios como las cortinas o los velos para cubrir no sólo imágenes como el Cristo de los Misereres, sino, también, el propio “guión de Jueves Santo” enfatizaban su significación dentro de la semántica construida por la ritualidad cristiana y recibida por los fieles que participaban de ella. Sin embargo, y como podemos apreciar, la función de estas veladuras y cortinajes, a penas queda definida o detallada entre las indicaciones proporcionadas por los inventarios del siglo XVII. Este aspecto variaba en función de la época en la que se redactase el inventario puesto que, por ejemplo, las llaves citadas en el primero de los listados no vuelven a aparecer en el segundo, mientras que sí lo hacen en un tercer listado de sacristía fechado el año de 1703 mediante una descripción mucho más genérica y del siguiente modo:

“Mas las llaves corrientes de todas las puertas de la iglesia, sacristía, cajones, puertas del claustro y zaguán”.¹¹⁹⁷

Publicado por José Luis Barrio Moya, este inventario otro realizado a inicios del siglo XVIII, también se ha conservado entre los fondos del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y resulta interesante traer a colación los objetos descritos por el mismo, puesto que, como vemos, nos ofrecen un nuevo punto de vista respecto a la colección custodiada por el sacristán.¹¹⁹⁸ Buena parte del interés que añaden las indicaciones de este listado radican en la

¹¹⁹⁵ Vid. anexo documental III.

¹¹⁹⁶ Barasch, 1997, pp. 266-287.

¹¹⁹⁷ Barrio Moya, 1994, p. 93.

¹¹⁹⁸ La relación íntegra de objetos precedida por una breve introducción histórica sobre la fundación de las Descalzas Reales en: *Ibidem*, pp. 79-93.

descripción de nuevos espacios, imágenes y, muy especialmente, de las diferentes partes del monumento de Semana Santa que se conservaban desmontadas. De este modo, los diferentes asientos se refieren, en el transcurso de sus descripciones a objetos conservados en distintos espacios a los que el sacristán y el conjunto de capellanes tendrían acceso para realizar su labor en el monasterio. Se trata de espacios que en la actualidad son difícilmente localizables como la “capilla del señor capellán mayor”, donde, entre otras cosas, se conservaban objetos de entidades tan diferentes como una imagen de Nuestra Señora del Pópulo, frontales de altar o incluso el mencionado “archivo de los papeles de la señora emperatriz”.¹¹⁹⁹ De este último se han conservado todavía armarios y aparadores de madera que siguen obedeciendo a la misma identificación como “archivo de la Emperatriz”, cuya catalogación nos remite a la conservación de los fondos relativos a sacristía y música en su interior (fig. 251).

Fig. 251. Armario conocido como *Armario - archivador de la Emperatriz María*, correspondiente a las secciones “Música” y “Sacristía”, primer cuarto del siglo XVII, madera de nogal, 286 x 250 x 52 cm, Divina Guardería, PN0611461. © PATRIMONIO NACIONAL

También, entre estos espacios, se nos menciona el “claustro”, por cuyas descripciones y características como la presencia del altar dedicado a la Virgen del Pilar o el “aposento de los acólitos”, podemos deducir que se trata del Claustro de Capellanes. Incluso, podemos apreciar entre sus objetos aquellos utensilios domésticos utilizado para el montaje de las escenificaciones que se montaban a lo largo del claustro de capellanes y la iglesia como las “ocho paletillas estañadas para los altares viejos del Corpus” a los que ya el propio Carrillo nos hacía referencia en su descripción de esta celebración dentro del monasterio. Festividad para la que, como hemos visto en el inventario de 1632, se sacaban diferentes objetos e imágenes entre los que figuraban diversos santos y apóstoles de plata que permanecían entonces en el interior de la clausura en la citada “sacristía mayor”. Sin embargo, también el listado de 1703 muestra en esta ocasión una diferencia puesto que ahora sí son descritas algunas de estas esculturas de plata que parecen haber cambiado de ubicación:

“Mas seis apóstoles de plata sobredorada con cinco diademas a los cuales le faltan: a san Pedro un libro y guarda de las llaves, a san Pablo y san Andrés a cada uno una pieza de la peana y, asimismo, el báculo de plata está quebrado y estas dos piezas se han entregado aparte”.¹²⁰⁰

Posteriormente, también entre los espacios del claustro, encontramos el “cuarto bajo del claustro” donde se encontraban guardados, fundamentalmente, todos los objetos, herramientas, madera y demás utensilios necesarios para armar el monumento de Semana Santa o los altares para los oficios de Jueves y Viernes Santo.¹²⁰¹ Incluso, llega a identificarse

¹¹⁹⁹ Barrio Moya, 1994, p. 88.

¹²⁰⁰ *Ibidem*, p. 83.

¹²⁰¹ *Ibidem*, pp. 91-92.

este mismo espacio como “dicho aposento del monumento”, dadas las características de los materiales que en él se conservaban.¹²⁰² De las distintas partes y objetos que integraban la escenificación del monumento, así como de aquellos lugares donde se conservaban en el monasterio, encontrábamos ya alguna mención entre los asientos del inventario realizado en 1672, donde aparecen descritos piezas de ensamblaje y mobiliario como:

“Más, una cama de tablas de pino con dos colchones, cuatro sábanas y dos almohadas, la una con lana y la otra sin ella. Dos frazadas blancas y una colorada que está en el aposento donde duermen los acólitos [...] más cuatro maromas para los cuatro candilones y tres garruchas para subir la madera del monumento [...] más treinta y dos paletillas y dieciséis cañones para el monumento”¹²⁰³

En 1703, sin embargo, y debido a esas diferencias existentes entre los listados de sacristía el número de piezas y detalles respecto a esta estructura es mayor, donde se añaden componentes visuales como “las pinturas del cuerpo alto del monumento” que según este mismo inventario “están dentro de la clausura”.¹²⁰⁴ De las pinturas y características que configuraban la estructura del monumento nos ocuparemos al analizar las escenificaciones y prácticas litúrgicas desarrolladas en la comunidad durante la Semana Santa, pero nos interesa destacar aquí cómo, efectivamente, la conservación y ensamblaje de esta estructura efímera eran responsabilidad del propio sacristán tal y como reflejan los inventarios. De ello ya se dejaba obligación escrita entre las citadas constituciones donde la fundadora estipulaba entre las tareas del sacristán “hacer el monumento la Semana Santa, dándosele el ayuda y recado necesario”¹²⁰⁵.

Otro de los espacios en los que se conservaba parte de los utensilios para armar estructuras o decoraciones efímeras como las mesas de altar o, las perchas para colgar los tapices en la iglesia, fue la mencionada como “casa de la madera”, según sigue detallando el inventario de sacristía a inicios del siglo XVIII.¹²⁰⁶ Aquí vuelven a aparecer piezas para destacar las decoraciones de Semana Santa como las “escaleras de a diez y ocho para el monumento” o la madera necesaria destinada a armar aquellos altares que las religiosas componían para otros espacios como el Palacio Real. También dentro de la relación del guardarropa mencionada anteriormente y fechada en 1735, se incluyen aquellas tapicerías que se utilizaban para cubrir el monumento de semana santa:

“Nueve doseles. Uno blanco rico otro carmesí otro negro del monumento todos tres con sus fundas y entre aforos = los cuatro para la mañana de resurección. Un encarnado otro azul del relicario que todo son nueve

[...]

Tres bayetas negras una grande y dos pequeñas del monumento”¹²⁰⁷

Por su parte, entre estos objetos entregados al sacristán en 1703, destacan también las piezas de *atrezzo* destinadas a crear una escenificación efectista como los “dos cordones de hiladillo

¹²⁰² *Ibidem*, p. 91.

¹²⁰³ Vid. Anexo documental III.

¹²⁰⁴ Barrio Moya, 1994, p. 92.

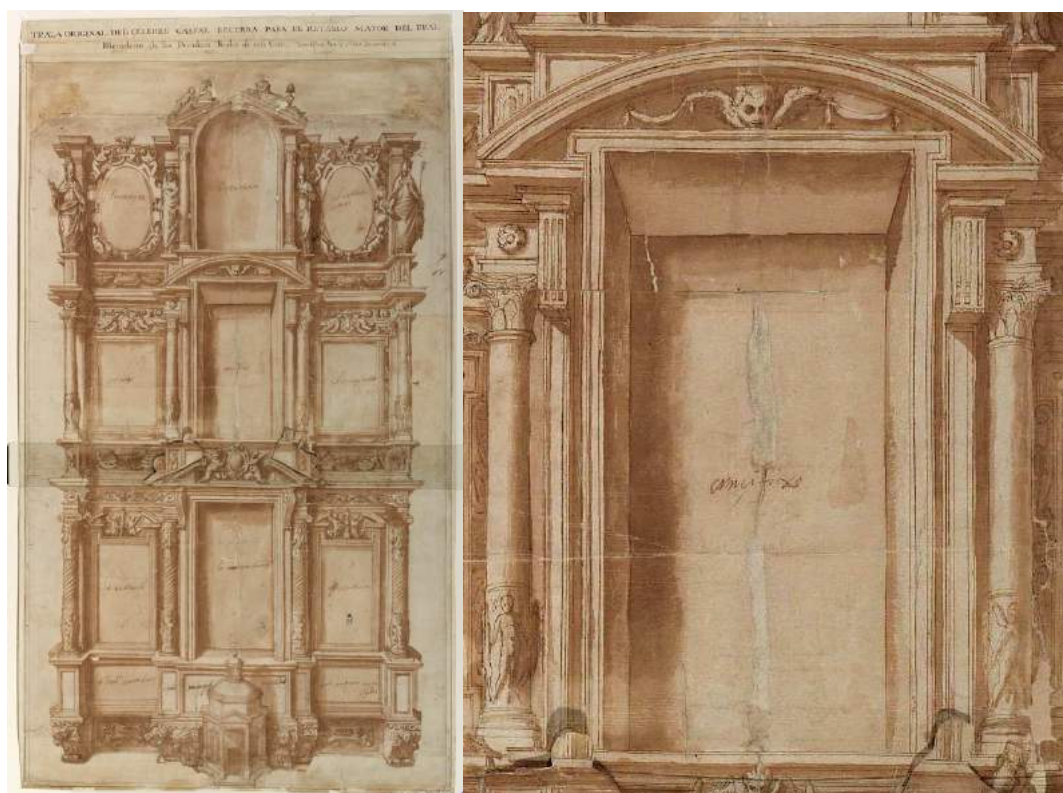
¹²⁰⁵ BR DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion ... 1572 (1769)*, cap. 70, f. 50r.

¹²⁰⁶ Barrio Moya, 1994, pp. 92-93. Este espacio podría relacionarse con el llamado “porche de madera” donde se conservan piezas de escaso valor material como los ángeles de vestir que todavía siguen utilizándose dentro de escenificaciones como la *Dormición de la Virgen* en su capilla o los escaparates con figuras de cera rodeadas por numerosas flores artificiales.

¹²⁰⁷ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 9, f. 2r. Prosiguen relaciones de pago a los diferentes oficios (ministriles, maestro de ceremonias, mozo de capilla, sacristán, niños...) que intervienen en las exequias y honras fúnebres que se celebran en la iglesia, así como las cuentas de la cera empleada (f. 3r.-6r.)

y seda colorados y dorados que sirven para subir el santísimo Cristo el día de la Cruz de Mayo”. De esta función descrita para los cordones, podemos incluso deducir parte del movimiento que la imagen del Redentor adquiriría en la celebración de fiestas como las Cruces de mayo y su escenificación en la iglesia.

Por último, las precisiones realizadas sobre el ajuar de la sacristía en 1703, también nos permiten volver sobre algunos detalles que habían aparecido décadas atrás como las “dos cortinas de tafetán negro con sus cordones y un bastidor con su varilla para los misereres” registradas junto a otras veladuras utilizadas para cubrir objetos e imágenes en 1672. En este caso, sus características pueden ponerse en relación con otro par de cortinas registrado a principios del siglo XVIII, asociadas a una función muy específica: se trata de referencias tan explícitas como las “dos cortinas de retablo de altar mayor con sus cuerdas para abrirlas y cerrarlas”.¹²⁰⁸ Su presencia o existencia no aparece en ninguna relación o inventario ni referencia entre las descripciones conservadas de la iglesia hasta esta fecha de 1703 en la que encontramos datado el inventario. Sin embargo, resulta igualmente interesante entenderla si comparamos las citadas cortinas con este tipo de recursos que ya habían aparecido desde fechas tan tempranas como la segunda mitad del siglo XVI, entre el inventario de la fundadora y dentro de la escenificación del coro, con los altares relicario, conservados tras dos cortinas o el propio retrato de la fundadora también expuesto detrás de una cortina de tafetán. Puesto que el retablo del altar mayor permaneció intacto hasta el incendio de 1862, todavía en 1703, se podía apreciar el famoso retablo elaborado por Gaspar Becerra, cuyas características se han conservado mediante su proyección en el dibujo de la Biblioteca Nacional (fig. 252). En él, no encontramos dibujadas todas las imágenes de este retablo, como el crucifijo que debía presidir su iconografía o las pinturas que se integrarían en las calles del retablo. Por ello, siendo las cortinas elementos ajenos a su estructura, es posible que se obviarán en el dibujo, pese a su incorporación en la escenificación final una vez terminado el retablo y las esculturas y pinturas que debían integrarse en su estructura.



¹²⁰⁸ *Ibidem*, p. 85.

Fig. 252 Gaspar Becerra, Retablo mayor del convento de las Descalzas Reales y detalle de la escena ubicada en la calle central “Crucifijo”, 1563, pluma, lápiz y aguada parda sobre papel amarillento verjurado, 870 x 505 mm, Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/16/34/1.
© BIBLIOTECA NACIONAL.

Las cortinas, como nos hemos referido anteriormente, formaban parte de los elementos paralitúrgicos que complementaban e implementaban la escenificación litúrgica, junto con otros factores como la música o el olor. Contribuían a definir el espacio de lo sagrado y delimitar los momentos clave en torno a la aparición de las imágenes y reliquias que escondían tras de sí, tal y como sucede en conocidos ejemplos, también mencionados, como el conservado en el altar mayor de la iglesia del Corpus Christi en Valencia, todavía mantenidos mediante la liturgia practicada dentro de este caso. Por ello, y si bien las fuentes analizadas no nos han permitido localizar más detalles en cuanto al uso de estas cortinas en el altar mayor de las Descalzas, sus características o cronología exacta, sí podemos referirnos, de otro lado, al contexto de exhibición y uso de veladuras coetáneo a la creación del retablo, así como al establecimiento de un código concreto para su exhibición en la fundación de Juana de Austria. En este sentido, el hecho de poder constatar la presencia de la fundadora pocos meses antes del establecimiento definitivo del monasterio en lugares tan significativos para el desarrollo de este tipo de prácticas como el monasterio de los Agustinos en la ciudad de Burgos, donde se dirigió para llevar a cabo su novena, vuelve a ser interesante al comparar el tipo de escenificaciones y prácticas documentadas en las Descalzas Reales con el paso del tiempo. Por supuesto, cabe destacar cómo, el Crucifijo que debió presidir el altar mayor diseñado por Becerra no ha sido nunca tratado como una efigie milagrosa ni tampoco sabemos qué entidad tendría dada la falta de noticias en torno al mismo. Sin embargo, las analogías entre el ejemplo burgalés o el valenciano, son evidentes puesto que, en todos estos casos, nos encontramos ante el desarrollo de una práctica medieval, consistente en la ocultación de la efigie sagrada del redentor tras unas cortinas. Seguramente, también en las Descalzas Reales, se seguiría una pauta similar o específica para el descubrimiento de las dos cortinas del altar mayor, aunque de la misma no nos ha quedado constancia.

QUINTO CAPÍTULO

5. EL MOVIMIENTO DE LA COMUNIDAD ENTRE LOS ESPACIOS DE LA CLAUSURA.

Si bien el coro o el capítulo se definen, desde sus orígenes como espacios destinados a la oración colectiva, como es lógico, la variedad y abundancia de prácticas litúrgicas llevadas a cabo por la comunidad, extendieron su función hacia otros espacios de la clausura mediante el desarrollo de las procesiones y su llegada a puntos como el relicario, el cementerio o las capillas del claustro donde también tuvo lugar la oración colectiva. En ellos, también se ejerció la práctica de una gestualidad y movimientos codificados que llenaron de simbolismo y significación los espacios, a la vez que daban sentido a las imágenes o reliquias que los presidían. Para que estas prácticas pudieran desarrollarse de manera correcta y coordinada, las religiosas de la comunidad contaban con la asignación de un papel específico como el de relicariera, sacristana, cantora, lectora o encargada de cuidar de una determinada capilla y espacio, guardando que cada escenario y escenificación, estuvieran dispuestos correctamente durante el desarrollo de la liturgia. Aunque este último aspecto no se haya especificado dentro del libro de ceremonias, sí lo encontramos descrito entre las indicaciones del manuscrito elaborado con una finalidad análoga y titulado *Lo que se observa...* del siguiente modo:

“Tenemos muchas capillas y cada religiosa cuida de una y, en llegando el día del santo, hay procesión a la capilla del santo que se reza y tiene altar o cuadro o reliquia que todos la tienen. Cada una se esmera en el aseo de su capilla y para el día de la procesión ponen mucho adorno de flores y es permitido se de un agasajo de bebida a la comunidad, que lo da la que cuida de la capilla que aquel día se ha celebrado”¹²⁰⁹

Tal y como ha destacado recientemente el profesor Eduardo Carrero Santamaría o los estudios de Andreas Odenthal en torno al *Liber Ordinarius* de la abadía de Nivelles, las procesiones constituyen una herramienta fundamental para conocer el funcionamiento de los espacios y capillas que integran la arquitectura religiosa.¹²¹⁰ En el caso que nos ocupa, lo realmente interesante es notar cómo, no únicamente encontramos el claustro y sus capillas como lugar habitual para el desarrollo de las procesiones, sino también, su bifurcación hacia otros lugares de la clausura como la conocida concatenación de capillas marianas (fig. 253)¹²¹¹, situada en el interior de la clausura, junto al antiguo dormitorio de las religiosas, o hacia el relicario, sito entre el actual Salón de Reyes y el desaparecido Cuarto Real (fig. 254) Pese a no haber conservado el mismo grado de información respecto a los orígenes y configuración de todas las capillas que vertebran el movimiento procesional en las Descalzas Reales, su estudio como lugares que protagonizan el recorrido de las procesiones sí nos permite, al menos, acercarnos al desarrollo de su función o significación en clausura.

¹²⁰⁹ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 40.

¹²¹⁰ “el asunto de las procesiones es una vía de aproximación básica para el conocimiento de la topografía sagrada del edificio [...] El empleo de los ceremoniales romanos supuso la adaptación de actos que tenían como escenario los edificios y el urbanismo de Roma a las particularidades propias de catedrales y ciudades del resto de Europa, generando un tipo de recorrido específico y particular” en: Carrero Santamaría, 2014b, p. 88. Asimismo, Odenthal, 2020, pp. pp. 313-339.

¹²¹¹ “La Capilla de la Dormición se halla situada a continuación del Salón de Tapices [antiguo dormitorio de las religiosas] y, junto con la Casita de Nazaret y la Capilla del Milagro, forma un único conjunto dedicado al culto mariano” Vincent-Cassy, 2016, p. 42.

Fig. 253. Ubicación de las capillas marianas (Dormición, Casita de Nazaret y Capilla del Milagro) situadas junto al antiguo dormitorio y actual Salón de Tapices. Detalle de la primera planta del edificio en la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Primera Planta. Plano nº3, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 254. Ubicación del relicario tras el altar mayor, entre el Salón de Reyes y el espacio correspondiente a las antiguas dependencias del Cuarto Real. Detalle de la entreplanta planta del edificio en la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Plano nº 2. Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

5.1 Las procesiones mensuales.

Según nos informa la liturgia descrita por los dos manuscritos ceremoniales redactados hacia finales del siglo XVII, el *Libro de ceremonias* y el manuscrito titulado *Lo que se observa*, todos los sábados de cada mes se realizaba una procesión que tenía como punto de llegada alguna de las tres capillas situadas en lo más recóndito de la clausura, junto al dormitorio y, por tanto, fuera del espacio ocupado por el claustro (fig. 253 y 255).¹²¹² A diferencia de las procesiones estipuladas para celebrar la rueda del calendario litúrgico romano, éstas últimas obedecían a una serie de devociones estrechamente vinculadas a los orígenes de la comunidad y su relación con la Casa Madre debido, fundamentalmente, a la tipología de imágenes que se conservaron en ellas. Una parte significativa de la identidad y circunstancias fundacionales

¹²¹² Una descripción de las mismas a partir de lo contenido en ambos manuscritos: Pintos, 2010, p. 79.

que marcaron los primeros pasos de la comunidad, por tanto, se encontraba contenida en ellas. De este modo, las conocidas en la actualidad como Capilla de la Dormición, Casita de Nazaret y Capilla del Milagro ejercieron, desde, al menos, el último tercio del siglo XVII, como escenarios cotidianos para el desarrollo de las procesiones organizadas habitualmente, o por costumbre, en la comunidad de las Descalzas Reales.

Fig. 255. Localización de las capillas marianas del dormitorio en la planimetría antigua. Detalle de la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, AGP, Planos, P00003240. © PATRIMONIO NACIONAL

Para poder acercarnos mejor al orden y tipología de estas procesiones mensuales es preciso comparar aquello que nos ha llegado descrito a través de los manuscritos de ceremonias. De un lado, el libro de ceremonias, estipula lo siguiente:

“El primer sábado del mes es nuestra señora de la encarnación; el segundo, a nuestra señora del Milagro; el tercero, a nuestra señora de la Asunción; el cuarto, a nuestra señora de la presentación, que llamamos la niña. Y, si hay quinto sábado se hace a nuestra señora de Montserrat, que está sobre la asunción. En acabando el *te matrem* entonarán las cantoras la salve o antífona del tiempo y dirán el verso y la domera la oración con las demás que ordenare la madre.”¹²¹³

Por su parte, el manuscrito titulado *Lo que se observa...*, explica la relación de procesiones mensuales mediante el siguiente párrafo:

“Lo que con puntualidad se cumple es todos los sábados a la noche después de completas, o, si se dice estas con vísperas después de acabadas, hay procesión a Nazaret y al Milagro, se gana indulgencia, se canta en ella el *trematen*, la antífona del tiempo con su verso y oración y se observa esta regla: el primer sábado de cada mes va la procesión a la Encarnación, el segundo va a Nuestra Señora del Milagro, el tercero a Nuestra Señora de la Asunción, el cuarto a Nuestra Señora de Montserrat; el quinto, si le llega a haber en el mes, va a la niña, que es la capillita que está al pasar al Milagro que llaman la Presentación y este orden se guarda todos los meses”¹²¹⁴

¹²¹³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 31r.

¹²¹⁴ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 32.

Como vemos, pese a que se citan los mismos espacios e imágenes (Nuestra Señora de la Dormición, Nuestra Señora de Montserrat, Nuestra Señora del Milagro y Nuestra Señora de la Presentación), el orden de las procesiones es diferente en cada manuscrito. No obstante, la reiteración de espacios e imágenes entre los lugares o hitos devocionales hacia los que se dirigían estas procesiones mensuales sí nos permite constatar diferentes aspectos. Por ejemplo, la forma de identificar algunos de ellos como sucede con la Casita de Nazaret, también conocida como “capilla de la Encarnación” o, con el escaparate de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, identificada como “la niña” en ambos casos (figs. 258 y 259). Asimismo, es posible advertir cómo, parte de la disposición actual de la Capilla de la Dormición, se encontraba organizada de manera análoga, al menos, desde el último tercio del siglo XVII, puesto que el libro de ceremonias indica cómo la representación de Nuestra Señora de Montserrat, a la que se dirigía una de las procesiones mensuales, “está sobre la asunción”. Ello permitiría constatar ya desde esa época la disposición actual de una efigie de Nuestra Señora de la Dormición bajo la imagen de la Virgen de Montserrat.

5.2 Fuentes y cronología en torno a las imágenes y espacios que protagonizaron las procesiones mensuales.

Sobre la cronología exacta, artífices o mecenas, únicamente se han documentado datos exactos en lo que respecta a la Capilla del Milagro gracias a las aportaciones de la investigadora Elvira González Asenjo en torno a la testamentaria de Juan José de Austria, el principal mecenas e impulsor de este espacio.¹²¹⁵ El proceso de acomodo que experimentaban imágenes icónicas con fama de milagreras entre la cultura visual barroca, encontró en la capilla del Milagro de las Descalzas Reales un protagonismo cimentado en el valor antropológico asociado a las mismas y promovido desde la Italia renacentista.¹²¹⁶ Para el resto de espacios que integran actualmente esta concatenación de capillas dedicadas a las devociones marianas, continúa siendo una referencia esencial la publicación de las fuentes y relatos míticos en torno a la fundación del cenobio, como el compuesto por el padre Carrillo. Como hemos indicado al inicio,¹²¹⁷ entre las relaciones o inventarios de imágenes que conviene comparar con lo descrito en el libro de ceremonias y otras fuentes análogas, para contextualizar y hacer más comprensible su información, se encuentran, no sólo los inventarios fruto de un proceso notarial reglado o, del seguimiento interno llevado a cabo por la comunidad en torno a sus posesiones, sino, también, los datos y referencias publicadas en otro tipo de fuentes ya conocidas, como en este caso, la crónica publicada por el confesor del monasterio fray Juan Carrillo.¹²¹⁸ De este modo, su capítulo titulado “De algunas santas imágenes milagrosas que hay en esta santa casa”, comienza señalando algunas de las imágenes a las que se dirigen las mencionadas procesiones mensuales.¹²¹⁹

¹²¹⁵ González Asenjo, 1999, pp. 583-589 e íd. 2005, pp. 574-605 y 641-645. Una recopilación sobre la bibliografía publicada en torno a este espacio en: Morán Turina, 2019, pp. 152-154.

¹²¹⁶ Negel, 2011, pp. 22, 35 y 78-80.

¹²¹⁷ Vid., pp. 39-40.

¹²¹⁸ Así lo encontrábamos analizado en recientes estudios acerca de estos espacios como el realizado por M^ª Leticia Ruiz Alcón en: Ruiz Alcón, 1969, pp. 53-64; o en torno al valor político y devocional de las imágenes conservadas en clausura, como el realizado por Eleonor Hope siguiendo también las indicaciones del cronista en: Hope Goodman, 2001, pp. 96-101. La actualización más reciente en torno a uno de los espacios e imágenes mencionados por Carrillo, la Capilla de la Dormición en: García Sanz, 2019, pp. 116-123.

¹²¹⁹ Carrillo, 1616, ff. 53r. y ss. Cabe señalar cómo, las imágenes y sucesos milagrosos asociados a las mismas serán posteriormente trasladados en la crónica publicada por Jerónimo de Quintana, quien cita directamente al propio Carrillo como la fuente a partir de la que obtiene todas sus historias en lo concerniente al capítulo de las Descalzas Reales. Al respecto vid. Quintana, 1629, f. 412v. y, ss.

En primer lugar, dado su antigüedad y vínculo con los orígenes de la comunidad, el confesor comienza aludiendo a la Virgen del Milagro, conservada entonces dentro de la Casita de Nazaret. Es aquí, por tanto, donde encontramos la primera referencia a este espacio de la clausura, fechada antes de 1616, así como a las imágenes que dentro de la misma se conservaban. En este sentido, es importante destacar cómo se trataba de un espacio destinado a conservar más imágenes dedicadas al culto mariano como una “imagen de Nuestra Señora de la Encarnación”¹²²⁰ u “otra imagen de la presentación, de grandísima devoción” también situada en “la sobredicha capilla”, y a la que, igualmente, se le atribuían mercedes y demás curaciones milagrosas.¹²²¹ Más adelante, el autor prosigue su relato afirmando que

“En este mismo oratorio, hay un altar dedicado a Nuestra Señora de la Asunción y, en él, una imagen de bulto de la Virgen muy hermosa y de grande devoción de la cual dicen haber hecho muchos milagros particularmente cuando la pasaron de la primera casa a donde estuvieron aquí en Madrid las religiosas curando un hombre tullido, milagrosamente. Y, así, en aquella primera iglesia donde antes estaba tenía muchos brazos y pies de cera y otras presentallas por los muchos milagros que hacía. También curó a una religiosa que estaba sorda llamada sor Isabel de Jesús, la cual como hiciera una novena, tocando con la mano de Nuestra Señora sus orejas quedó del todo sana.”¹²²²

Por tanto, Carrillo entiende el espacio que ocupa la capilla de Nazaret, como un repositorio o archivo de imágenes milagrosas, “capilla” u “oratorio”, donde la divinidad se manifestaba por medio de la imagen. Al respecto, cabe destacar también cómo no encontramos una distinción clara entre los espacios donde se conservan dichas efigies, puesto que, actualmente, representaciones como *Nuestra Señora de la Dormición* o la *Presentación de la Virgen*, aparecen integradas en la conocida como Capilla de la Dormición, que precede al recinto donde se erige la Casita de Nazaret. Aunque anexas y conectadas mediante un acceso, parece que para el confesor se integraran todas ellas en un mismo “oratorio”. En relación a la presencia de un número indeterminado de capillas dentro de este espacio, podemos encontrar también el breve testimonio que el padre Palma publicó en su biografía de sor Margarita de la Cruz, donde afirmaba que el antiguo dormitorio, junto al que se conservaban las imágenes descritas por Carrillo, habían “tantas capillas, muy devotas y adornadas”.¹²²³ No sabemos hasta qué punto pudo encontrarse el espacio ocupado por las celdas de las religiosas, actualmente convertido en una estancia diáfana destinada a exponer los tapices de El Triunfo de la Eucaristía, y, antiguamente, parcelado mediante diferentes tabiques que albergaban un sencillo lecho donde dormían las religiosas (figs. 256-257).

¹²²⁰ Carrillo, 1616, f. 53v.

¹²²¹ *Ibidem*, f. 54v.

¹²²² *Ibidem*, ff. 54v.-55r. Una selección de las historias narradas por Carrillo, entre las que destacan la dedicada a Nuestra Señora del Milagro o la Asunción, es la que vuelve a reproducir Jerónimo de Quintana trece años más tarde en: Quintana, 1629, ff. 414r.-415r.

¹²²³ Palma, 1636, f. 79v.

Fig. 256 Vista general del antiguo dormitorio, actual Salón de Tapices. Imagen publicada en:
<https://www.patrimonionacional.es/visita/monasterio-de-las-descalzas-reales>

Fig. 257 Vista de la puerta que comunicaba el antiguo dormitorio con la Capilla de la Dormición.
Imagen publicada en:
[#](http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Monasterio_de_las_Descalzas_Reales_Madrid)

Su sencillez, que podemos encontrar plasmada o recreada en el dibujo publicado por la conservadora M^a Leticia Sánchez Hernández¹²²⁴, no parecía admitir semejante número de capillas y adorno mencionadas por el padre Palma en su biografía, por lo que es posible que éste último se estuviese refiriendo a las capillas e imágenes descritas anteriormente por Carrillo en torno a Nazaret y la Dormición, anexas al desaparecido dormitorio. Ese espacio dedicado al culto mariano, entendido a modo de repositorio de imágenes marianas y milagrosas encuentra entre las descripciones del citado Carrillo interesantes matices en torno al modo en el que fueron veneradas o sus características principales. Así sucede con su descripción de Nuestra Señora de la Dormición y Nuestra Señora de la Presentación.

De un lado, nos habla de la desaparecida escultura de la Virgen de la Dormición que la primera comunidad de las Descalzas Reales veneró desde su llegada a la ciudad de Madrid, y su asentamiento temporal en las casas del Obispo de Plasencia, tal y como el propio autor continúa explicando.¹²²⁵ Sería en una iglesia cercana a su alojamiento temporal, quizá la iglesia de san Andrés puesto que, hacia este templo, perteneciente al conocido como conjunto parroquial de san Andrés, solicitaba la princesa en 1556, construir un pasadizo a través del

¹²²⁴ Nos referimos al dibujo realizado por Francisco Hernández Alonso y publicado en: Sánchez Hernández, 2010, p. 127.

¹²²⁵ La figura del Obispo de Plasencia, don Gutierre de Vargas Carvajal (1504-1559) fue analizada en: Fernández Hoyos, 1994.

cual las religiosas pudieran oír misa sin ser vistas desde las casas del obispo de Plasencia, cuya capilla también se integra en el citado conjunto parroquial.¹²²⁶ Dentro de esta iglesia, donde la primitiva escultura de la Dormición descansó a esperas de su traslado al edificio de las Descalzas Reales, según sigue narrando Carrillo, la imagen comenzaría a rodearse de cierta fama o carisma, puesto que desde entonces comenzó también a recibir “muchos brazos y pies de cera y otras presentallas”. Esta práctica ampliamente extendida entre los santuarios o principales hitos de devoción cristiana, continuaría su desarrollo, de hecho, también en torno a las imágenes que se conservarían cercanas a la Dormición como fue el caso de la Virgen del Milagro. El culto y devoción hacia la misma adquirió un gran desarrollo a lo largo del siglo XVII no sólo gracias a la devoción que la monarquía profesase hacia la misma o a sus acciones de mecenazgo como el patrocinio de su capilla, sino también, a la creación de una cofradía en su honor.¹²²⁷ Ello, seguramente contribuiría a extender su fama generando así, la recepción de exvotos de cera documentada también en torno a esta efigie, en fechas posteriores, durante el siglo XVIII.¹²²⁸ En este sentido, también podemos apreciar cómo entre sus orígenes y desarrollo, las imágenes milagrosas asociadas al espacio de la Capilla de Nazaret despertaron la recepción de una misma serie de prácticas devocionales, como fue la ofrenda mediante exvotos de cera.

De otro lado, Carrillo se refiere también a la presencia de una imagen de la Presentación dentro de esta misma capilla. Como hemos mencionado, actualmente se conserva un grupo escultórico que representa a la Virgen niña, acompañada por sus padres, san Joaquín y santa Ana en el lado opuesto al muro donde se conserva la urna e imagen de la Dormición (fig. 258). Sus características formales permanecen vinculadas tanto al propio pasaje de la Presentación en el templo, donde la protagonista acude acompañada por sus padres de la mano, como a la iconografía y mensajes textuales que definieron el culto a la Inmaculada Concepción (fig. 259). De este modo, también el texto que acompaña el grupo escultórico pone de manifiesto las connotaciones inmaculistas asociadas a la imagen infantil de la Virgen, al hacer explícito el carácter de su concepción o procedencia “*sine macula*”. Además, y pese a representarse como una escena de la *Presentación de María en el templo*, los atributos de la composición también se muestran en consonancia con la iconografía inmaculista. Más concretamente, es el dragón que la Virgen Niña pisa con sus pies, uno de los atributos con mayor presencia entre las representaciones de la Inmaculada Concepción tras asumir parte de la narración descrita por san Juan en el *Apocalipsis*. La representación de los pasajes apócrifos sobre la infancia de la Virgen María, cobra, de este modo, una interesante presencia entre las esculturas de pequeño y mediano formato que forman parte de las decoraciones de altar.

¹²²⁶ AGS, CCA, CED, libro 321, ff. 114v.-115r. Sobre el complejo religioso donde se integraba la Capilla del Obispo y la iglesia de san Andrés: Azcárate Ristori, 1971 y Guerra Chavarino, 2011.

¹²²⁷ *Breve de su santidad el Papa Inocencio X concediendo indulgencia plenaria a la cofradía de Nuestra Señora del Milagro. Y licencia otorgada por Pedro Pacheco, Comisario General de Cruzada, para la publicación de dicha indulgencia.* Madrid, 30 de junio de 1650 – Roma 27 de marzo de 1651. AGP, PC, DR, caja 84, exp. 46, asiento número 1805 en: García López, 2003, p. 213. Sobre la creación de la cofradía y su gestión: Sánchez Hernández, 1997, p. 279 y Hope Goodman, 2001, pp. 84-86.

¹²²⁸ *Relación de los exvotos de cera que la imagen de Nuestra Señora del Milagro ha tenido en su capilla desde 1713 a 1715.* AGP, PC, DR, Caja 18, exp. 2, número de asiento 1108 en: García López, 2003, p. 144.

Fig. 258. Vista del escaparate o capilla conocida como “la Niña” entre la comunidad y su ubicación en el muro opuesto a aquel donde se conserva la escultura de la Virgen de la Dormición. Detalle de la primera planta del edificio en la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional

Fig. 259, Anónimo; *La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, La presentación de María al templo de Jerusalén*, siglo XVII, Alto: 91.5 Ancho: 117 Profundo: 46, madera policromada, Inscripción frontal: “*Ave María, Gratia Plena: Dominus Tecum, tua Gratia Sitme cum Benedicta Tuyn Mulielibus. Eu Benedicta Sytt S. Anae Mater tua. Exqua sine Macula ett Pecatto Processisti Virgo Mariae ex te Antem Nattus estt Jessus Christtus Filius Dey Vibi Amen.*” Capilla de la Dormición, PN00610492.

Tanto el autor como el origen y cronología exactas de este grupo escultórico permanecen todavía sin ser documentadas por lo que su identificación con la imagen citada por Carrillo en su crónica resulta muy difícil de concretar. Si bien la iconografía identificada por el cronista como “La presentación” podría encajar con las características de este grupo escultórico, la dificultad para establecer una cronología exacta en torno a este grupo escultórico impide concretar si se trataría de una obra anterior o coetánea a 1616, cuando el confesor del monasterio publicó su obra. En lo que respecta a la presencia de este tipo de grupos escultóricos entre la imaginería barroca sí encontramos un desarrollo bastante abundante y frecuente entre los ejemplos conservados vinculados tanto a los templos religiosos como a los espacios conventuales. Así lo podemos comprobar mediante diferentes ejemplos localizados en el siglo XVII como el grupo escultórico de la Sagrada Familia conservado en la iglesia vallisoletana de San Lorenzo, realizado por el escultor Gregorio Fernández y el pintor Diego Valentín entre 1620 y 1621, que adopta una composición muy similar al de la Presentación en el templo o el desaparecido grupo de la Presentación que perteneció al convento de carmelitas descalzas de Alcalá de Henares, fotografiado a inicios del siglo XX (fig. 260).¹²²⁹

¹²²⁹ También cabe mencionar, aunque con una cronología mucho más tardía, el grupo escultórico conservado en el monasterio de concepcionistas franciscanas de santa Úrsula en la misma localidad de Alcalá de Henares, cuya cronología es mucho más tardía puesto que se sitúa hacia finales del siglo XVII o inicios del XVIII, dentro del círculo del escultor Francisco Salzillo o su discípulo Juan Porcel. Al respecto vid. Portela Sandoval, 2007, pp. 155-156.



Fig. 260. Anónimo, Grupo escultórico de *La Presentación de la Virgen en el Templo* procedente del convento de Carmelitas Descalzas de Alcalá de Henares. Fotografía: Archivo Moreno, n° inv. 37753_B. Fototeca del Patrimonio Histórico.

Además de su presencia entre la imaginaria barroca coetánea, cabe mencionar cómo dentro de la comunidad de las Descalzas Reales, este grupo escultórico y su hornacina, fueron entendidos como una capilla a la que se le rendía culto mediante una procesión mensual, pero también anual. Esta última tenía lugar cada veintiuno de noviembre cuando, una vez más, las efigies de san Joaquín, santa Ana y la Virgen, aparecen relacionadas en torno al espacio de la Casita de Nazaret. En este sentido, nos explica lo siguiente el libro de ceremonias:

“Para la presentación de nuestra señora se compone Nazareth y se paran las capillas que hay en él y las demás de la casa que tienen devoción. La capilla de la niña, se adereza con sus gradas cubiertas, con su tapete azul, luces, ramilletes y todo lo demás que es posible. Hay kalenda de cirios, en las primeras vísperas dice la madre antifona. Después de ellas, se quedan en el choro por ser víspera de comunión. En completas hay domero, los maitines son cantadillos, hay misa de cantores y sermón. Después de vísperas hay procesión a la capilla de la niña y se dicen los himnos de nuestra señora y, allá, la antifona, verso y oración de la fiesta.”¹²³⁰

De un lado, se nos habla de las capillas que hay en Nazaret, utilizando así la autora un lenguaje con el que sustituye o asimila el espacio que ocupa en el cenobio, con el lugar físico y geográficamente distante de la ciudad de Nazaret. Además, con ello queda manifiesto cómo, durante el último tercio del siglo XVII, y pese a que una de las imágenes que se ocupó de albergar desde sus orígenes como fue la Virgen del Milagro ya contaba con su propio espacio, independiente de Nazaret, este último todavía albergaba diferentes capillas. El problema residiría en saber si éstas se encontraban dentro del mismo o, al su alrededor como sucede con la disposición actual. En ella, la propia capilla o escaparate de la Presentación, identificada como la Niña, se encuentra fuera del recinto que delimitan los muros de la construcción doméstica con la que se representa la capilla de Nazaret, e integrada entre el apostolado que rodea a la Virgen de la Dormición. Sería, por tanto, hacia esta primera capilla y su hornacina presidida por el grupo escultórico de la Presentación, hacia donde se dirigía la procesión que se realizaba cada veintiuno de noviembre después de vísperas. El protagonismo que adquiriría esta última, venía además marcado por las gradas cubiertas con el mencionado “tapete azul, luces, ramilletes y todo lo demás que es posible”.

Las gradas, que servían para peraltar y distribuir la decoración de los altares, también se encontraban entre la decoración que acompañó las festividades más solemnes como las mencionadas de Semana Santa. Su función abarcaba desde las escenificaciones más pequeñas o íntimas como la descrita por el libro de ceremonias alrededor de la “capilla de la niña”, hasta las exhibiciones más solemnes, como aquella donde la custodia e imágenes procesionales eran sacadas en procesión por el claustro o depositadas en el altar mayor de la

¹²³⁰ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 91v.

iglesia. Así lo podemos seguir comprobando al analizar las descripciones del ajuar de plata donado por la fundadora, entre las que podemos encontrar piezas como unas gradas “de cuatro piezas que solía servir alrededor de una cama y su alteza ha servido muchos años con ella en los monumentos de la Semana Santa”.¹²³¹ De las mismas, nos ocuparemos al analizar las características de los monumentos de Semana Santa que se exhibieron en el altar mayor de la iglesia durante el siglo XVII, pero merece la pena destacar aquí, cómo el carácter desmontable de estas gradas “de cuatro” piezas pudo hacer extensible su utilización a otros espacios y ceremonias del monasterio. Ya fuese como una estructura desmontable o de menor tamaño y adaptada a los espacios interiores del monasterio, lo cierto es que su integración entre las decoraciones que formaban parte de la escenificación del altar no era la misma. Si en el caso de la Semana Santa no se nos especifica que fuesen recubiertas con ningún textil dado que su materialidad, la plata, contribuía a dotar de esplendor la estructura del altar mayor, dentro de la conocida como “Capilla de la Niña”, los escalones o gradas empleadas eran recubiertas mediante el citado tapete azul. Este color, junto con el blanco, remite al cromatismo propio de la advocación inmaculista que encontramos implícita en el texto escrito sobre la predela del grupo escultórico.

Por último, y en relación a las imágenes aludidas por fray Juan Carrillo en torno a la capilla de Nazaret, cabe mencionar también la presencia de una efigie de la Encarnación que sí podemos relacionar con la pintura todavía conservada en el interior de la capilla sobre su altar central (fig. 261). Se trata, además, de una obra fechada durante el último cuarto del siglo XVI, por lo que también es coetánea a las descripciones que el padre Carrillo ofrece entorno a la misma. De hecho, y como podemos observar en el modo de identificar los espacios al enumerar las procesiones de cada sábado, también la capilla de Nazaret, era conocida como “Capilla de la Encarnación”, por lo que la presencia en su interior de una representación pictórica análoga se hacía prácticamente obligada. Ello, contribuía a reforzar el principal acontecimiento asociado a la representación y veneración de este espacio en el imaginario cristiano como el lugar donde acaeció la Anunciación de la Virgen María.

Fig. 261. Anónimo español, *Anunciación*, último cuarto del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 210 x 173 cm, Casita de Nazaret, PN00610581. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en Ruiz Alcón, 1969, p. 59.

Al contrario de lo que sucede con este tipo de representaciones, cuyas características iconográficas todavía nos permiten, si bien no identificar, al menos, sí relacionar, las imágenes mencionadas por Carrillo, también cabe señalar la presencia de otras efigies ausentes en su relación. Se trata de obras como el apostolado de madera que rodea la escultura de la dormición, ausentes en época del confesor dada su cronología más tardía, ubicada hacia finales del siglo XVII o inicios del siglo XVIII.¹²³² Del mismo modo sucede

¹²³¹ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 59v. Pérez de Tudela, 2018, p. 241

¹²³² García Sanz, 2019, p. 121.

con la representación de Nuestra Señora de Montserrat, actualmente ubicada sobre la hornacina de la Dormición, de la que sí tenemos constancia durante el último tercio del siglo XVII en este lugar gracias a las referencias ofrecidas en la descripción de las procesiones mensuales, pero no, entre las imágenes de gran devoción citadas en la crónica de Carrillo. Su presencia entre las efigies marianas del monasterio se encuentra asociada a la figura de sor Margarita y, más concretamente, al viaje que la trajo desde la corte imperial hasta el cenobio madrileño. Como era habitual dentro de cualquier desplazamiento efectuado por la monarquía, la infanta y su madre la emperatriz María visitaron diferentes hitos devocionales entre los que destacó su presencia en el santuario de Montserrat tras desembarcar en el puerto de Barcelona.¹²³³ De esta visita ya hemos mencionado cómo, todavía se ha conservado algún vestigio material como el representado por la Cruz de Montserrat documentada en el coro desde mediados del siglo XVII, aunque directamente vinculada a las posesiones de la infanta sor Margarita (fig. 222). Ello, unido al mecenazgo artístico que su posición dinástica le permitiría ejercer desde la clausura, abren la posibilidad a interpretar su representación en la capilla de la Dormición como un posible encargo de la monja-infanta, aunque del mismo no se haya encontrado referencia documental alguna, o, al menos, como eco del recuerdo visual en torno a una peregrinación llevada a cabo extramuros de la clausura.

5.2.1 La casita de Nazaret.

Pese a que no hayamos podido obtener noticias concretas en torno al encargo o llegada de imágenes como la representación de Nuestra Señora de Montserrat, sí es interesante señalar cómo, el espacio donde decidió ubicarse su efigie se encuentra junto a la materialización de otro hito devocional o foco de peregrinación marcado en la geografía cristiana. No es otro que la citada casita de Nazaret o capilla de la Encarnación, tal y como era denominada por las religiosas, cuyas principales características se encuentran reiteradas tanto en la crónica de Carrillo, como en el libro de ceremonias. Mientras el primero afirma que se trata de un espacio o capilla “mismo modelo y medida de nuestra Señora de Loreto, assi en lo ancho, como en lo largo y alto”¹²³⁴, la segunda fuente, por su parte, continuaba insistiendo en la misma idea al mencionar las dimensiones de la capilla de la Encarnación “que es del tamaño, y manera de la casa de Nuestra Señora de Loreto”.¹²³⁵ Ambas fuentes se hacen eco de una de las prácticas más difundidas y asociadas a la promoción del culto lauretano: aquella que consiste en reproducir a escala natural la construcción doméstica que alberga el Santuario de la Virgen de Loreto, sito en este municipio con el mismo nombre dentro de la región italiana de Ancona.¹²³⁶ Dicho santuario, como es conocido, ocupa una destacada posición entre los principales caminos de peregrinación cristiana gracias a la leyenda que narra cómo la *domus* donde nació la Virgen María y recibió la noticia de la Encarnación fue milagrosamente trasladada al vuelo por unos ángeles para protegerla de los ataques heréticos, desde Palestina hasta Loreto.¹²³⁷

¹²³³ La estancia y recibimiento de la emperatriz María y su hija en Montserrat en: Pérez Samper, 2019, p. 236.

¹²³⁴ Carrillo, 1616, f. 53v.

¹²³⁵ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. f. 41v.

¹²³⁶ Clair, 2008, disponible en: <http://journals.openedition.org/ccrh/3412> [Consulta: 12/06/2019]. Sobre la geografía alemana y centroeuropea dibujada por las recreaciones nazarenas vid. Matsche, 1978, pp. 81-118. La tipología que adopta esta capilla en el monasterio salmantino de agustina de Monterrey, en: Sánchez Hernández, 2014, pp. 58-66.

¹²³⁷ La evolución histórica del flujo de peregrinaciones hacia este lugar, en: Moroni, 2003, pp. 186-189. Según las fuentes escritas que se han podido localizar, existen dentro de la tradición cristiana, dos enclaves geográficos sobre los que la Santa Casa, donde supuestamente tuvo lugar el milagro de la Encarnación, se materializó: la aldea de Walsingham en el distrito inglés de Norfolk y el municipio centro-italiano de Loreto. Ambos conservan en la actualidad su entidad como santuarios de peregrinación. Al respecto, vid. Waller, 2015, capítulo nº 6.

La primera obra impresa que narra la historia y orígenes del culto a la Virgen de Loreto fue publicada en 1498 por el carmelita español Giovanni Battista Spagnoli, conocido como el Mantovano.¹²³⁸ Su obra recoge la tradición oral y manuscrita hasta entonces difundida, marcando las pautas para la producción de sucesivas publicaciones que contribuirían a difundir la historia y devoción hacia esta advocación mariana desde diferentes regiones europeas hasta el Nuevo Mundo. Entre los impresos conservados en el Monasterio de las Descalzas Reales, encontramos una significativa muestra de esta producción impresa tanto en lengua castellana como italiana. Sus fondos albergan obras como la publicada en lengua castellana por Francisco de Padilla en 1588, y registrada como exlibris de sor Margarita de la Cruz (1567-1633), además de las publicadas por el secretario del ayuntamiento de Recanati, Girolamo Angelita o, el jesuita Orazio Torsellino.¹²³⁹

Todas estas obras comparten su interés por documentar el itinerario aéreo que milagrosamente siguió la Santa Casa desde Nazaret, recabando en diferentes puntos de la geografía dalmática y huyendo de las guerras de religión, hasta su aterrizaje y asentamiento definitivo en el municipio de Loreto. A esa milagrosa *traslatio*, hace alusión la imagen que aparece representada sobre el frontón de la construcción doméstica en el interior de las Descalzas Reales (fig. 262). Por su parte, y como ya señalaba el padre Carrillo, la ambientación interna se encarga de reforzar el contenido visual y escrito que introduce el frontón de la estructura mediante un altar presidido por la obra de la Anunciación (Fig. 261), datada hacia el último cuarto del siglo XVI, y la adoración de los pastores en su parte inferior (Fig. 263).¹²⁴⁰ De este modo, la disposición de imagen y texto contribuye a sacralizar el interior del espacio delimitado por la Casita de Nazaret.¹²⁴¹ En cuanto este último es importante destacar la falta de noticias directas en torno a la presencia de una escultura o efigie que representase a la propia Virgen de Loreto, tal y como sucede en la mayoría de recreaciones conservadas.¹²⁴² Sin embargo, y como hemos visto, las referencias más tempranas acerca de este espacio sí hacen mención a la presencia de diferentes imágenes pictóricas y milagrosas, como la citada imagen de la Encarnación o la icónica Virgen del Milagro.

¹²³⁸ Sobre las fuentes impresas que narran la leyenda lauretana, vid. Monterado, 1979, pp. 14-37. Acerca de la tradición oral recogida por los manuscritos y ediciones impresas conservados, vid. Bercé, 2011, pp. 11-19.

¹²³⁹ Padilla, Francisco de, *Historia de la santísima casa y devotísimo santuario de Nuestra Señora de Loreto...*, Madrid, 1588; Angelita, Girolamo, *L'istoria della traslatione della Santa Casa della Madonna à Loreto...* (1594); Torsellino, Orazio. *Historia lauretana en que se cuentan las traslaciones, milagros y sucessos de la Santa Casa de Loreto...*, Madrid, 1603, en: López-Vidriero, pp. 485, 274 y 542 (respectivamente).

¹²⁴⁰ Ruiz Alcón, 1969, p. 59.

¹²⁴¹ Las pinturas murales que rodean el exterior de la capilla fueron terminadas con motivo de la adición de la capilla dedicada a la Virgen del Milagro, anexa a la Casita de Nazaret, por Dionisio Mantuano, el mismo artífice que se encargó de la decoración de esta última capilla. Al respecto vid. ficha catalográfica con número de inventario PN00610553 y los estudios de Elvira Asenjo en: González Asenjo, 1999, 583-589.

¹²⁴² Es el caso, por ejemplo, de la Capilla de Nazaret emplazada dentro del cercano monasterio de la Encarnación, en cuyo interior preside el altar una pintura de la Virgen de Loreto: Sánchez Hernández y García Sanz, 2009, pp. 70-71. Sobre los prejuicios raciales que la difusión iconográfica de la virgen de Loreto mostró: Alcalá, 2008, pp. 171-193. Sobre la escultura original y su influencia en la iconografía de esta advocación: Dekonink, 2015b, pp. 341-370.

Fig. 262. Detalle del frontón de la Casita de Nazaret, finales del siglo XVI e inicios del XVII.
Fresco, Madrid, Descalzas Reales, planta primera

Fig. 263. Detalle del exterior e interior de la Casita de Nazaret. Altar presidido por la Anunciación. Interior decorado con escenas de la infancia de Cristo y cenefas renacentistas, finales del siglo XVI e inicios del XVII, Fresco, y mampostería. Descalzas Reales, planta primera. Exterior publicado en: Checa Cremades, 2019, pp. 108-109, fig. 57.

Puesto que la construcción de la Casita de Nazaret se documenta en fechas tempranas dentro de la adaptación arquitectónica del edificio que ocupó la fundación madrileña y, además, algunas de las imágenes milagrosas que llegaron con la comunidad fundadora se conservaron en esta capilla doméstica hasta finales del siglo XVII, resulta interesante referirnos a las escasas noticias sobre aquellos espacios e imágenes que integraron la Casa Madre. La desaparición de su edificio original, así como de gran parte de su archivo, dificulta esta tarea; sin embargo, las crónicas sobre este espacio todavía permiten extraer algunos datos entorno a la fisonomía del convento sito en el ducado de Gandía.¹²⁴³ Es fray Alonso Pastor, confesor y cronista de la fundación coletina, quien nos informa acerca de la existencia, en 1655, de una capilla dedicada a la misma advocación mariana y presidida por una efigie de Nuestra señora de Loreto. El cronista valenciano, al narrar las vidas y costumbres de la comunidad coletina describe cómo, sor Juana Evangelista de Borja “velaba en alta oración en la capilla de Nuestra Señora de Nazaret”; mientras que otra de las hermanas que habitó el cenobio, sor Clara Tortosa, para no caer en el pecado de soberbia “...una, y muchas veces se fue a la imagen de la virgen de Nazaret, y la suplicaba su propia salvación...”.¹²⁴⁴ Pese a que no se nos especifican más detalles en torno a la cronología y ubicación de esta capilla entre los espacios que configuraron el interior de la Casa Madre, la narración de Alonso Pastor sí nos permite constatar la presencia de una capilla dedicada a la advocación lauretana a mediados del siglo XVII y de la conservación de su efigie en el interior. Con posterioridad, las crónicas de Santa Clara de Gandía volverán a hacerse eco de este mismo espacio dedicado a la Encarnación de la Virgen María utilizando la denominación de “sitio de Nazaret” para referirse a la misma e, incluso, tratarán de vincularlo a las devociones seguidas por la monarquía Habsburgo. De este modo, nos encontramos con fuentes, como la escrita por el padre fray José Llopis en 1781, donde se nos narra una visita de la Infanta Isabel Clara Eugenia a Santa Clara de Gandía en 1598, aprovechando su cercana presencia en la ciudad

¹²⁴³ Aliaga Morell y Ramon Marqués, 2016, pp. 111-124.

¹²⁴⁴ Pastor, 1655, f. 215 para la vida de Juana Evangelista de Borja y f. 219 para la de sor Clara Tortosa. Copia digitalizada en: <https://catalog.hathitrust.org/Record/009332553/Home> (consultado 08/02/2019). También cit. en: Pellicer i Rocher, 2014, p. 73, nota 88. Sobre esta crónica y las vidas de las religiosas descritas en ella: La Parra, 2020, pp. 773-784.

de Valencia con motivo del enlace entre su hermano Felipe III y la reina Margarita en Valencia.¹²⁴⁵ La referencia hecha por este franciscano a finales del siglo XVIII, aporta una fecha concreta: 1598, pero, la falta de otra tipología de fuentes (como cuentas, inventarios, o contratos) mediante las que cotejar estos datos ofrecidos por las crónicas dificulta la datación del espacio en la Casa Madre.

Más temprana y concreta se nos muestra la cronología y lugar donde las efigies de la Virgen de Loreto, así como las instituciones concebidas bajo su advocación, fueron introducidas en la corte madrileña. Por ello, no podemos dejar de mencionar las importantes acciones de mecenazgo vinculadas a esta devoción italiana que, desde el mismo enclave en el que se asentó la comunidad coletina al llegar a Madrid, fueron promovidas. En este sentido, fue el propio Felipe II quien, en 1581 fundó el Real colegio de Nuestra Señora de Loreto, destinado a al cuidado de niñas huérfanas y ubicado en diferentes casas situadas en la plaza Antón Martín, donde también se conservó la imagen de Nuestra Señora de Loreto, una escultura obra de Giovanni Battista Montano, que el propio monarca comisionó (fig. 264).¹²⁴⁶ Sin embargo, poco más sabemos en cuanto a la morfología del Colegio y las decoraciones de su interior. Desconocemos si, además de la presencia de la imagen existiría un lugar destinado a recrear la Santa Casa como sucede en las Descalzas Reales. Únicamente podemos saber que durante la renovación del templo a mediados del s. XVII la congregación de Nuestra Señora de Loreto solicitó situar la escultura mariana en un lugar acorde a su importancia: dentro de un lujoso de camarín, que ningún momento se propone proyectar a la manera de la Santa Casa o “sitio de Nazaret”.¹²⁴⁷

Fig. 264. Giovanni Battista Montano, *Virgen de Loreto*, 1586, madera policromada. Madrid, Real Colegio de Nuestra Señora de Loreto, PN00740001. © PATRIMONIO NACIONAL

El prestigio del que gozó esta advocación en la corte madrileña puede comprobarse, también, mediante las numerosas donaciones que tanto la monarquía como la nobleza hispana hicieron al Santuario lauretano.¹²⁴⁸ De hecho, con anterioridad al patrocinio de Felipe II, ya destacadas personalidades del ámbito espiritual hispano, como Ignacio de Loyola (1491-1556) o Francisco de Borja, se registran entre las ilustres visitas al Santuario italiano.¹²⁴⁹ Hitos

¹²⁴⁵ “haviendo pasado como media hora, tocaron las Guardas del Rey a la puerta de la iglesia del monasterio como haciendo señal de que el Rey venía, y entendiendo la Infanta que su Magestad venía para llevarsela [...] dióse gran prisa por ver la capilla del Sepulcro y de Nazareth, donde arrodillada con mucha veneracion, hizo oracion a las imagenes sagradas que son alli veneradas” *Crónica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara de la Ciudad de Gandía. Escrita por el padre Fr Josef Llopis... confesor ordinario del mismo santo monasterio*, mss., Gandía, 28 de noviembre de 1781. Citada en: Amorós, 1961b, pp. 453-457. También cit. Pellicer i Rocher, 2014, p. 73 nota 88 y, Toajas Roger, 2015, p. 122, nota 44.

¹²⁴⁶ Sobre las fuentes documentales para el estudio de esta institución: Llera Llorente, 2009, pp. 373-412. Sobre la llegada de esta escultura a Madrid a partir de las fuentes que nos hablan de ella, así como la veneración de esta advocación por parte de mujeres Habsburgo como la emperatriz María o, de las religiosas de la Encarnación: Herrero Sanz, 2019, pp. 585-589.

¹²⁴⁷ Cardñanos Bardeci, 1998, p. 438.

¹²⁴⁸ García Cueto, 2012, pp. 73-94.

¹²⁴⁹ *Ibidem*, p. 78, nota 13

ilustres de la orden jesuítica, a su vez, en absoluto ajenos a la fundación de las Descalzas Reales, dada la significativa presencia del IV duque de Gandía y su familia en torno a los orígenes de la fundación instituida por Juana de Austria.¹²⁵⁰ Ya desde el siglo XV, comienzan a registrarse las peregrinaciones de importantes gobernadores y monarcas europeos como el *condottiere* Francesco Sforza y el rey de la Corona de Aragón Alfonso V en 1443; el papa Nicolás V en 1449, su homólogo Pío II en 1464 o el Emperador Federico III en diciembre de 1468.¹²⁵¹ Desde entonces, la capilla lauretana se convierte en uno de los lugares de peregrinación más reputados dentro de la geografía cristiana. A lo largo de los siglos XVI y XVII, y siguiendo la estela precedente, diferentes generaciones de monarcas y nobles europeos iniciaron su camino hacia este “lugar-reliquia” exportando su modelo de devoción mediante el patrocinio de recreaciones arquitectónicas a modo de capillas o Santas Casas de Loreto, entre propios sus dominios.¹²⁵²

Como no podía ser de otro modo, el colectivo Habsburgo se apresuró a perpetuar la fama católica y piadosa de su estirpe al incluir este destino y práctica devocional entre el itinerario y mecenazgo desarrollados por sucesivos miembros. Por ello, no resulta extraño, que la colección de reliquias de Juana de Austria, muestre, tras su fallecimiento, piezas tan singulares como “una estrella de palo dorada en partes que enfrenta dos puntas, con un escrito en papel que dice de la casa de nuestra señora de Loreto”.¹²⁵³ Precisamente, desde 1573, año en que fallece la fundadora de las Descalzas Reales, comienza a documentarse un riego intermitente de peregrinaciones al santuario de Loreto por parte de diferentes miembros de las casas gobernadoras más significativas de Europa, como los Habsburgo o los Grandes Duques de la Toscana (Médicis y Gonzaga). Ese mismo año, la Gran Duquesa Juana de Austria-Jaguellón (1547-1578), hija del Emperador Fernando I y esposa de Francisco I de Médicis (1541-1587), realiza su visita a la virgen de Loreto. Le seguirán muy de cerca, el Archiduque Fernando II del Tirol (1529-1595) y su segunda esposa, Ana Catalina Gonzaga (1566-1621), cuando en 1587 hicieron lo propio en señal de agradecimiento por la llegada de su hija.¹²⁵⁴ Por su parte, la visita del Emperador Fernando II (1578-1637) acaecida en 1598 para encomendar su lucha contra el protestantismo a la Virgen de Loreto ha quedado retratada en un manuscrito dedicado a narrar las virtudes de los diferentes Emperadores del Sacro Imperio.¹²⁵⁵ Este último, vería satisfechas sus plegarias a la Virgen de Loreto en noviembre de 1620 tras el sometimiento de los protestantes durante la famosa Batalla de la Montaña Blanca, o victoria por la que su segunda esposa, Eleonora de Gonzaga (1598-1635) decidió patrocinar una réplica de la Santa Casa en la capilla real vienesa.¹²⁵⁶ Pese a que actualmente este espacio ha desaparecido, su evolución constituye un buen ejemplo de la versatilidad inherente al mecenazgo devocional de la monarquía Habsburgo. Al respecto, es interesante destacar cómo, a partir de 1657 la capilla patrocinada por Eleonora de Gonzaga adquiere las funciones de panteón regio al servir a modo de cripta funeraria donde fueron depositados los corazones de la familia imperial.¹²⁵⁷

¹²⁵⁰ Sebastián Lozano, 2010, pp. 67-90.

¹²⁵¹ Bercé, 2011, p. 13

¹²⁵² La exportación más temprana de esta tipología de capillas marianas se dio especialmente entre centro-Europa y el mediterráneo oriental. Dos mapas donde se localizan sendas geografías en: Moroni, 2003, pp. 199 y 201.

¹²⁵³ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 33r. Sobre la colección de reliquias de Juana de Austria: Cruz Medina, Vanessa de, en prensa.

¹²⁵⁴ Bercé, 2011, pp. 188-199.

¹²⁵⁵ El detalle de esta escena e información del manuscrito donde se encuentra publicada en: Bireley, 2014, p. 169 ilustración nº 3.

¹²⁵⁶ Matsche, 1978, pp. 114-116 y, Ducreux, 2008, URL: <http://journals.openedition.org/ccrh/3409>; [consulta: 12/06/2019]

¹²⁵⁷ Era una manera, según Polleross, de dotar los cuerpos de la familia imperial de «especial protección y aura sacra» vid. Polleross, 2015, pp. 315-316.

Por último, y también a inicios del siglo XVII, cabe destacar la presencia en Loreto de dos mujeres vinculadas a la familia Médicis y a la monarquía Habsburgo, la Gran Duquesa Maria Magdalena de Austria (1589-1631) y la reina María Ana de Hungría, respectivamente. La peregrinación de la primera muestra un desarrollo mediante distintas etapas itinerantes y actos protocolarios que sirvieron para renovar e incrementar su propio estatus. Así lo ha estudiado recientemente Alice E. Sanger, quien también destaca cómo, a medida que iba cumpliendo las diferentes etapas de su viaje, Maria Magdalena pudo contemplar la huella que sus antecesoras —su tía Juana de Austria-Jaguellón y su suegra Cristina de Lorena— dejaron años atrás dentro del mismo camino que ella emprendía en 1613.¹²⁵⁸ Por su parte, el itinerario que llevaría a la futura reina de Hungría hacia su destino matrimonial, desde la corte madrileña hasta Viena, también incluiría una parada análoga en el santuario de Loreto donde, tal y como ha destacado la profesora M^a José del Río, las prácticas devocionales llevadas a cabo por la infanta y su corte se llenaría, una vez más, de una multitud de matices y significados.¹²⁵⁹

Si tenemos en cuenta todo este flujo de peregrinaciones, donde la monarquía Habsburgo trató de mantener una presencia casi permanente en torno al Santuario de Loreto entre finales del siglo XVI e inicios del XVII, no resultará extraña o incoherente la presencia de la *Vera Efigie de Nuestra Señora de Loreto* en el Salón de Reyes de las Descalzas Reales (fig. 265). El manuscrito atribuido al jesuita Andreas Paur, mostraba la efigie de Fernando II integrada en el espacio de culto a la Virgen de Loreto y, además, incluía tras la figura orante del Emperador la representación de una batalla. El contexto en el que este peregrino hizo su visita al santuario lauretano, plantea la asociación entre dicha batalla y la lucha mantenido por Fernando II con el protestantismo en centro-Europa. En este sentido sería, además, muy probable, que se tratase de la Batalla de la Montaña Blanca, cuya victoria fue agradecida por su segunda esposa mediante la recreación de la Capilla nazarena en la iglesia real vienesa. Consecuentemente, el espacio del Salón de Reyes y la distribución actual de sus obras, nos permitiría ver la acción recíproca o integración de la propia efigie lauretana en un espacio dedicado al culto de la dinastía Habsburgo como patronos del cenobio madrileño. Pese a que no contamos con un registro documentado respecto a la llegada de esta obra al cenobio o de su ubicación entre las estancias del monasterio, su integración actual entre las efigies dinásticas mantiene todavía la coherencia con el contexto de promoción devocional señalado.¹²⁶⁰

¹²⁵⁸ Sanger, 2011, pp. 253-265 y 2014, pp. 104-107.

¹²⁵⁹ Asimismo, la profesora M^a José del Río Barredo destaca el posible conocimiento de esta infanta respecto al santuario lauretano gracias a su crianza entorno al Monasterio de las Descalzas Reales, vid. Río Barredo, 2016, pp. 218-222.

¹²⁶⁰ La visita dieciochesca que hemos destacado anteriormente, tampoco se hace eco sobre la presencia de la Vera efigie de Nuestra Señora de Loreto entre las obras expuestas entonces en el Salón de Reyes. Sin embargo, sí registra en este espacio un número considerable de advocaciones marianas vinculadas a la Monarquía Hispánica como la Inmaculada Concepción, la Virgen de Montserrat, la Virgen del Pilar, Nuestra Señora de Begoña o la Virgen de los desamparados. Vid. AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 15, f. 7r. y 8r.

Fig. 265. Anónimo español, *Vera efigie de Loreto*, texto: VERA EMAGO S.MARIA DE LAURETO, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Salón de Reyes, PN 00612206, Descalzas Reales de Madrid. © PATRIMONIO NACIONAL

La iconografía que representa a la Virgen de Loreto en la pintura de las Descalzas Reales, toma su fuente a partir del prototipo “vera efigie” que los grabados italianos difundieron desde mediados del siglo XVI. También a través de este medio, fue difundida la fuente donde toma su modelo la representación del frontón de la capilla madrileña. La caracterización de la Virgen dentro del lienzo es más cercana al modelo escultórico emplazado en el santuario lauretano y, del que también derivó la imagen traída a la corte madrileña (fig. 264). Como sucede con otras advocaciones marianas que devienen objeto de peregrinación, los grabados contribuyeron a popularizar su efigie mediante distintas opciones iconográficas.¹²⁶¹ El grabado inicial que contribuyó a difundir esta imagen estante de la Virgen de Loreto, incluía a ambos lados de la escena central la representación de dos peregrinos enmarcados por guirnaldas florales, reforzando así las prácticas rituales suscitadas por la advocación mariana (fig. 266). Además, y según apunta M^a José Herrero Sanz, en la Real Biblioteca también se conserva un grabado donde podemos apreciar la misma efigie de Nuestra Señora de Loreto enmarcada por columnas salomónicas y acompañada por la misma inscripción que reza: *Sancta Maria di Loreto fatta retrrar per il R.mo Cardinal de Agusta*.¹²⁶²

¹²⁶¹ A grandes rasgos, el caso que nos ocupa, cuenta con dos tipos iconográficos fundamentales sobre los que se aplicarán multitud de variantes y detalles: aquel que nos muestra de manera explícita la *traslatio* milagrosa mediante el busto de la Virgen con el niño sobre la Santa casa al vuelo y el modelo escultórico, donde la Virgen de Loreto aparece estante con el niño Jesús y enmarcada por decoraciones arquitectónicas. Sobre la iconografía lauretana: Grimaldi y Sordi, 1995. Y, más recientemente: Dekonink, 2015b, pp. 341-370.

¹²⁶² Herrero Sanz, 2019, pp. 587-588.



Fig. 266. Láfreri, Antoine y anónimo italiano. *Sancta Maria di Loreto fatta retrrar per il R.mo Cardinal de Agusta*, 1576, grabado, Madrid, Biblioteca Nacional, ER/1284 (207). © Biblioteca Nacional de España

Como hemos visto, fueron el culto y prácticas rituales suscitadas por la Virgen de Loreto, uno de los factores más variados y prolíficos que se han podido documentar en torno al santuario italiano. Por su parte, también la Casita de Nazaret cumplirá un papel significativo y variado dentro de la vida litúrgica desarrollada por la comunidad coletina de las Descalzas Reales. La crónica publicada por el padre Carrillo en 1613 ya se hacía eco de la función que este espacio dedicado a la Encarnación tenía dentro del cenobio como repositorio o archivo de imágenes milagrosas. De manera paralela, y de primera mano, es la propia comunidad quien nos informa acerca del uso dado a esta capilla entre los distintos espacios que integraron el monasterio. Al respecto, tanto el libro de ceremonias como el manuscrito titulado *Lo que se observa...* ponen de manifiesto cómo, desde su construcción y, todavía hacia finales del siglo XVII la Casita de Nazaret, es uno de los espacios al que mayor número de procesiones se dirigen cada mes. Asimismo, su importancia dentro de la celebración de festividades clave para la comunidad, como la Dormición de la Virgen, cuando ejerce como escenario para su aderezo, sigue apuntando a la versatilidad de este espacio en el desarrollo de la práctica litúrgica.¹²⁶³ Como es lógico, una comunidad de clausura quedaba completamente alejada de las muestras públicas de devoción que las peregrinaciones de monarcas y seglares a famosos santuarios representaban; sin embargo, la traslación de espacios mediante los que se recreaban dichos santuarios ofrecía una posibilidad. Aunque remota o virtual, esta posibilidad se manifiesta con adaptación de las procesiones en clausura que, de manera paralela a las peregrinaciones del exterior, también se dirigían a la Santa Casa para rendir culto a sus imágenes.¹²⁶⁴

Por tanto, encontramos en el interior de la clausura un espacio dedicado a la Encarnación que adopta la tipología de una advocación mariana procedente del Norte de Italia, y de una tradición, la de recrear su principal hito devocional, difundida por diferentes partes de Europa gracias al patrocinio, entre otros colectivos, de la dinastía Habsburgo.¹²⁶⁵ Todo ello nos permite apreciar cómo las transferencias devocionales entre las distintas cortes europeas

¹²⁶³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 53r.

¹²⁶⁴ La historiografía medieval ha definido el término «peregrinación virtual» para las prácticas litúrgicas desarrolladas por las comunidades en clausura con fines análogos a los de la peregrinación exterior y pública. Un ejemplo es el estudiado por: Ehrenschwendtner, (2009), pp. 45-73. Asimismo, un amplio desarrollo de este concepto es el trazado en: Rudy, 2011.

¹²⁶⁵ Ducreux, 2008, URL: <http://journals.openedition.org/ccrh/3409>; [consulta: 12/06/2019].

propician la creación de espacios realmente versátiles o polisémicos: en el caso de la capilla patrocinada por Eleonora de Gonzaga con connotaciones fúnebres ya que acaba por convertirse en un espacio destinado a conservar los corazones de la familia imperial mientras que, en el caso de las Descalzas Reales, como uno de los espacios que vertebran el movimiento de la comunidad y el desarrollo de la práctica litúrgica en clausura.

5.2.2 El relicario.

Además de las procesiones estipuladas los sábados de cada mes, otro de los espacios al que también se dirigía una procesión mensual era el relicario, tal y como sigue informando el capítulo de las procesiones dentro del libro de ceremonias:

“Al relicario se hace otra procesión cada mes después de vísperas. Diciendo la letanía la que tiene el relicario sale al *magnificat* a encender las luces y prevenirle y, la de la cruz con la menor de los cirios, para estar a punto, aunque para esta procesión no han de encender las capillas. Entraran en el choro al *Benedicamus domino* y acabadas las vísperas y el responso que se dice por la infanta, saldrá la comunidad y, puestas las cantoras y domera en sus lugares y la comunidad por su orden se arrodillarán hacia el altar y las cantoras entonarán la letanía. En llegando a decir *sancte petre*, se pondrán en pie y comenzará la procesión a salir. En llegando al relicario se arrodillarán y, acabada la letanía, dirán las cantoras el verso *sancti dei omnes intercedere dignemini*, a que el coro responderá *pro nostra omnium que salute* y la domera dirá la oración *omnes santi tui*. Si hay aquel día algún santo que se haya de hacer conmemoración o reliquia, se hace también en la forma que advertimos en la procesión de nuestra señora y, acabadas las oraciones, en saliendo la cruz y los cirios, dicen un responso por la emperatriz. El mes de noviembre no se dice esta letanía porque se hace la procesión general de todos los santos.”¹²⁶⁶

Si bien el espacio presidido por la Casita de Nazaret se encontraba integrado por diferentes imágenes milagrosas, o junto a hitos de peregrinación como Nuestra Señora de Montserrat, además del recreado por la propia *domus nazarena*, el abundante contenido material y devocional depositado en el relicario desde sus orígenes hacían del mismo un lugar con suficiente entidad al que dirigir también las procesiones ordinarias de la comunidad. Dentro de la topografía dibujada por los espacios de la clausura encontramos, en este caso, el mejor ejemplo en torno a la importancia que la materialidad adquiere entre las prácticas devocionales promovidas por el catolicismo.

Para acercarnos a su contextualización o significación entre los espacios que configuran la clausura de las Descalzas Reales, en la actualidad contamos con una amplia variedad de fuentes que, desde diferentes puntos de vista y con distintas finalidades, trataron de abordar su compleja definición.¹²⁶⁷ De un lado, podemos destacar las impresiones que, con distinto grado de detalle, suscitó su descripción entre las crónicas, tanto de mano de la propia comunidad de religiosas que se encargó de su uso y custodia, como de los confesores y demás cronistas coetáneos que también dejaron en sus obras una impresión escrita sobre el mismo. De otro lado, los inventarios y relaciones llevadas a cabo en torno a la colección de reliquias e imágenes custodiados en su interior desde los orígenes de la fundación también han servido para aportar numerosos datos y matizaciones en torno a la composición original y desarrollo de este espacio.

Por orden de aparición, las primeras noticias e impresiones respecto al relicario se encuentran relatadas por la mirada que López de Hoyos dejó escrita en torno al templo del monasterio

¹²⁶⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 33v. – 32r.

¹²⁶⁷ Una actualización de las mismas en: Checa Cremades, 2019 y Cruz Medina (en prensa).

tal y como también nos ha permitido constatar el análisis de las sacristías.¹²⁶⁸ Al tratarse de un espacio también circundante a la iglesia, sito a espaldas del altar mayor, se encuentra entre los lugares hacia los que se extiende la visión de este autor respecto al monasterio. Más concretamente, Hoyos se refiere al mismo como una maravilla que era capaz de conmover el espíritu de los fieles en la misma línea que nos trasladan testimonios más o menos coetáneos como el de santa Teresa de Jesús respecto a su visión del camarín de las reliquias de la duquesa de Alba o, fray Juan Sigüenza en torno a los armarios-relicario escurialenses.¹²⁶⁹ Estas visiones de conjunto adquieren un carácter mucho más detallado y concreto cuando atendemos a la descripción que nos ofrece el propio inventario donde se registra el legado de la fundadora, del mismo modo que ya sucedía, como hemos visto, con los altares-relicario del coro. En esta ocasión, puesto que, al igual que el coro, el espacio del relicario se mostraba como depositario de una de las mayores y más importantes partes de la colección legada por Juana de Austria, también los testamentarios dedicaron un espacio en el inventario a describir cómo lucía entonces su alzado:

“A las espaldas del altar mayor, por donde comulgan las monjas, hay una capilla de bóveda la mitad de lo alto de color de cielo sembrado de estrellas doradas, la cual cierran dos puertas de nogal en que hay dos postigos que abiertos muestran cada uno siete verjas de lo mismo con sus cerraduras y está dorada dentro, de las cuales se sube con cinco gradas cubiertas con un paño de lienzo colorado con listas y labores de oro y en lo bajo una alcatifa de paño de muchas colores entretallada y bordada de oro piel e ylo blanco con una faja de terciopelo negro y a los cuatro cantos unos pedazos de terciopelo verde con franja de seda carmesí. Y a los dos lados dos paños de lienzo de la yndia, blancos y bruñidos con muchas labores de oro.

Encima de las gradas esta un altar sobre una alcatifa de Lebante el campo de labores de colorado y amarillo con su frontal de volante de seda listada de oro con sobre frontal y caídas en cuadros de tela de oro frisado y tela de plata. Con altos de terciopelo negro y franjón, ancho y angosto de oro hilado forrado de bocasí blanco. En medio de cuatro columnas de madera estriadas y labradas y las cuales sustentan un cielo que en medio tiene unos frutos dorados que vierte a cuatro aguas de la dicha madera en que están en ensamblados treinta y dos espejos cristalinos y de lo alto de cada columna baja una ese de la dicha madera dorada que carga sobre el friso de otra columna más baja. En medio de las cuales hay cuarenta repartimientos de madera dorada y dado de blanco, veinte a cada lado que las cierra; cincuenta y seis vidrios cristalinos de cuarta escasa en cuadro encima de ellos de lado a lado hay una capilla de la dicha madera los cuales repartimientos empezando como se entra en la dicha capilla a la mano derecha por el repartimiento más alto, hay las reliquias siguientes que van por sus números”¹²⁷⁰

Como ha destacado recientemente el profesor Fernando Checa, se trata de la descripción más precisa en torno al estado original del relicario antes de sufrir diferentes incendios y ser modificado en época de Felipe IV.¹²⁷¹ La descripción nos habla de una estancia cubierta por una bóveda decorada mediante un “cielo sembrado de estrellas doradas” o, lo que es lo mismo, imitando una bóveda celestial. Esta estancia, según prosigue la descripción, permanecía cerrada mediante dos puertas con sus respectivas rejas, de las cuales únicamente ha sobrevivido hasta la actualidad aquella que comunica con el salón de Reyes (fig. 267). La segunda de estas puertas situada en el muro opuesto y tapiada actualmente, tal y como Ana García ha señalado recientemente, servía para comunicar las estancias del cuarto real con el

¹²⁶⁸ Vid. p. 375, nota 1170.

¹²⁶⁹ Sobre las descripciones y fuentes o relatos que nos proporcionan una mirada histórica hacia este espacio Checa Cremades, 2019, pp. 306-315.

¹²⁷⁰ AGP, PC, DR, Caja 1, exp. 18, f. 44r. y v.

¹²⁷¹ Checa Cremades, 2019, pp. 308-309.

espacio del relicario.¹²⁷² De este modo, las visitas que la patrona del Monasterio recibía bien podrían obtener una visión fugaz de esta habitación antes de ser recibidas ya que la ubicación fronteriza entre el salón de reyes, donde se mostraba la colección de retratos familiares, y sus aposentos dejaba un pequeño espacio por donde obtener semejante visión.¹²⁷³

Figs. 267. Puerta que comunica el Salón de Reyes y el relicario. Izq. Publicada en: Sebastián Lozano, 2010, p. 86, n° 7. Derecha, publicada en: García Sanz, 2010d, p. 19, fig. 9.

La decoración que protagonizaba el espacio del relicario en su parte central se encontraba peraltada mediante las cinco gradas que todavía podemos apreciar entre la estructura que caracteriza esta estancia (fig. 268), sobre las cuales se situaba un altar resguardado bajo un dosel de madera con estructura a cuatro aguas. En esta parte central, encontrábamos un amplio despliegue textil formado por alfombras, frontales y demás revestimientos procedentes de la colección depositada por la fundadora. El embellecimiento de este altar central se nos describe con todo lujo de detalles como el tipo de materiales o labores que lo integraban, mientras que, su importancia queda bien remarcada mediante el carácter escénico de los treinta y dos espejos cristalinos integrados en el ensamblaje del dosel. Finalmente, se hace alusión a los diferentes “repartimientos” situados en medio de las cuatro columnas que sustentaban la estructura del dosel e, incluso, a la procedencia de las reliquias que conservaban. Las mismas, pertenecían a las Once Mil Vírgenes y habían sido enviadas al monasterio por la propia emperatriz María, tras haber pertenecido a su madre la emperatriz Isabel, tal y como se nos indica al finalizar la descripción:

“las cuales dichas reliquias de cabezas y demás huesos que están en los dichos repartimientos de ellas envió la majestad de la emperatriz doña María a su alteza. Hay de ellas le quedaron de su madre.”¹²⁷⁴

¹²⁷² Leticia Sánchez Hernández, 2015, pp. 11- 44 y, más concretamente, p. 30.

¹²⁷³ También, García Sanz, 2019a, p. 268.

¹²⁷⁴ AGP, PC, DR, Caja 1, exp. 18, f. 50v.

Fig. 268. Estado actual de la planta y alzado del relicario, donde se puede apreciar el perfil de las cinco gradas citadas por la descripción de inventario. Procedencia de las imágenes: Checa Cremades, 2019, p. 307 y 374.

La exhibición de los cráneos y huesos contenidos en cada uno de los citados “repartimientos” es descrita de un modo muy similar al que se podía apreciar en los altares-relicario del coro a los que hemos hecho referencia entre la decoración original de este espacio dedicado a la oración colectiva. Estos cráneos y pedazos de materia sagrada se encontraban asentados sobre algodón decorados con redecillas, tafetanes, toquillas y pasamanería o, anudados mediante hilo de alambre. A su alrededor, volvemos a encontrar la disposición de un entorno vegetal mediante flores o hiervas:

“Por adorno de las dichas reliquias están cuatro arcos de hilo de hierro galanteados con flores y rosas y hiervas, gasicas de seda y lienzo de colores entre las cuales hay veintiuna reliquias que son huesos de las cabezas y otras partes pequeños atados con hilo de alambre cubierto de plata tirada y seda verde”¹²⁷⁵

Como hemos indicado en el epígrafe dedicado a analizar la dimensión textil de la colección depositada por la fundadora, todavía entre las reliquias del monasterio se conservan significativos ejemplos que nos pueden acercar al aspecto de los cráneos decorados por toquillas y otras telas, aunque el paso del tiempo hiciera desaparecer o modificara muchos de sus componentes (figs. 101 y 102). Además del protagonismo que la colección textil y las texturas que la mezcla de materiales otorgaba a la estructura central del relicario, se hace patente mediante la citada descripción el valor que las reliquias de las Once Mil Vírgenes tuvieron dentro de la colección. De un lado, su exhibición y adorno permitía llevar a cabo prácticas como el bordado, el cosido o la elaboración de flores, tradicionalmente asociadas a las labores femeninas mientras que, de otro, tanto su leyenda, como su procedencia hereditaria, permitían perpetuar el culto a la dinastía sobre la que recaía el patronato de la fundación monástica en la que se conservaban y veneraban. Una dinastía que, como es conocido llevó a cabo un insistente trabajo documental para parangonar o asimilar sus orígenes e identidad al de numerosos personajes míticos, bíblicos y hagiográficos para fundamentar su autoridad.¹²⁷⁶

Después de que los testamentarios de la princesa dejaran esta impresión descriptiva sobre el relicario entre las entradas del inventario de bienes donados a su fundación monástica, es por manos de una de las religiosas que integraron la comunidad como nos ha llegado la siguiente

¹²⁷⁵ AGP, PC, DR, Caja 1, exp. 18, f. 50v

¹²⁷⁶ Al respecto, uno de los ejemplos mejor conocidos y documentados a nivel gráfico es el llevado a cabo en torno a la figura del emperador Maximiliano I, analizado en: Silver, 2008.

descripción sobre el relicario de las Descalzas Reales. Se trata del relato escrito entre los primeros capítulos de la primera crónica sobre la comunidad madrileña y sus orígenes, atribuida por M^a Leticia Sánchez sor María de los Ángeles y fechada en 1598, que posteriormente utilizaría el confesor carrillo para elaborar su publicación en 1616.¹²⁷⁷ Para esta religiosa el relicario constituía uno de los primeros espacios a partir de los que mayor carga hagiográfica podía obtener para elaborar su relato. Además, constituía también una pieza fundamental, tanto para ejemplificar lo unidas que a los preceptos tridentinos estas religiosas permanecían, como para escenificar los diferentes procesos simbólicos practicados por la ritualidad seguida en su interior. Por ello, se encuentra entre las primeras obras de adaptación que sobre el edificio palaciego original se llevaron a cabo en vida de la propia fundadora Juana de Austria. Así lo explica la autora de la crónica al referirse a cómo, nada más finalizar las obras del templo, la patrona de la fundación ordenó disponer un lugar en el que depositar su colección particular de reliquias:

“el cual sagrario trazó y mandó labrar [Juana de Austria] muy curiosamente porque siendo lugar pequeño por ser el techo de espejos parece muy mayor a los que le miran, las paredes y armarios de él están muy bien compuestos con viriles cristalinos, para que mejor por ellos se vean las sagradas reliquias, las columnas y edificio muy bien estofado y dorado, el cielo de la pieza más afuera tiene un lienzo pintado con una paloma grande en medio de muchas nubes representando la venida del espíritu santo que hace muy lindo adorno los días que se adereza en las particulares fiestas de las principales reliquias que en él hay, que son el día de las Once Mil Vírgenes, día de san Mauricio por estar en él el cuerpo de uno de sus compañeros, el glorioso alférez San Víctor, y el día de los santos Inocentes, y el día de San Valerio, discípulo del Apóstol San Pedro. En estos cuatro días con licencia de los Prelados se abre la ventanilla por donde las monjas comulgan para que el pueblo vea y goce de este santo tesoro.”¹²⁷⁸

Su descripción nos hace partícipes de una composición actualmente desaparecida y de la que también se hicieron eco, durante la primera mitad del siglo XVII, sucesivos cronistas como Fray Juan Carrillo o Fray Pedro de Salazar.¹²⁷⁹ El aspecto original de esta estancia sagrada tenía muy en cuenta, según podemos apreciar en la descripción, la importancia de proporcionar una visión efectista, o de maravilla, a su interior. Por ello, las reducidas dimensiones del espacio con planta rectangular se ampliaban mediante el efecto óptico que proporcionaba su cubrición al situar parte del techo acristalado. La representación del espíritu santo a través de la paloma que aparecía envuelta entre celajes sobre el primer tramo de la mencionada cubrición, otorgaba mayor decoro a todo el conjunto. El alzado, por su parte, mostraba una estancia recorrida por diferentes estanterías de madera dorada con expositores de cristal donde se mostraban las reliquias. Además de los estantes recorridos por distintos órdenes arquitectónicos, una colección de tapicerías elaboradas con ricos materiales (hilo de oro, sedas o tafetanes) y de procedencia exótica, complementaba la cubrición de las paredes. En la actualidad, y aunque no hayan sido identificados con los expositores iniciales, los viriles cristalinos donde se conserva la mayoría de cráneos de las Once Mil Vírgenes todavía respetan una tipología similar al encontrar cada concavidad y cristal separados por diferentes pilastras estriadas hechas de madera dorada y pintada (fig. 269).

¹²⁷⁷ Vid. pp. de la introducción histórica.

¹²⁷⁸ Tanto la descripción del relicario como de las reliquias, su procedencia y milagros acontecidos se encuentran en el capítulo titulado “De las reliquias y cosas notables que hay en este santo convento” de la *Crónica e historia verdadera de las cosas memorables y particulares...* AGP, DR, PC, leg. 7140, exp. 1, ff. 22r.- 26v. Su copia mecanografiada en: BR, MC/MD/3189, p. 13.

¹²⁷⁹ Carrillo, 1616, ff. 48v.-58v. y Salazar, 1612, ff. 352-357.

Fig. 269. Viriles cristalinos del relicario, primera mitad del siglo XVII, madera dorada y policromada, Relicario, PN00612790. © PATRIMONIO NACIONAL

Si comparamos ambas descripciones, la realizada por los testamentarios y aquella otra elaborada por sor María de los Ángeles a finales del siglo XVI, observamos significativas diferencias, especialmente en lo que respecta a la decoración de la bóveda que cubría este espacio. En la primera de las impresiones, se nos hacía referencia a una bóveda azul cubierta por estrellas doradas, así como el “cielo” o dosel del altar principal, cuyo revestimiento relucía gracias a los “treinta y dos espejos cristalinos” ensamblados en su estructura. Sin embargo, unas décadas después, a finales de la centuria, la religiosa de la comunidad describe significativas diferencias como la decoración de la bóveda, donde ya no hace mención alguna a la bóveda pintada de azul y sembrada de estrellas doradas, sino a un “techo de espejos” que contribuía a aumentar las dimensiones reducidas del espacio. Tampoco aparece en esta segunda descripción el “cielo” con vertiente a cuatro aguas o dosel, que resguardaba los “repartimientos” donde se situaban los cráneos y huesos de las Once Mil Vírgenes engalanados con telas y acompañados por flores y gasas. En su lugar, menciona los “armarios” con “viriles cristalinos” que permitían observar conservados en su interior, a manera de expositores o vitrinas, las reliquias. Posiblemente fuesen esos mismos “repartimientos” con cráneos y huesos de las Once Mil Vírgenes ataviados con diferentes labores textiles, aunque su ubicación bajo un dosel hubiese desaparecido, quedando únicamente las vitrinas que permitían observar la decoración de las reliquias. Por supuesto, la llegada de reliquias y relicarios realizados mediante nuevas técnicas como las piedras duras, o de efigies sagradas como el caso de las imágenes oprobriadas continuaría incrementando el equipamiento sacro de esta estancia, con lo que la reubicación y reelaboración de sus decoraciones se iría adaptando también a medida que se introducían también nuevos vestigios en la colección.

Otra de las diferencias importantes que encontramos al comparar estas descripciones realizadas durante la segunda mitad del siglo XVI, se encuentra en la mención a los espacios en los que se dividía la propia planta del relicario. Como hemos indicado, la primera de las descripciones nos relata la apariencia de una única estancia, obviando cómo, si analizamos este espacio en planta, el mismo cuenta con una antecapilla que precede al lugar donde encontraríamos el altar central sobre las gradas. Esto mismo sucede también en la disposición de otras capillas del monasterio como la Capilla del Milagro, también de planta rectangular y donde dos muros salientes de cada lado más largo delimitan el acceso al altar mayor (fig. 270). Aunque esta última capilla es muy posterior a la construcción del relicario, su comparación puede servir para identificar o acotar los distintos espacios y detalles que protagonizaban la configuración del relicario, así como el modo en el que fue denominada por la propia comunidad. Al respecto, Vanessa de Cruz Medina destaca recientemente el uso de esta antecapilla sita en el relicario a modo de escenario en el que componer diferentes

altares con motivo de las fiestas en las que se ofrecía la posibilidad de observar el relicario a los fieles mediante una pequeña ventana (fig. 241b).¹²⁸⁰ Estas festividades son descritas ampliamente por el Libro de Ceremonias, donde también Cruz Medina, identifica la denominación de esta antecapilla como un espacio llamado “la sala” y que coincidiría, a su vez, con la citada “la pieza más afuera” cubierta por la representación del Espíritu Santo a la que se refiere la autora de la primera crónica al describir el relicario. La misma, como vemos en su descripción, nos indica qué festividades eran aquellas en las que la visión del relicario se abría a los seglares: las Once Mil Vírgenes, san Mauricio, san Víctor, los Santos Inocentes, san Valerio y san Pedro Apóstol. Todas ellas, además, eran festividades de santos y santas cuyas reliquias habían sido depositadas en la colección gracias a su envío por mediación de personalidades estrechamente vinculadas a la fundación como la emperatriz María o una de sus hijas, la reina Ana de Austria.¹²⁸¹



Fig. 270. Comparación entre la disposición de las plantas rectangulares de la Capilla del milagro y el relicario.

Sin duda, desde sus orígenes, se trataba de una habitación concebida bajo criterios estéticos plenamente integrados en el gusto por lo fantástico y asombroso que las conocidas como cámaras de maravillas o *KunstKammer* renacentistas irradiaban. Pequeños universos de fascinación que acostumbraron a reunir los diferentes monarcas europeos en sus residencias habituales y, por los que la dinastía Habsburgo sintió verdadera debilidad.¹²⁸² Su presencia entre la comunidad de clarisas descalzas se debe a la filiación dinástica que mantenía la fundadora de las Descalzas Reales: Juana de Austria, quien, como miembro de una de las estirpes más poderosas de la Europa occidental en el siglo XVI, se encontraba perfectamente familiarizada con este tipo de espacios y con el entorno de suntuosidad que tapicerías y objetos preciosos configuraban dentro de los mismos.¹²⁸³ Más aun, tras haber permanecido dos años en la corte portuguesa, su colección y acceso a las piezas más suntuosas y exclusivas del mercado colonial se vieron altamente enriquecidos.¹²⁸⁴ La princesa de Portugal había establecido junto al relicario unos aposentos que le servirían como residencia durante los períodos en los que vivía bajo el ritmo de la comunidad por lo que sus necesidades de representación se trasladaban también junto a la clausura. Así lo ponen de manifiesto diferentes estudios donde quedan patentes las actividades institucionales y diplomáticas que

¹²⁸⁰ Cruz Medina, (en prensa)

¹²⁸¹ Checa Cremades, 2019, p. 308.

¹²⁸² Schlosser, 1988. De hecho, el mismo criterio de selección que guiaba la definición de los espacios como las *KunstKammer* según propone Thomas DaCosta Kaufman recientemente en su revisión del término, puede observarse también aplicado en la configuración del relicario si nos fijamos en la cuidadosa selección de reliquias y relicarios, así como en su exhibición. Vid. DaCosta Kaufman, 17-31.

¹²⁸³ Checa Cremades, 1989, pp. 21-30 y, del mismo autor, 1992, pp. 177-183.

¹²⁸⁴ García Sanz y Jordan Gschwend, 1998, pp. 40-54.

se sucedieron junto a la clausura desde que Juana de Austria estableciese un espacio idóneo para ello.¹²⁸⁵

Además de contribuir a esta función representativa, al quedar situado en un espacio intermedio entre la clausura y las dependencias reales, el relicario fue otro de los hitos procesionales que mayor actividad litúrgica suscitó entre las prácticas desarrolladas habitualmente por la comunidad. Como indica el *Libro de ceremonias*, cada mes tenía lugar una procesión de santos hacia el mismo, dado el elevado número y tipología de reliquias conservado en esta estancia, excepto en noviembre por comenzar este mes dedicado a la propia festividad. Esta variedad, como indica Fray Juan de Palma en su catálogo, junto con el desgaste de los distintos incidentes sufridos, obligó a modificar significativamente el relicario a mediados del siglo XVII, durante el reinado de Felipe IV. Es precisamente, su obra, una fuente esencial para conocer al pormenor, dicha cantidad y variedad de reliquias mediante una clasificación que, además, nos acerca a los parámetros mediante los que el catolicismo tendió a establecer su valor o características más significativas.¹²⁸⁶ Al respecto, uno de los capítulos más significativos integrados entre su clasificación, como hemos visto al analizar el desarrollo y circunstancias de la colección, ha sido el dedicado a constatar la presencia y testimonio de imágenes oprobadas. También éstas siguen dejando huella entre los inventarios realizados por las propias relicarieras de la fundación, aunque con grado de precisión y descripción mucho menor de lo que detalla el confesor en su catálogo. En este sentido, entre los listados que se dedican a registrar las reliquias e imágenes contenidas en el relicario de la fundación podemos diferenciar aquellos que recogen la enumeración de reliquias donadas por diferentes miembros de la familia real como la emperatriz, Felipe IV o sor Ana Dorotea y, aquellos otros destinados a llevar a cabo un control sobre las posesiones de esta estancia en un momento dado o, sobre el modo en el que se utilizaban sus reliquias para componer la decoración dedicada a un santo o festividad concreta.¹²⁸⁷

Entre estos últimos, ya hemos destacado la importancia de listados como la *Memoria de las alajas reliquias del relicario* fechada en el siglo XVII o, las relaciones de los objetos existentes en el relicario mientras fueron relicarieras sor Leonor, sor Benita, sor María de los Ángeles y sor Violante durante la década comprendida entre 1672 y 1682, que nos informan acerca de los objetos e imágenes que fueron acrecentando el contenido del relicario a lo largo del siglo XVII.¹²⁸⁸ El primero, destaca por la presencia de objetos y reliquias que guardan relación con otros espacios del monasterio, como la propia Casita de Nazaret puesto que describen la presencia de “dos escudillas y un plato que han estado con las de Nuestra Señora en Loreto”.¹²⁸⁹ De este modo, no únicamente fueron recreados en clausura hitos de peregrinación como la propia *domus* lauretana, ubicada en el centro de las tres capillas anexas al antiguo dormitorio, sino que, además la colección de reliquias conservada en el relicario

¹²⁸⁵ Jordan Gschwend, 2020, pp. 127-145 y Cruz Medina, 2014, pp. 99-119 y 2020, pp. 146-168

¹²⁸⁶ Checa Cremades, 2019, p. 313.

¹²⁸⁷ Entre los listados de reliquias donadas por la familia real encontramos: *Relación de las reliquias que, pertenecientes a la Emperatriz María y su hija Ana de Austria, se trajeron de Alemania a las Descalzas*, 1571, AGP, PC, DR, caja 18, exp. 1; *Relación de las reliquias que su majestad el rey [Felipe IV] entregó a la infanta sor Margarita de la Cruz, de mano de Jerónimo Villafuerte Zapata, guardajoyas de su majestad, para que fueran colocadas en el relicario de las Descalzas Reales*. Madrid, 1627, AGP, PC, DR, caja 85, exp. 74, número de asiento 1102 en ibídem *Memoria de las láminas, objetos y reliquias dados por sor [Ana] Dorotea a sor Francisca María de la Encarnación, durante los años que ésta tuvo a su cargo el relicario*. Madrid, siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 85, exp. 68, número de asiento 1104 en ibídem.

¹²⁸⁸ *Inventario de los bienes que quedan en el relicario del monasterio*, Madrid, siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 2r. y, *Relaciones de las reliquias existentes en el relicario del Monasterio de las Descalzas Reales, y de las reliquias que se fueron agregando mientras fueron relicarieras sor Leonor, sor Benita, sor María de los Angeles y sor Violante*. Madrid, 1672-1682, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35. Vid., p. 35, fig. 7

¹²⁸⁹ AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 13, f. 4v. Y, también, ya en el s. XX, un «Vestido de seda de nuestra Señora de Loreto» AGP, PC, AMDR, Caja 85, exp. 56, f. 1v.

incorporó parte de la cultura material asociada a los mismos. El mismo, vuelve sobre el carácter de las imágenes oprobadas y su procedencia flamenca que podemos contrastar con mayor detalle entre los capítulos del catálogo elaborado por fray Juan de Palma, tal y como hemos indicado en el desarrollo de la colección.

Al contrastar este tipo de listados, podemos observar también cómo la devoción hacia aquellas santas, cuya imagen y vida comienza a promoverse de manera coetánea también se hará hueco entre las efigies del relicario. Es el caso de las dos imágenes de santa Rosalía a las que se refiere el listado de lo que se acrecentó durante la segunda mitad del siglo XVII, desde 1676 hasta 1682, cuando sor Violante ejerció el cargo de relicariera. Más concretamente, encontramos dos entradas que se refieren a las siguientes imágenes: “Una imagen de bulto de santa Rosalea de plata con reliquia de la santa en el pecho” y “otra imagen de santa Rosalea de bronce dorado con guarnición de ébano”.¹²⁹⁰ La falta de concreción en torno al nombre de la santa, que aparece incompleto en estas entradas, plantean cierta ambigüedad en torno a su identificación y cotejo con aquellas obras que podrían relacionarse o acercarse a las descripciones citadas. Al respecto, la única escena que podría coincidir con una representación de santa Rosalía de Palermo (fig. 271) se encuentra fechada durante la segunda mitad del siglo XVIII y aparece enmarcada dentro de un escaparate donde la santa italiana, modelada en cera, está recostada y acompañada por un entorno y atributos con los que se trata de recrear su vida ermitaña dentro del monte Pellegrino. De otro lado, escenas de bronce dorado enmarcadas por madera de ébano son las que aparecen dedicadas a santa Rosa de Lima, otra santa de nombre similar, aunque con orígenes completamente distintos. Esta última se nos muestra a través de dos relieves de bronce dorado donde se representan significativos episodios asociados a su biografía como su *Visión* y *El matrimonio místico* sobre una pasta vítrea marmorizada (fig. 272). Ambos relieves son obra del escultor maltés Melchiorre Cafà (1636-1667), quien ya había recibido significativos encargos para perpetrar la imagen de esta santa peruana de manos del pontífice Clemente IX. En ningún caso estaríamos ante imágenes esculpidas en plata y acompañadas por una reliquia como indica la primera de estas entradas del inventario, por lo que su identificación con las mismas sigue siendo compleja. Sin embargo, su presencia entre la colección de efigies devocionales que fueron incorporándose al relicario de las Descalzas Reales durante el siglo XVII, cobraba todo el sentido, puesto que las dos santas, acabaron vinculándose a los intereses de la política devocional seguida por la Casa Austria.¹²⁹¹

Fig. 271. *Santa Rosalía de Palermo*, segunda mitad del siglo XVIII, cera modelada, textiles, metal y flores secas, 38 x 42 x 16 cm, capilla del santo Ángel Protector, PN00611497. © PATRIMONIO NACIONAL

¹²⁹⁰ AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, f. 3r. Con anterioridad, también se registra una tercera imagen en 1672 con las siguientes características: “Una imagen de coral, y oro, y plata de santa Rosalea” dentro de la “Memoria de lo que queda en el relicario hasta este año de 1672 de más de lo que dejó en él sor Leonor ahora trece años de que quedan las mismas memorias que me dejaron” *id.*, f. 1r.

¹²⁹¹ Sobre el caso de santa Rosa de Lima, Mujica Pinilla, 2001 y, sobre santa Rosalía de Palermo y su introducción entre las devociones en territorio hispano y a la monarquía hispana: Beltrán del Río Sousa, 2018, pp. 221-236 y Chillón Raposo, 2017, pp. 247-272.

Fig. 272. Melchiorre Cafá, Matrimonio místico y visión de santa Rosa de Lima, 1662-1667, bronce dorado sobre pasta vítrea marmorizada, 52 Ancho Total: 46 Profundo Total: 5.5 coro, Izq. PN00611334 Derecha, PN00611335. © PATRIMONIO NACIONAL

A una época también avanzada del siglo XVII, obedecerían otras reliquias que encontramos nuevamente registradas entre los listados de las relicarieras como la cabeza de santa Dorotea o las diferentes imágenes y ornamentos de coral.¹²⁹² La presencia del mecenazgo ejercido por sucesivas profesas procedentes de la Casa Austria, como ejemplifica el caso de sor Ana Dorotea, explicaría la llegada de reliquias como la cabeza y huesos la santa, cuya urna parece conservarse todavía en la actualidad intacta, aunque en un espacio distinto al del relicario (fig. 273). También relacionados con esta religiosa, se han supuesto otros objetos conservados actualmente en el antecoro, como la arqueta-relicario que perteneció a sor Ana Dorotea, según reza su inscripción y actualmente atribuida a la factura de un taller romano.¹²⁹³ Por su parte, la llegada de imágenes y marcos decorativos hechos de coral, plata y otras piedras preciosas se debe a la variada procedencia de las religiosas que ingresaron en la fundación a lo largo del siglo XVII. Como hemos visto, el famoso belén de coral es una muestra de la recepción de obras realizadas mediante técnicas propias de otros lugares de la geografía católica en su caso, gracias al origen siciliano de sor María de la Trinidad, profesa en las Descalzas Reales en 1638.¹²⁹⁴ En este sentido, no es de extrañar la presencia de dos imágenes napolitanas dedicadas a la Inmaculada Concepción y santa Teresa, respectivamente, entre las efigies que incrementan la colección del relicario entre los años de 1671 y 1676 mientras ejerció el cargo de relicariera sor María de los Ángeles.¹²⁹⁵ La profesión en la comunidad de religiosas de dos hermanas procedentes de esta misma región durante la primera mitad del siglo XVII, podría relacionarse con su llegada al relicario.¹²⁹⁶

¹²⁹² “Una urna dorada con cristales y en ella la cabeza de santa Dorothea [...] otras dos imágenes de coral, una de un Christo crucificado y, otra, de san José. Un Christo de coral grande con peana y ramos de coral y plata y un san Juan Bautista en medio de la peana.” AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, f. 1r.

¹²⁹³ Ajello, 2018, pp. 12-13.

¹²⁹⁴ Ajello, 2012, pp. 39-44.

¹²⁹⁵ “El año de 1671, dejó sor Benita el relicario y le dieron a sor María de los Ángeles hasta el de 1676. Se añadió lo siguiente: dos imágenes grandes de Nápoles, la una de Nuestra Señora de la Concepción y, la otra, de santa Teresa” AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, f. 1v.

¹²⁹⁶ Según los datos recogidos por Karen M^a Vilacoba y Teresa Muñoz, fueron sor Andrea de san Francisco, profesa en 1613 y sor Serafina María del Santísimo Sacramento, religiosas de procedencia napolitana y ascendencia nobiliaria quienes se incorporaron a la comunidad de las Descalzas durante esta época. Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2010, pp. 132-133.

Fig. 273 *Arqueta-relicario de Santa Dorotea*, Cuerpo prismático sobre 6 patas de esfera plana y remate cilíndrico donde los huesos y cráneo de la santa descansan sobre un cojín bordado, uno de ellos muy interesante con corona y las iniciales: TVGR, TVR, TMR y otros paños en ricos bordados. Flores de papel y telas., siglo XVII, 50.5 x 57 x 35, Tribuna de Novicias, PN 00614628. © PATRIMONIO NACIONAL

Además de por la presencia de obras de factura napolitana, la colección llegada al relicario durante este intervalo histórico fechado en la década de los años setenta, destaca también por referirse a otras esculturas que podemos relacionar con la evolución que la decoración de este espacio experimentó a lo largo del siglo XVII. Es el caso al que podemos referirnos mediante la incorporación de una “imagen mediana de Nuestra Señora de la Concepción de bulto”.¹²⁹⁷ Esta última, distinta de la efigie napolitana citada anteriormente que también representaba esta misma devoción, indica su factura “de bulto” y tamaño mediano, por lo que podemos relacionarla con la escultura de la Inmaculada Concepción fechada durante la segunda mitad del siglo XVII, cuya altura asciende a los 122 centímetros, que todavía preside la escenificación actual del relicario (fig. 274). El marco cronológico en el que se encuentra fechada coincide con su documentación entre los registros de las relicarieras manera coetánea y con las pocas características que nos aportan en cuanto a sus dimensiones. Además, cabe destacar cómo, las efigies dedicadas a la devoción inmaculista entre las decoraciones y escenificación del relicario no aparecen hasta que son recogidas por la labor de las relicarieras durante la segunda mitad del siglo XVII. Con anterioridad, y como hemos visto entre las distintas descripciones que se han conservado, no encontramos mención alguna a este tipo de imágenes y esculturas, por lo que cabe suponer su introducción en lo alto de la gradería que protagoniza la estancia desde los años setenta del siglo XVII. Puesto que es precisamente a lo largo de esta centuria cuando su protagonismo entre las devociones promovidas por la monarquía se incrementa, resulta lógica su incorporación a la nueva apariencia que el relicario experimentó de manera coetánea.

Fig. 274. Anónimo, *Inmaculada Concepción*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 122 x 48 x 40 cm, Relicario, PN00612651. © PATRIMONIO NACIONAL

En lo que respecta a la repercusión de estas efigies dentro de las escenificaciones y ritualidad practicada periódicamente en torno al relicario, su protagonismo es muy inferior al que adquieren otro tipo de imágenes e instrumentos también registrados entre las memorias del relicario. Éstas últimas, las encontramos entre la *Memoria de las alajas reliquias del relicario*

¹²⁹⁷ AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, f. 1v.

fechada durante el siglo XVII, cuya copia, además, aparece tras los listados de lo que se añade al relicario a partir de los años setenta.¹²⁹⁸ Dentro la citada memoria, además de aparecer descritas piezas como las escudillas de la Casa de Loreto que nos remiten a otros espacios del monasterio o, la referencia a las imágenes oprobadas llegadas a su colección, encontramos la presencia de reliquias e imágenes plenamente vinculadas a los orígenes de la misma y a su estrecha vinculación con el panteón hagiográfico que rodeó la imagen de sus patronos. A su vez, éstas últimas, tuvieron un protagonismo esencial dentro del desarrollo de sus festividades o de celebraciones pertenecientes a los principales ciclos litúrgicos como la Navidad.

Así sucede con las dos imágenes de plata que representan la Adoración de los Reyes, una de ella concebida a modo de relicario con la reliquia de Melchor rey y, la otra, de mayores dimensiones integrada en un marco de ébano.¹²⁹⁹ Sobre todo, la primera de ellas, podría relacionarse con la llegada de relicarios e imágenes procedentes de Alemania y, más concretamente, aquel enviado por la emperatriz Ana, cuñada de sor Margarita de la Cruz, tal y como el propio fray Juan de Palma indica entre las descripciones de su catálogo.¹³⁰⁰ Asimismo, ambas podrían relacionarse con aquella escena colocada por la sacristana en el coro para celebrar el día de la Epifanía. Sin duda, los vestigios materiales, objetos e imágenes más directamente vinculados a los orígenes de la fundación, así como al estado del relicario que nos trasladan sus primeras descripciones, son aquellos que nos remiten a las imágenes y reliquias de las Once Mil Vírgenes o de santos integrados en la famosa compañía de la Legión Tebana como san Víctor y san Valerio. En este sentido, los registros de la relicariera confirman cómo, no únicamente sus vestigios se conservaban en suntuosos o curiosos relicarios como la urna donde se conservaba “el cuerpo de san Víctor” o los “tres cofres de la India” donde se conservaban, entre otras las reliquias de san Valerio,¹³⁰¹ sino que, además, registran la presencia de sus efigies pictóricas en este mismo espacio. Es así como podemos destacar también los “dos lienzos grandes de san Víctor y san Valerio” que aparecen en el relicario durante el siglo XVII. De hecho, si bien la arqueta de san Víctor aparece bien documentada e identificada entre los relicarios de la colección actual, también podemos proponer una identificación para el caso de la arqueta exótica donde se conservaban los vestigios de san Valerio (fig. 275 y 276), así como de los citados lienzos donde aparecían representados ambos santos (figs. 109 y 110).¹³⁰²

¹²⁹⁸ AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, ff. 4r.-6v.

¹²⁹⁹ “Un relicario grande a modo de capilla sobre dorado con una imagen dentro con la adoración de los reyes de oro y, arriba, en el remate reliquia de s. Melchor rey y, más abajo, un pie de un inocente” AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 2v. y “Una imagen grande de los reyes de plata con la guarnición de ébano” *id.*, f. 3v.

¹³⁰⁰ Vid, pp. 241-242, nota 805 y p. 243, nota 807.

¹³⁰¹ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 2v.

¹³⁰² Dado su carácter exótico, es probable que la redactora del inventario se confundiera al identificar la procedencia de la arqueta confundiendo el estilo Namban en el que se encuentra realizada la arqueta que contiene las reliquias de san Valerio, con un estilo “de la india” tal y como ella describe. Sobre esta arqueta, vid. García Sanz, 2003b, p. 138.

Fig. 275. Wenzel Jamnitzer, *Arqueta-relicario de san Víctor*, 1557, madera, plata dorada cincelada y grabada, azabache y esmaltes, 58 x 54 x 37,5 cm, Relicario, PN00612650. Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 317, fig. 189. Fig. 276. *Arqueta relicario de san Valerio estilo Namban*, 1573-1615, madera lacada con incrustaciones de nácar y bronce, 36 x 54,6 x 29,4 cm, Relicario, PN00612585. Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 208, fig. 107.

De un lado, y pese a encontrarse identificada como un cofre de la India, podemos relacionar la actual arqueta relicario de estilo Namban donde todavía se conservan los vestigios de san Valerio, con la mencionada entre los tres cofres de procedencia exótica. Según estudiaron Ana García y Anmarie Jordan se trata de una pieza perteneciente al período Momoyama (1573-1615) y a la que ya el padre Carrillo hace mención en su crónica, quien adscribe tanto la reliquia como su relicario al mecenazgo de la emperatriz María.¹³⁰³ De otro lado, y en relación a los otros dos cofres también identificados como “de la India”, podemos traer a colación otras dos arquetas relicario menos conocidas, y actualmente conservadas fuera del relicario, con un estilo análogo que pudieron haber propiciado la identificación de los tres cofres descritos por las relicarieras mediante una misma procedencia geográfica. Se trata de dos obras profusamente decoradas mediante distintos escenarios que evocan paisajes caballerescos integrados por la representación de jinetes, castillos y tiendas de campaña (fig. 277). Estas arquetas, que en origen cumplieron la función de escribanías puesto que en su interior todavía conservan un bastidor frontal abatible, se convirtieron en relicarios tras ser depositadas en la fundación.

Fig. 277. *Arquetas relicario*, siglo XVII, madera policromada, 48.5 x 66 x 35 cm, Candilón, izq. PN00612072 y derecha PN00612073.

También podemos suponer cómo, la exhibición y veneración en el relicario de vestigios como los de san Víctor y san Valerio, pudo entenderse o llevarse a cabo junto a la representación pictórica de ambos santos mediante los citados “lienzos grandes” a los que el cronista no hizo referencia alguna. Como indica la autora de la primera crónica en su descripción del relicario, y posteriormente recoge el padre Carrillo, durante la celebración de sus festividades, se aprovechaba para mostrar a los fieles que asistiesen al templo una fugaz

¹³⁰³ García Sanz y Jordan Gschwend, 1998, p. 27, notas 8-11.

vista de la escenificación compuesta en el relicario para cada uno de esos santos y santas. Es por ello, que también durante el siglo XVII, las relicarieras se hacen eco de nuevos componentes y estructuras que no aparecían, por ejemplo, entre el abundante listado de reliquias y relicarios donados por la fundadora al monasterio ni, tampoco entre las descripciones ofrecidas por Palma en su catálogo dado su carácter efímero o accesorio, pero igualmente significativo para crear una exhibición decorosa en torno a estos vestigios que formaron parte de la colección desde sus orígenes. Así encontramos piezas como “doce altarcos para componer el relicario con sus frontales y sabanicas”; “dos frontales con sus líneas para los altares de san Víctor”; “sábanas y pontificales de lienzo para los altares de san Víctor y las Vírgenes, y sábanas para el altar de las vírgenes de la sala” así como “toda la madera que es necesaria para componer el relicario a san Víctor y a las Vírgenes”.¹³⁰⁴

Estas últimas referencias acerca de las piezas que contenía el relicario en el siglo XVII y quedaban a cargo y cuidado de las relicarieras, permiten comprobar la repercusión tuvo dentro del desarrollo material del relicario la costumbre de abrir su visión a los seglares durante determinadas festividades del calendario litúrgico. La razón que explicaría la elección de determinadas festividades para llevar a cabo esta práctica no sería otra que la cantidad y valor de las reliquias relacionadas con sus santos titulares conservadas en la colección. Como hemos destacado entre el apartado destinado a analizar el valor preciosista de la colección, las reliquias atesoradas en la misma desde sus orígenes obedecieron al valor familiar y dinástico que éstas adquieren entre los miembros de la dinastía Habsburgo. Un valor que subyace en su utilidad como elementos portadores de una gran carga hagiográfica. El contenido de las hagiografías adquiriría un gran simbolismo y utilidad cuando se trataba de construir la propia hagiografía o historia mítica de la dinastía Habsburgo, por lo que la posesión de determinadas reliquias venía a significar todo un conjunto de ideas mediante el que se definía la propia dinastía y su proyecto hegemónico.¹³⁰⁵ Surgían así importantes empresas visuales difundidas mediante el grabado con las que se ponía de manifiesto esa vinculación del colectivo Habsburgo a los diferentes santos venerados por la cultura católica. Uno de los ejemplos más conocidos, se encuentra entre las diferentes genealogías patrocinadas por Maximiliano I, donde su ideólogo, el cronista oficial del Emperador Jakob Menzel, llevó a cabo toda una labor de investigación para proporcionar un listado de santos que debían ser relacionados directamente con la familia Habsburgo. Este particular santoral de la Casa Austria fue finalmente ilustrado mediante los grabados de Leonhard Beck y conocido bajo el título *Santos de la familia Habsburgo* desde principios del siglo XVI (fig. 278).¹³⁰⁶ Fue mediante este tipo de empresas artísticas como progresivamente los diferentes miembros de la monarquía se fueron apropiando de las leyendas que rodeaban a sus santos de tal manera que, poseer las reliquias de un personaje sacrificado por la fe cristiana, bien podía testificar el carácter proactivo de su propietario en la lucha contra la herejía o el protestantismo.

¹³⁰⁴ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, ff. 4v.-5r.

¹³⁰⁵ Kellner y Webers, 2007, pp. 122-150.

¹³⁰⁶ Silver, 2008, pp. 7 y 48-50.

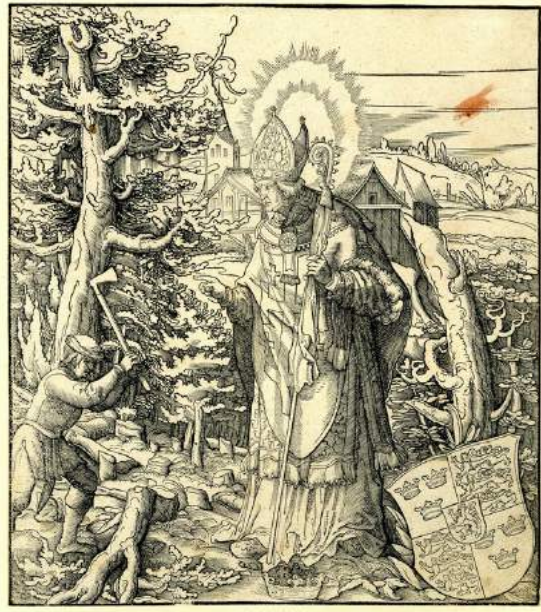


Fig. 278. Leonhard Beck, *San Willibaldo de Dryopolis*, de la serie *Santos de la familia Habsburgo*, ca. 1516-1518, Londres, British Museum, n° inv. 1920,0512.32, © The Trustees of the British Museum.

Imbuido por este contexto, no resulta extraña la fascinación que una ciudad como Colonia causara en Felipe II durante su viaje por los reinos germanos en 1550. Fruto del mismo, llegarían a su colección parte de las reliquias más famosas que se conservaban en esta ciudad: las cabezas de las Once Mil Vírgenes.¹³⁰⁷ Del mismo modo que sucede con la leyenda que narra el devenir de la famosa Legión Tebana, ambas devociones son respaldadas por historias de hombres y mujeres que se enfrentaron a la herejía y defendieron su identidad cristiana sacrificando sus vidas.¹³⁰⁸ Ambos relatos ocuparían un lugar destacado en las colecciones reales a través de sus vestigios y de sus representaciones visuales: a San Mauricio, famoso oficial de la Legión Tebana, mandaría Felipe II dedicar una capilla en la basílica de El Escorial y, a San Víctor se le haría honor en las Descalzas Reales mediante la solemne procesión que lo acompañó al relicario y la arqueta donde fue depositado.¹³⁰⁹

Todo ello, no únicamente creará una importante consciencia que guiará el principio de selección seguido por los miembros de la Casa Austria para el acopio de reliquias, sino, también, un sugestivo marco referencial y narrativo al que asociar su imagen. En el espacio de las Descalzas Reales, encontramos diferentes ejemplos sobre la sacralización de su imagen mediante el género del retrato como sucede con las ya mencionadas efigies a lo divino de los emperadores Rodolfo y Maximiliano II (figs. 109 y 110), que muy probablemente podrían identificarse con los dos lienzos de san Víctor y san Valerio registrados por las relicarieras en el espacio del relicario durante el siglo XVII. También en el espacio contiguo del Salón de Reyes, continuaremos apreciando distintas muestras de este tipo de manifestaciones como los cuatro retratos infantiles que representan a las hermanas de la reina Margarita de Austria-Estiria, identificados gracias a las inscripciones que se conservan en los lienzos con: Ana de Austria-Estiria (1573-1598) como santa Dorotea; Catalina Renata (1576-1595) como santa Catalina e Isabel de Habsburgo (1577-1586) como santa Inés y, María Cristina (1574-1621) como santa Lucía, todos ellos fechados en 1582 (figs. 279-282).¹³¹⁰ Asimismo, cabe destacar

¹³⁰⁷ Lazure, 2007, pp. 58-93.

¹³⁰⁸ Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 17-58 y Montgomery, 2009, pp. 1-18.

¹³⁰⁹ Carrillo, 1616, f. 50r.

¹³¹⁰ Sobre su identificación y atribución vid. Checa Cremades, 1989, p. 28. García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, p. 146, y más recientemente las aportaciones de la conservadora Carmen García-Frías, quien atribuye los retratos a Jakob de Monte (act. Entre 1587 y 1589). Según sus observaciones: “La forma precisa de caracterizar a las retratadas y la factura tan simplificada en la transposición de los detalles de los atuendos y aderezos las vemos

respecto a todos ellos cómo, durante las labores de restauración llevadas a cabo en los años ochenta del siglo XX, se planteó la posibilidad de que su conversión a efigies “a lo divino” hubiese sido llevada a cabo durante una restauración del siglo XVIII, cuando se habrían añadido los atributos hagiográficos e inscripciones a cada una de estas efigies.¹³¹¹ A este grupo de hermanas Habsburgo que nos han llegado retratadas “a lo divino”, cabría añadir otros dos retratos juveniles datados durante los años treinta del siglo XVII, que también representan a descendientes de la Casa Austria, en su caso, como santa Úrsula y san Hermenegildo (figs. 283-284).¹³¹² Este último llamó la atención de Elías Tormo durante sus visitas a la clausura, quien planteó la posibilidad de identificar al santo visigodo con don Juana José de Austria.¹³¹³

Figs. 279-282 Jakob de Monte y taller / círculo de Vermeyen (atr.). *Ana de Austria-Estiria como santa Dorotea*, 1582, óleo sobre lienzo, 153 x 107 cm, PN00612208; *Catalina Renata como santa Catalina*, 1582, óleo sobre lienzo, 150 x 102,5 cm, PN 00612209; *Isabel de Habsburgo como santa Inés*, 1582, óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm; PN 00612201; *María Cristina como santa Lucía*, 1582, óleo sobre lienzo, 167 x 105 cm, PN 00612205. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicados en: Checa Cremades, 1989, p. 28

Fig. 283 (izq.) Anónimo madrileño, *Sor Mariana de la Cruz como santa Úrsula*, segundo tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 163 x 117 cm, PN 00612210. Fig. 284 (derecha) Anónimo madrileño, *don Juan José de Austria como san Hermenegildo*, segundo tercio del siglo XVII, 164 x 116 cm, PN00612214. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicados en: Navarrete Piéto, 2014, pp. 234-5.

Ya fuese como efigies a lo divino desde sus orígenes o, reconvertidas posteriormente a este subgénero del retrato cortesano tan frecuente durante los siglos XVI y XVII, lo interesante de poder constatar su presencia en la colección de las Descalzas Reales sería la relación que todos ellos guardan con los vestigios materiales conservados en la misma. En este sentido,

reflejadas de forma casi idéntica en unos retratos de las archiduquesas realizados por Jacobo o Jakob de Monte (act. Entre 1587 y 1589), que se encuentran en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Ello nos permite sugerir su atribución a este retratista que trabajó en Graz para la corte de los archiduques Carlos II de Austria-Estiria y María de Baviera, padres de las niñas, justo en esos años de finales del siglo XVI.” En: García-Frías Checa, 2014b, pp. 107-108 e íd., 2019, p. 220, nota 59. El análisis de las joyas que incorporan estas infantas en su indumentaria en: Horcajo Palomero, 1999, p. 526 y 2004, pp. 397-410.

¹³¹¹ Así lo destacan todos los estudios posteriores al de Tormo que se han referido a estos retratos, tras la restauración de los años ochenta. Ruiz Alcón, 1986, pp. 4-16, García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, p. 146, nota 75 y García-Frías Checa, 2014b, p. 107 y 2019, p. 220, nota 59.

¹³¹² Las últimas aportaciones en cuanto a la atribución e identificación de ambos retratos en la ficha catalográfica: Navarrete Piéto, 2014, pp. 234-236, cat. n° 36.

¹³¹³ Tormo y Monzó, 1917, pp. 18-19.

no únicamente podemos destacar su conservación junto al relicario o el lugar donde se conservaron la mayor cantidad de reliquias a las que, de algún modo, este tipo de imágenes aluden, sino, también, la función que el propio Salón de Reyes ejerció como repositorio de reliquias de las Once Mil Vírgenes o extensión del relicario, según podemos comprobar a través de los restos epigráficos.

5.2.3. El Salón de Reyes, una extensión del relicario.

En primer lugar, cabe destacar el por qué de su presencia junto a la clausura, así como el contexto mediante el que empezará a gestarse esta galería de retratos, para tratar de aproximarnos al discurso construido mediante las diferentes imágenes y decoraciones, con anterioridad a la sucesión de modificaciones que alteraron su estado original. En este sentido, deviene inevitable referirnos al valor de la imagen y, más concretamente del retrato, entre las diferentes estrategias de promoción dinástica y prácticas de coleccionismo impulsadas por la dinastía Habsburgo. Puesto que fue la fundadora del monasterio, la princesa Juana de Austria (1535-1573), quien asentó las bases para el desarrollo visual de la galería, aportando obras de su propia colección, es en torno a los discursos de ejemplaridad y procesos de construcción de la imagen, donde hunde sus raíces la presencia de la galería de retratos en las Descalzas Reales.¹³¹⁴

Las galerías de retratos, por su efectividad visual dentro de los recursos de propaganda dinástica, se hicieron presentes en muchas residencias y edificaciones patrocinadas por distintas generaciones de gobernantes Habsburgo.¹³¹⁵ De hecho, el rey Felipe II se encontraba también implicado en la década de los años sesenta del siglo XVI en el proceso de habilitar un espacio semejante de representación dentro de su residencia de El Pardo.¹³¹⁶ El criterio con el que comienzan a decorarse otras galerías de retratos coetáneas comienza a mostrar un interés distinto de los discursos tradicionales basados en la representación de la noción providencialista del poder, tal y como ha destacado Miguel Falomir.¹³¹⁷ Por ello, resulta interesante plantear el debate en torno a las sucesivas funciones que el espacio de la galería de retratos debió cumplir dentro del monasterio en vida de la fundadora, y en las décadas inmediatamente posteriores a su muerte. En este sentido, es interesante notar cómo tanto los análisis efectuados a partir de las fuentes que nos dan noticia respecto a la vida del monasterio y sus moradoras, como los estudios sobre el período histórico en que nace y da sus primeros pasos la fundación de doña Juana, coinciden en destacar el carácter de representatividad de este espacio, donde los actos de protocolo propios de la vida en la corte tendrían su proyección.

Por un lado, estudios monográficos sobre este espacio como el de Ana García Sanz y Leticia Ruiz Hernández lo relacionan directamente con el Cuarto Real que la fundadora se hizo construir y que, a su muerte, fue ocupado por su hermana la emperatriz María y la hija de esta última sor Margarita de la Cruz.¹³¹⁸ De este modo, la presencia de la primera haría necesaria una sala de audiencias, mientras que la relación entre madre e hija en el monasterio dejaría también la galería de retratos como uno de los espacios donde la vida dentro y fuera de clausura se encontraban. Por otro lado, la información que nos ofrecen los estudios acerca

¹³¹⁴ Jordan Gschwend, 1994, pp. 81 y ss.; 2002, pp. 42-65.

¹³¹⁵ Mínguez Cornelles, 2013, pp. 59-81, Serrera Contreras, 1990.

¹³¹⁶ Kusche Zettelmeyer, 1991a, p. 3; y 1991b, pp. 261-291.

¹³¹⁷ Es el caso de las galerías patrocinadas por María de Hungría en Bruselas y Catalina de Austria en Portugal, las tías de Felipe II y Juana de Austria, véase Falomir Faus, 1999, pp. 132-136.

¹³¹⁸ García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, pp. 134-155 y, más recientemente, sobre las galerías de retratos de las Descalzas Reales y la Encarnación: García-Frías Checa, 2019, pp. 212-227.

de las relaciones políticas en las cortes de Felipe II y sus sucesores, no hacen más que corroborar la necesidad de disponer de espacios que permitieran el paso desde la clausura hacia el mundo exterior. En este sentido, la necesidad de disponer de un lugar a modo de sala de audiencias, o adecuado para la discusión de asuntos diplomáticos, fue mantenida por diferentes generaciones de mujeres Habsburgo que habitaron junto a la clausura o dentro de la misma.¹³¹⁹

Aproximarnos al contenido exacto del discurso generado por la disposición de las obras en este espacio, donde se depositó la mayor parte de la colección de retratos que atesoró la fundación, es una tarea compleja dadas las pequeñas y sucesivas alteraciones que esta sala ha ido sufriendo a lo largo del tiempo. Sin embargo, pueden resultar de gran utilidad al respecto, las informaciones que de manera aislada y con distinta procedencia pueden documentarse a través de distintas fuentes. Al respecto, es interesante valorar y poner en común los datos recogidos por el historiador Elías Tormo durante su visita a la clausura a inicios del s. XX junto a las informaciones que los inventarios del Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales nos ofrecen en cuanto a la disposición de las obras y los vestigios antiguos de la decoración, todavía presentes en sus muros. Elías Tormo, el primer historiador que obtuvo el permiso para acceder a la clausura en 1913, dejaba por escrito en su primer volumen acerca del cenobio clariano cómo sobre una de las paredes del Salón de Reyes, podía observarse la representación del *Viaje de santa Úrsula y las once mil vírgenes* (fig. 292).¹³²⁰ Asimismo, y pese a que no dejó mención escrita al respecto, el historiador valenciano incluyó la imagen de la *Nave de la Iglesia* (fig. 111) en el capítulo de la colección de la emperatriz, bajo la identificación de «Cuadro alegórico cincocentista: el Puerto de Salvación», entre las imágenes que acompañaron el capítulo dedicado a la descripción del Salón de Reyes, tal y como él lo pudo apreciar durante su primera visita a la clausura.¹³²¹ Por su parte, las fotografías antiguas del Monasterio, antes de que su colección adoptase la disposición museográfica actual, también nos permiten apreciar la ubicación de estas dos obras de factura flamenca sobre las paredes de mayor longitud integradas entre los diferentes retratos (fig. 293).¹³²² Estas imágenes, junto con el testimonio de Elías Tormo, nos situarían todavía a inicios del siglo XX, pero la documentación del Archivo del Monasterio y, más concretamente, sus inventarios, así como

¹³¹⁹ Al respecto, estudios como el de Magdalena Sánchez ponen de manifiesto la intensa actividad política desarrollada por las distintas mujeres de la monarquía relacionadas con la fundación madrileña durante el reinado de Felipe III. Véase Sánchez 1998a y 2015. Esther Jiménez (Jiménez Pablo, 2011, pp. 365-392) recoge en su tesis doctoral la correspondencia imperial que da cuenta de las relaciones que se llegaron a establecer desde las Descalzas Reales y analiza cómo se desarrollarían a partir de la llegada de la emperatriz María al monasterio madrileño. También Frédérique Sicard (2011, pp. 631-646) da cuenta de cómo dicha influencia cristaliza en su hija sor Margarita de la Cruz, quien continúa la misma labor de su madre en aspectos como el apoyo a la Compañía de Jesús, ya como monja clarisa. El precedente establecido por Juana de Austria en el entorno de las Descalzas Reales para su desarrollo como espacio estratégico de influencia política en García Prieto, 2016, pp. 375-392 y, de la misma autora: 2014, pp. 327-349 y 2018, pp. 23-42. Asimismo, tanto el precedente establecido por la fundadora como su inmediato desarrollo por parte de sucesivas mujeres Habsburgo tiene uno de sus casos más paradigmáticos en la figura de sor Ana Dorotea; véase Cruz Medina 2013. Y, más recientemente, sobre el asentamiento de las damas de la Emperatriz y la reina Ana de Austria en torno a las Descalzas Reales: Cruz Medina, 2014, pp. 99-119 y 2020, pp. 146-168

¹³²⁰ Al respecto Tormo escribe: “En el paramento Este [del Salón de Reyes] hay dos grandes lienzos copia el uno de un desconocido original que, representando la navegación de santa Úrsula, [...] da la nota del arte flamenco...” tras haber indicado cómo, el altar de Santa Clara, mostraba en su parte superior, las tres escenas de uno de los trípticos flamencos de la *Adoración de los Reyes Magos* conservados actualmente en la Sala de Pintura flamenca. Véase Tormo y Monzó, 1917, p. 13.

¹³²¹ *Ibíd.*, p. 12.

¹³²² Además de las fotografías, como la aquí reproducida [fig. 4], las primeras guías turísticas del monasterio dejan constancia de la disposición de esta sala con la imagen de las once mil vírgenes todavía entre su decoración. Véase Junquera de Vega y Ruiz Alcón 1962, p. 29.

los estudios conservados en torno a su colección pictórica, permiten aproximar nuestra mirada a diferentes momentos de los siglos XVII y XVIII.

Fig. 285 Giulio Licinio, *El viaje de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes*, ca. 1581, óleo sobre lienzo, 235 x 259 cm, Sala de Pintura flamenca PN 00610330. © PATRIMONIO NACIONAL.
Publicado en: Ruiz Alcón, 1992, p. 214.

Fig. 286. Vista del salón de Reyes donde todavía se puede apreciar la imagen de la Once Mil Vírgenes. Fotografía: Serie A, placas de inventario, h. 1940-1950., FODI n° inv. PN10154088. © PATRIMONIO NACIONAL.

Una vez más, vuelve a resultar de gran ayuda la visita pastoral datada en el siglo XVIII donde encontramos una relación de obras y objetos distribuidas según su ubicación en cada espacio del cenobio. Uno de ellos es el que se identifica bajo la denominación de «Sala de los Reyes»¹³²³ y, por el elevado número de retratos listados, induce a pensar que se trata del mismo espacio donde actualmente se conserva la colección de retratos del monasterio. Sin embargo, el listado también pone de manifiesto la combinación de este género artístico mediatizado por la dinastía Habsburgo durante el siglo XVI, con la presencia de imágenes devocionales, sobre todo, advocaciones marianas y santos:

“Sigue la sala de los Reyes

Dos efigies de la purísima concepción de talla, la una de más de vara y la otra de cerca de media vara. Un señor Francisco de talla de media vara; una santa Clara de casi y una vara también de talla; un niño Jesús de talla de una vara de alto; un san Dionisio Areopagita de cinco cuartas de alto.”¹³²⁴

¹³²³ AGP, PC, AMDR, Caja 39, exp. 15, f. 7r. y f. 8r., donde prosigue su descripción que se encuentra interrumpida por la relación de obras existente en los espacios del relicario, la Casita de sor Margarita, la portería, el refectorio y el claustro alto (íd, f. 7r. - 8r.).

¹³²⁴ AGP, PC, AMDR, Caja 39, exp. 15, f. 7r.

[...]

“Sala de los Reyes. El retablo de estos santos [santa Clara y san Francisco]; un cuadro que representa el mundo de tres varas y media; otro, un poco más chico de Nuestra Señora de Begoña; otro de dos varas de la infanta sor Margarita; un Cristo crucificado de ídem; una Nuestra Señora de Montserrat de ídem; una Nuestra Señora de los Desamparados de ídem; una Nuestra Señora del Pilar de ídem; otra Nuestra Señora de ídem; un cuadro de la Adoración de los Reyes de ídem; otro de la Purificación de cinco cuartas; otro de san Isidro de ídem; otro de santa María de la Cabeza de ídem; otro de san Víctor de ídem; otro de san Valerio de ídem; otro de la sacra familia de vara; otro de san Antonio de ídem; otro de santa Onosia de ídem; otros dos de dos santas de cuarta; un retrato del señor Carlos III de cinco cuartas; otro retrato del señor Carlos II de ídem; un cuadro de la aparición del señor a la Magdalena; otro retrato de un infante de vara; un san Genaro; un santísimo Cristo de dos varas y media; siete retratos de personas reales de cuerpo entero al natural; otro mayor de un infante a caballo; cuatro retratos de infantes niños; otro de vara y media; un cuadro de tres varas que representa un paseo.”¹³²⁵

La sintética y superficial descripción de las obras impide, en la mayoría de los casos, llevar a cabo una identificación exacta de las mismas al cotejar esta información con la colección actual del monasterio, de tal modo que únicamente podemos poner en relación el contenido de los títulos descritos en el inventario con la iconografía de las obras conservadas. Por ejemplo, títulos como «un cuadro del origen del mundo» pueden asociarse con algunas de las obras conservadas en la sala de pintura flamenca como sería el caso de la citada *Nave de la Iglesia*. La disposición actual todavía nos permite apreciar ecos de esta combinación, al observar la presencia de la *Virgen de Loreto* (fig. 265), a modo de *vera efigies*, sobre la pared opuesta al altar de *Santa Clara*. Nos interesa destacar aquí, la posibilidad de documentar la exhibición de retratos como los “siete retratos de personas reales de cuerpo entero al natural” o los “cuatro retratos de infantes niños”, con otro género de imágenes, en este caso devocionales, dentro del espacio dedicado al culto dinástico.

Si bien la visita pastoral realizada durante el siglo XVIII no nos permite documentar la ubicación del cuadro del *Viaje de santa Úrsula y las once mil vírgenes*, que permaneció en este espacio hasta bien entrado el siglo XX, los estudios elaborados respecto al mismo sí han ofrecido indicios en cuanto a su temprana presencia entre la iconografía hagiográfica que acompañaría los retratos. En este sentido, es importante traer a colación las aportaciones de M^a Teresa Ruiz Alcón tras la restauración de la obra, quien no únicamente identificó su autor y fuente iconográfica, sino también dio noticia acerca de los vestigios decorativos que podrían servir para documentar la función del Salón de Reyes.¹³²⁶ Su llamada de atención hacia la existencia de una lápida oculta tras el altar de santa Clara, con una inscripción latina alusiva a la emperatriz María y a la devoción a santa Úrsula y las once mil vírgenes, permitía entonces relacionar la representación de esta famosa leyenda con la llegada de la emperatriz al cenobio a finales del siglo XVI (figs. 187 y 188):¹³²⁷

¹³²⁵ *Ibidem*, f. 8r. y 8v.

¹³²⁶ Ruiz Alcón, 1992, pp. 213-217.

¹³²⁷ Agradezco a Ana García su amable colaboración al mostrarme la fotografía antigua que ha permitido analizar la inscripción epigráfica. Su ayuda ha sido crucial para la realización del presente trabajo.

Fig. 287 Vista del altar de Santa Clara en el Salón de Reyes e imagen antigua de la inscripción que oculta.

Fig. 188. Lápida y detalle sita en el muro sur del Salón de reyes. Fondo de fotografía antigua de Patrimonio Nacional. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 92, fig. 47.

VT IVGIS DOMINVM PRO SESE ORATIO FIAT
PROREGE AC REGIS POSTERITATE PII
PULCHRA HÆC EFIGIES QVA PICTA E[S]T VRSVL[A] QVÆQ
HIS BIS SEX TECIS CONDITA SACRA VIDES.
VRSVLÆ ET E SOCISTRIGINTA CANDIDA SANCTA
HAEC CAPITA ET VARIIS OSSA RETECTA MODIS
INDVPERATRICIS SVNT DONO OBLATA MARLÆ
QVÆ NOSTRA DIGNA E[S]T PRINCIPIS VNA SOROR
QVAS GENVIT TOTO CAROL[VS] CELEBERRIM[VS] ORBE
QVINT[VS] SED GESTIS PRIM[VS] ET IMPERIO

«Para que surja eterna una oración al señor, para sí / para el rey y para la descendencia del piadoso rey, / estás viendo esta hermosa imagen en la que está pintada Úrsula / y las reliquias que están guardadas en estas doce cajas. / Estas treinta inocentes santas cabezas y huesos descubiertos de distintas maneras / fueron ofrecidas como don de la emperatriz María, / que es nuestra digna hermana única del príncipe / a las que engendró Carlos, en todo el orbe famosísimo / como quinto, pero primero por sus hechos y su imperio». ¹³²⁸

¹³²⁸ Debemos la transcripción y traducción de la lápida al profesor José Luis Vidal. Asimismo, cabe agradecer la ayuda facilitada por María Bosch, Antonio Huertas Morales y Josep Belda para llevar a cabo una primera aproximación al contenido de esta inscripción.

Tras observar detenidamente el contenido de esta inscripción epigráfica a partir de las fotografías antiguas (fig. 188), podemos obtener diferentes ideas que nos devuelven una imagen algo distinta de este espacio. La inscripción laudatoria añade una interesante muestra de la relación y fuerte dependencia establecida entre imagen y reliquia dentro del Monasterio de las Descalzas Reales: no solo se nos informa acerca de la presencia de un número determinado de cabezas y huesos procedentes de la leyenda de santa Úrsula y sus compañeras recopilados por la emperatriz María, sino, también, de la imagen «*qua picta*», o aquí pintada, con la que se reforzaría visualmente la presencia material de estas santas a través de sus reliquias. Incluso, se puede observar en las fotografías antiguas la disposición de diferentes huecos o cavidades donde pudieron exhibirse las cabezas de las vírgenes citadas en la inscripción, dibujando así el escenario perfecto para la actuación conjunta de cultura material y cultura visual.

La presencia del altar de *Santa Clara*, ubicado en este lugar desde el siglo XVIII, según indicó Ruiz Alcón, cambió sustancialmente la distribución de las obras y, por consiguiente, el discurso visual elaborado, junto con la función del espacio.¹³²⁹ Teniendo en cuenta la ubicación del cuadro de Santa Úrsula en el Salón de Reyes todavía durante la primera mitad del siglo XX, así como sus grandes dimensiones, es muy probable que, como ya apuntaron los estudios sobre el mismo, sea esta imagen de gran formato la aludida por la inscripción latina pese a que la visita del s. XVIII no nos permita identificarla con claridad entre las obras descritas. Para contrastar la falta de precisión en este último documento, podemos recurrir a la imagen que los inventarios de la colección monacal realizados en diferentes años del siglo XX nos ofrecen. Dicha imagen reitera la información proporcionada por Elías Torno durante su primera visita al cenobio y documenta la presencia de las obras *Viaje de santa Úrsula y las once mil vírgenes* y *La nave de la Iglesia* en el Salón de Reyes durante toda la primera mitad del siglo XX.¹³³⁰

Por su parte, la vinculación de las reliquias que se exhibían junto a la imagen gracias al mecenazgo de la emperatriz María y sus hijos, ha quedado manifiesta tanto en el texto epigráfico, como en la propia memoria de la comunidad, cuyas fuentes escritas corroboran la importancia de la celebración de esa santa y sus compañeras.¹³³¹ Estos datos, sitúan nuestra mirada hacia finales del siglo XVI, cuando la emperatriz María asienta su residencia en el Cuarto Real dispuesto por su hermana Juana de Austria junto a la clausura. Además, tal y como nos trasladan las auténticas conservadas en el Archivo del monasterio, fue la primera

¹³²⁹ Ruiz Alcón, 1992, 214.

¹³³⁰ Desde 1900 y hasta 1961 se redactan cinco inventarios sobre la colección del monasterio donde podemos encontrar las imágenes del *Viaje de santa Úrsula y las once mil vírgenes* y *La nave de la Iglesia* entre las pinturas y esculturas registradas dentro del Salón de Reyes. AGP, PC, AMDR, caja 16999, exp. 4, Madrid, 1900. *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros e pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. s/f, núms. 193 y 194; AGP, PC, AMDR, caja 16999, exp. 7, Madrid, 6 de marzo de 1908. *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*, pp. 30-31. AGP, PC, AMDR, caja 16999, exp. 5. 19 de julio de 1925. *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de Julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio*, p. 49. AGP, PC, AMDR, caja 16999, exp. 6. 1958, *Inventario de los objetos pertenecientes a la Real Capilla y Monasterio de las Descalzas de esta Corte*. p. 44. AGP, PC, AMDR, caja 16999, exp. 2, Madrid, 1 de julio de 1961. *Inventario del Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, pp. 32-33.

¹³³¹ Así lo indica el libro de ceremonias, al afirmar que la celebración de Santa Úrsula en el monasterio, además de ser una de las ocasiones en las que se abría el relicario a los seglares, tenía especial importancia en la fundación: «Por tantos beneficios recibidos de estas santas se les hace fiesta muy solemne, y por las muchas reliquias que hay en el relicario que llegan a setenta cabezas y muchos huesos y canillas que han dado la santa emperatriz y sus hijos los emperadores y archiduques, que todo le adorna en el relicario y porque el culto y veneración se extienda a lo más que puede ser le muestra al pueblo». RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 84r.

quien pudo recoger y depositar un mayor número de vestigios en torno a las once mil vírgenes, por lo que la cronología de esta escenificación que integraba imagen y reliquia en el Salón de Reyes, podría datarse desde finales del siglo XVI e inicios del XVII.¹³³² Asimismo, y respecto a dicha escenificación, los datos proporcionados por los inventarios de la colección durante la primera mitad del siglo XX, vuelven a ser útiles para tratar de aproximarnos a la distribución inicial de sus obras. Al respecto, resulta interesante destacar la presencia de dos pinturas que representan los santos Valerio y Víctor entre las diferentes efigies que integraron el discurso visual de este espacio según la visita pastoral del siglo XVIII.¹³³³ También en 1900 se siguen registrando dos retratos con representaciones análogas en el Salón de Reyes aunque, ocho años más tarde, la misma descripción vuelva a aparecer junto a una nota manuscrita que indica su reubicación en la Enfermería del cenobio y, en los inventarios posteriores ya no figuren entre las efigies de la familia real.¹³³⁴ Como hemos indicado anteriormente, también dos lienzos que representaban a los mismos santos se encontraban entre las imágenes del relicario según informa la memoria de la relicariera en el siglo XVII.

Por otra parte, los dos retratos que representan a Maximiliano II y Rodolfo II, como san Víctor y san Valerio, y según las observaciones de los especialistas que se han aproximado al estudio de los mismos, como Ana García Sanz, Leticia Ruiz, Carmen García-Frías Checa y Friedrich Polleross, seguramente fueron encargados por María de Austria, dada su relación de parentesco con los retratados.¹³³⁵ Aunque los inventarios del monasterio no mencionen en ningún momento la identificación de los santos con sendos emperadores es muy probable, dado el contexto de mecenazgo y su ubicación en el cenobio, primero apareciendo en el relicario y, más tarde en el contiguo Salón de Reyes, que los retratos conservados (figs. 109 y 110) fuesen los registrados primero en las memorias de las relicarieras y, posteriormente entre las visitas pastorales. La costumbre de encargar retratos “a lo divino” se prolongó en la corte madrileña, con la llegada de la reina Margarita de Austria-Estiria, quien compartió, asimismo, largas horas de convivencia junto a la emperatriz María en las Descalzas Reales.¹³³⁶ Este subgénero del retrato contribuyó especialmente a construir la identidad de la dinastía Habsburgo, basada en la instrumentalización de la fe y piedad católica y, como vemos, tanto la función del Salón de Reyes, como los restos epigráficos conservados entre sus muros, hacían del mismo el lugar más idóneo para acoger esta tipología de retratos.

Las efigies divinizadas de los emperadores llegaron al Salón de Reyes a finales del siglo XVI, formando parte, en algún momento del siglo XVII, de la escenificación presidida por la inscripción laudatoria sobre las once mil vírgenes. La información extraída al cotejar dicha

¹³³² Para un listado de las auténticas conservadas y los inventarios de reliquias, véase García López 2003, pp. 71-85. Asimismo, las aportaciones de Vanessa de Cruz Medina demuestran la existencia de un espacio en el Relicario, dispuesto desde sus orígenes por la propia Juana de Austria, para la ubicación de las reliquias de las once mil vírgenes; véase Cruz Medina (en prensa). La llegada de la emperatriz al cenobio a finales del siglo XVI con un considerable número de reliquias sobre esta leyenda también puede plantear la posibilidad de que este espacio quedase insuficiente y tuviese que habilitarse en un espacio cercano al Relicario, como el Salón de Reyes, un lugar para su escenificación.

¹³³³ AGP, PC, AMDR, Caja 39, exp. 15, f. 8r.

¹³³⁴ La misma descripción aparece en los inventarios más tempranos del siglo XX, datados en 1900 y 1908 respectivamente: «Dos retratos (pareja) tamaño medio del natural de los santos Valerio y Víctor. Marcos negros con adornos dorados»; AGP, PC, AMDR, caja 16999, exp. 4, 1900, n.º 175; y caja 16999, exp. 3, 6 de marzo de 1908, p. 28. Ya en 1908 se añade la anotación manuscrita y a lápiz junto a la descripción que indica su nueva ubicación en la Enfermería, donde todavía hoy se conservan.

¹³³⁵ García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, p. 105. Polleross, 2006, p. 49 y 2015, p. 316. García-Frías Checa, 2014b, p. 107.

¹³³⁶ Vincent-Cassy, 2020, URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/33921> y Portús Pérez, 2000b, pp. 187-190.

inscripción junto con los inventarios y la colección actual, nos permite aproximarnos al discurso visual y material presente en este espacio tras la llegada de la Emperatriz. De este modo, el trabajo realizado por la emperatriz y sus familiares en Centroeuropa en defensa de la fe católica y los intereses geopolíticos del Imperio, se encontró retratado en el Salón de Reyes mediante una sutil analogía que unía las identidades de los miembros de la monarquía católica con las compañías o legiones de mártires que murieron defendiendo la misma causa según nos narra la hagiografía cristiana.¹³³⁷ La famosa Legión Tebana, encabezada por san Víctor, y la compañía de las once mil vírgenes liderada por santa Úrsula, tomaron forma en el espacio del Salón de Reyes mediante la construcción o idealización dinástica de la Casa Austria.

Por último, cabe destacar la integración de imagen y reliquia dentro de la escenificación antigua del Salón de Reyes puesto que añade significado al espacio, pero también funcionalidad que se escinde o fluye desde la estancia contigua del relicario. En este sentido, deviene interesante traer a colación las reflexiones de Jean Wirth respecto a la relación complementaria que se genera con la unión de imagen y reliquia, aportando cada una un elemento distinto: materia y forma.¹³³⁸ El Salón de Reyes de las Descalzas Reales, así entendido, nos permitiría apreciar un ejemplo de ese sistema perfecto mediante el que ambas partes se refuerzan o muestran complementarias y, en su caso, añadiría el valor literal y conmemorativo del texto con el que se acompaña imagen y reliquias.

5.3. El movimiento procesional alrededor del claustro y el calendario litúrgico. Hacia una topografía litúrgica.

Además de las procesiones dirigidas hacia las capillas situadas en el interior del monasterio o junto al dormitorio, así como hacia el relicario, el movimiento de la comunidad se desarrollaba, principalmente a través de las procesiones que circulaban alrededor del llamado “claustro de las monjas” o claustro interior (fig. 287). Éste último se encuentra situado en el lado oeste de la iglesia y, a diferencia del claustro de capellanes o claustro de las procesiones públicas, cuenta con un número mucho mayor de capillas y escaparates. Su distribución, además de estar condicionada por la arquitectura palaciega a la que tuvo que adaptarse la transformación del edificio para cumplir sus funciones como monasterio¹³³⁹, obedece también a la abundancia de festividades marcadas por el calendario litúrgico que rige la vida de la comunidad. Asimismo, la morfología de su alzado varió con el tiempo para dotar de mayor confort la vida de la comunidad tras cerrar las arquerías del antiguo patio sustentado en origen con finas comunas de mármol y capiteles renacentistas que han salido a la luz tras las últimas restauraciones.¹³⁴⁰

¹³³⁷ La identificación de monarquía y nobleza con las leyendas sobre la Legión Tebana y las once mil vírgenes, en Ferreiro Alemparte 1991, p. 10; Zuriaga Senet 2012, pp. 157-177; Pedregal Rodríguez 2000, pp. 277-294; y Bastida Rodríguez 2000, pp. 191-207.

¹³³⁸ Wirth, 2007, pp. 19-33 y, más concretamente, p. 21. Asimismo, tal y como analizan los estudios de Erik Thuno, la relación entre imagen y reliquia puede trazarse desde los comienzos del arte medieval, y viene fundamentando diferentes prácticas donde raramente se concebían como realidades distintas Thuno, 2002, p. 15.

¹³³⁹ Un ejemplo claro es el estudiado por la profesora M^a Ángeles Toajas en la Capilla del San José, antigua estancia del palacio del tesorero, cuya techumbre original todavía se conserva. Toajas Roger, 1998, pp. 127-147.

¹³⁴⁰ Sobre esta intervención dirigida por el arquitecto real Francesco Sabatini en 1773 y de la que ha quedado una inscripción entre la epigrafía conservada en el claustro: García Sanz, 2010d, p. 24. Sobre los capiteles que integraban la antigua galería: Toajas Roger, 2003, pp. 97-130.

Fig. 287. Claustro de las monjas y claustro de capellanes. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano nº1, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Caminar hacia una topografía litúrgica¹³⁴¹ en las Descalzas Reales implica conocer no únicamente los espacios, capillas, escaparates, hornacinas e imágenes que integraron la morfología del claustro desde sus orígenes y evolución, sino, también, acercarnos al modo en el que la comunidad interactuó con los mismos. Para ello, las procesiones descritas en los manuscritos de ceremonias ejercen un papel crucial como vía de conocimiento o herramienta mediante la que trazar dicha topografía devocional.¹³⁴² Además, los objetos, imágenes y demás artefactos religiosos, contribuían a llenar de significación los espacios según su ubicación. En este sentido, las procesiones, como vías a través de las que desplazar imágenes y objetos desde un espacio a otro del monasterio, nos ayudan a entender su capacidad para transformar o reconvertir el espacio, entendiéndolo así desde un punto de vista diferente: aquel que muestra su capacidad para cambiar de sentido y adaptarse a una determinada festividad en función de las imágenes y objetos en él dispuestos. A menudo, los manuscritos de ceremonias describen la dinámica seguida por una celebración concreta haciendo pequeñas referencias que, aunque sintéticas, resultan muy valiosas para saber si, por ejemplo, una capilla ha conservado su disposición original o, si una imagen determinada ha cambiado de ubicación. Por último, entre las utilidades que la definición de una topografía monástica ofrece podemos destacar la forma en la que la propia comunidad vivió o entendió el espacio habitado y practicado. Concretamente, y como veremos más adelante, será la forma de identificar el itinerario seguido por las procesiones a través de la topografía litúrgica, así como

¹³⁴¹ Utilizamos aquí la expresión “topografía litúrgica”, para referirnos al espacio del claustro como un entramado de capillas y puntos estacionales que representan significativos hitos sagrados que vehiculan las prácticas litúrgicas o sirven a modo de escenario para su desarrollo. Su utilización viene marcada por lo estudiado en los trabajos de especialistas como Mercedes Pérez Vidal y Eduardo Carrero Santamaría. Al respecto vid. Pérez Vidal, 2019, pp. 75-115 (y, más concretamente, p. 77); Carrero Santamaría, 2014b, pp. 59-100; e íd. 2004, pp. 695-716. Así como, Hamilton y Spicer, 2005, pp. 1-25.

¹³⁴² Así se ha puesto de manifiesto en el caso de las dominicas castellanas mediante aportaciones como las de Pérez Vidal, 2014, pp. 215-242 o, en el caso de las comunidades francesas donde también se han conservado manuscritos ceremoniales como el *Liber Ordinarius*, de la abadía de santa Gertrudis sita en la ciudad belga de Nivelles, cuya edición se ha llevado a cabo recientemente. Dentro de la misma y, sobre el la definición de la topografía sagrada mediante esta fuente, vid. Odenthal, 2020, pp. 313-339.

las imágenes y espacios venerados a través de las mismas, aquello que nos permitirá advertir formas comunes de entender el espacio entre la comunidad, o aquellas capillas consideradas de especial devoción entre las religiosas.

Los dos niveles en los que se divide la topografía litúrgica que configura el claustro de las monjas, identificados habitualmente como claustro alto y claustro bajo, respectivamente, no fueron nunca entendidos como partes totalmente independientes (fig. 288). Sin embargo, y como veremos, hacia ambos niveles no se dirigían el mismo número ni tipología de procesiones. Por ello, conviene analizar cada una de sus partes por separado.

Fig. 288. Detalles del “claustro bajo” y “claustro alto” en el claustro de las monjas. Planta baja y primera planta de la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planos nº 1 y nº 3. Escala 1:100

5.3.1 Claustro Bajo, entre los altares-estación y el antiguo cementerio.

Actualmente, las cuatro pandas que configuran el claustro bajo, se encuentran protagonizadas por cuatro altares-estación que representan diferentes momentos en torno a la vida de Cristo. Su distribución, ya fue señalada por Elías Tormo durante sus visitas a la clausura, ubicando así, el altar de la *Adoración de los Pastores* en el ángulo sudeste; el altar de *La Gloria* en el ángulo sudoeste; el altar de *La Sagrada Familia acompañada por san Joaquín y santa Ana* en el ángulo noroeste y, el altar de *La Oración en el Huerto* en el ángulo nordeste (figs. 289-292).¹³⁴³ La atribución de estas obras al pintor Diego de Urbina (ca. 1516-1594) fue llevada a cabo por Trinidad de Antonio Sáenz tras analizar sus rasgos formales y, sobre todo, tras hallar la correspondiente cédula de pago al pintor firmada por Felipe II y fechada en diciembre de 1586.¹³⁴⁴ Recientemente, Leticia Ruiz Gómez también ha llevado a cabo diferentes apreciaciones en cuanto a su desigual calidad artística y proceso de realización, parejo a los trabajos que el mismo pintor realizara para El Escorial.¹³⁴⁵ Por otra parte, y en lo que respecta al resto de imágenes que integrarían la decoración de sus muros, únicamente tenemos constancia, aunque tardía, de la presencia de algunos lienzos pertenecientes a la conocida serie de los ermitaños, que, entre otras estancias del monasterio, también quedaron distribuidos alrededor del claustro bajo.¹³⁴⁶

¹³⁴³ Tormo y Monzó, 1917, p. 74.

¹³⁴⁴ Antonio Sáenz, 1989, pp. 141-158 e íd, 1991, pp. 179-184.

¹³⁴⁵ Ruiz Gómez, 2019, pp. 236-237.

¹³⁴⁶ Un estudio iconográfico y catalogación sobre los treinta y cinco lienzos que configuran esta serie en: García Sanz y Martínez Cuesta, 1991, pp. 291-304.

Fig. 289. Diego de Urbina, *La adoración de los Pastores*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla, 196 x 138,5, Claustro bajo (ángulo sudeste), PN00610782. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 234, fig. 124.; Fig. 290. íd., *La Oración en el Huerto*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 210 x 140 cm, Claustro Bajo (ángulo nordeste) PN00610773. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 235, fig. 125; Fig. 291. íd. *La Sagrada Familia acompañada por san Joaquín y santa Ana*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 198 x 140 cm, Claustro Bajo (ángulo noroeste) PN 00610765. Publicado en García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 15.; Fig. 292. íd., *La Gloria*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 195 x 138 cm, Claustro Bajo, PN 00610755. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 232, fig. 123. © PATRIMONIO NACIONAL

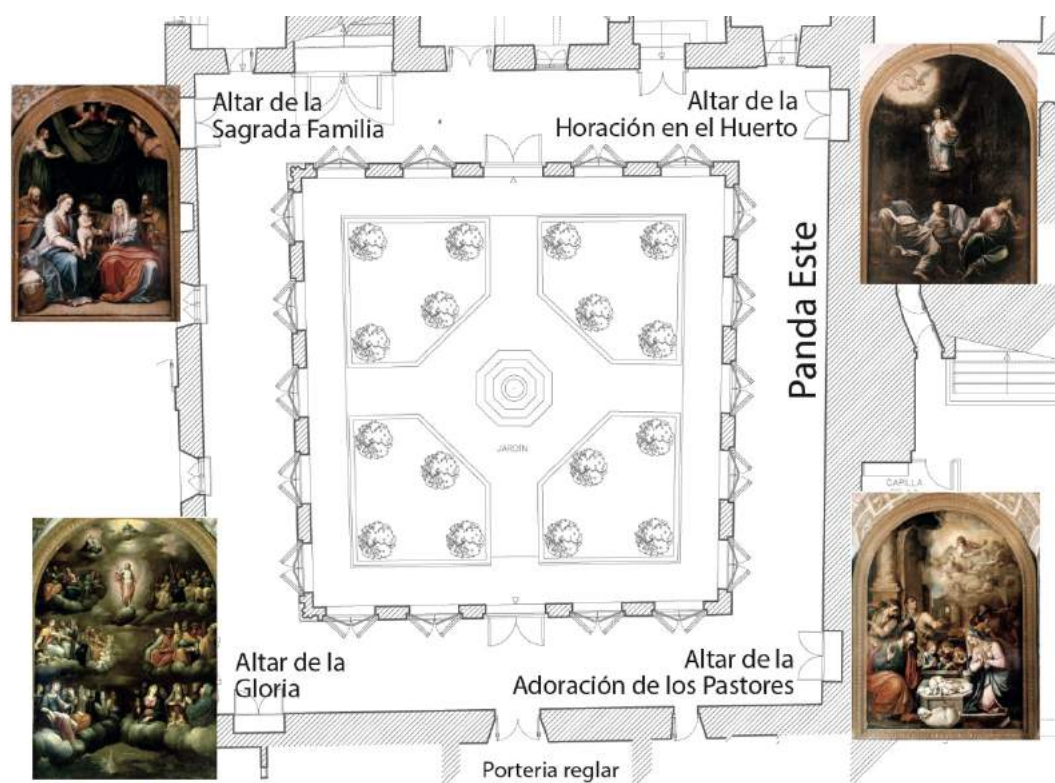


Fig. 293. Distribución de los altares-estación entre los ángulos del claustro bajo. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano nº1, Escala 1:100

Nos interesa destacar, en cuanto a la definición de la topografía litúrgica y su configuración original, cómo en la actualidad todavía se ha mantenido intacta la ubicación de los altares realizados por Urbina. La disposición de estos cuatro altares angulares obedece a la configuración habitual del claustro monacal integrado por diferentes hitos o altares estacionales en cada una de sus esquinas que funcionaban como puntos focales para las paradas procesionales que debían hacer las religiosas dentro del recorrido procesional desarrollado por las mismas en clausura.¹³⁴⁷ Así sucede entre diferentes ejemplos conservados

¹³⁴⁷ Davril, 2004, p. 22-26

a lo largo de la geografía peninsular donde también se da esta misma distribución angular de los llamados “altares-estación” como San Antonio el Real en Segovia, Pedralbes, Santa Clara de Palencia o Las Huelgas de Burgos.¹³⁴⁸ En el caso de las Descalzas Reales, cabe destacar cómo, los manuscritos de ceremonias no refieren a la utilización de cada uno de ellos con motivo de alguna festividad en concreto, ni tampoco a las procesiones con parada en los mismos. Sin embargo, y pese a las escasas referencias que encontramos entre estas fuentes al claustro bajo y sus capillas angulares, sí podemos destacar, al menos, la descripción de dos festividades que permiten comprender la utilización de uno de estos altares, el de *La Sagrada Familia con san Joaquín y santa Ana*, así como la descripción del movimiento que tenía lugar hacia el cementerio, situado, como veremos en un lugar distinto del que ocupa en la actualidad.

5.3.1.1 El llamado “altar de santa Ana” y, el “claustro de las sepulturas”.

Es mediante las referencias y descripciones en torno a la celebración de santa Ana y Todos los Santos, como podemos encontrar una serie de datos complementarios que permiten al lector ubicar su mirada hacia el interior de la clausura y la liturgia desde las referencias visuales conservadas en la actualidad. En primer lugar, el *Libro de ceremonias* advierte cómo con motivo del día de santa Ana, cada veintiséis de julio, hay:

“kalenda de cirios y hay misa de cantores. Sacase su reliquia y se adorna su altar del claustro bajo en donde se pone la reliquia. Después de vísperas, se hace procesión y se dice en ella una letanía propia que está en el libro de las de casa con su antífona, verso y oración y las demás que la madre mandare”¹³⁴⁹

Por su parte, el manuscrito titulado *Lo que se observa*, mediante su relación final de procesiones, o la parte que podríamos caracterizar a modo de procesionario, especifica también que el “día de santa Ana hay procesión a la capilla de la santa que hay en el claustro bajo”.¹³⁵⁰ Como podemos apreciar entre la iconografía representada por Diego e Urbina en los altares de cada ángulo, la única que incluye una imagen de santa Ana, es la que representa a la santa integrada en una composición con más personajes, donde ella se encuentra sosteniendo al Niño Jesús, que aparece en el centro de la composición, junto con su hija la Virgen María y, san José y san Joaquín, ambos en un segundo plano tras sus esposas (fig. 291). Consecuentemente, o desde un punto de vista actual, no tendríamos ningún altar dedicado a la santa, entendido este como un lugar presidido por una imagen donde aparezca ella como protagonista claramente. Sin embargo, la clave para su identificación con el citado “altar de santa Ana” reside en las referencias topográficas utilizadas por el libro de ceremonias para describir el desarrollo de la procesión del día de Todos los Santos. Este día, según narra el *Libro de ceremonias*, salía la procesión desde el coro y se dirigía hacia el llamado “claustro de las sepulturas”, tras pasar por el “altar de santa Ana”, del siguiente modo: “En bajando la escalera grande, van por el altar de santa Ana, y, pasados los dos claustros, en llegando al tercero de las sepulturas”.¹³⁵¹

Para poder orientarnos entre las expresiones empleadas por la autora del manuscrito, cabe, en primer lugar, advertir la imposibilidad de llevar a cabo una interpretación literal sobre la

¹³⁴⁸ Carrero Santamaría, 2008, pp. 210-211.

¹³⁴⁹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, 49v. Más adelante se repite de manera más sintética este mismo proceso “Santa Ana tiene reliquia, misa de cantores y procesión a su altar en el claustro bajo” *ibidem*, f. 75r.

¹³⁵⁰ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 72.

¹³⁵¹ *Ibidem*, f. 89v.

enumeración de claustros que nos indica: primero, segundo, tercer e, incluso cuarto claustro, como llega a describir más adelante. Efectivamente, nunca ha habido ni hay semejante número de claustros más que el definido al comienzo, entre el claustro de las monjas y, el claustro de capellanes o claustro público. Lo que sucede, desde nuestro punto de vista, es que la autora lleva a cabo una confusión de la “parte por el todo”, entendiéndose así, una parte del claustro, por lo que nosotros consideraríamos la estructura entera del claustro. En concreto, la citada parte a la que se refiere cuando nos enumera cada claustro es aquello que el lenguaje arquitectónico identifica como panda o tramo de los cuatro que cierran la planta de un claustro común. Conviene detenernos en su aclaración, puesto que es este un rasgo frecuente dentro de la expresión escrita plasmada por la autora del manuscrito, así como de la propia visión que la comunidad vertió sobre el espacio que habitaba.

Si tenemos en cuenta esta apreciación, y sustituimos entre el léxico de las citadas descripciones, los términos “primer claustro” por “panda oeste del claustro bajo”; “segundo claustro” por “panda sur del claustro bajo” y, finalmente, “tercer claustro” o “claustro de las sepulturas” por “panda este” del claustro bajo, obtenemos un recorrido mucho más coherente con la ubicación angular de los altares, así como con la ubicación primitiva del cementerio. De este modo, la procesión de Todos los Santos, al bajar por la escalera grande, o la escalera central del cenobio, que cae a la panda norte del claustro bajo, el recorrido descrito pasaría por el altar de la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, sito en el ángulo noroeste, y recorrería la panda oeste del claustro bajo, o “primer claustro”, proseguiría por la panda sur, o “segundo claustro” y finalizaría en la panda este, identificada en el *Libro de ceremonias* como “claustro de las sepulturas” (fig. 294 recorrido nº 1). Precisamente, era en esta sección del claustro donde, antiguamente, se ubicaba el cementerio de la comunidad según ha indicado recientemente Ana García a partir de la documentación conservada en el AGP (fig. 295).¹³⁵² Este lugar, fue desplazado en 1830 a la panda norte del claustro y emplazado bajo una bóveda donde actualmente se encuentran depositados los cuerpos de las religiosas (fig. 296).

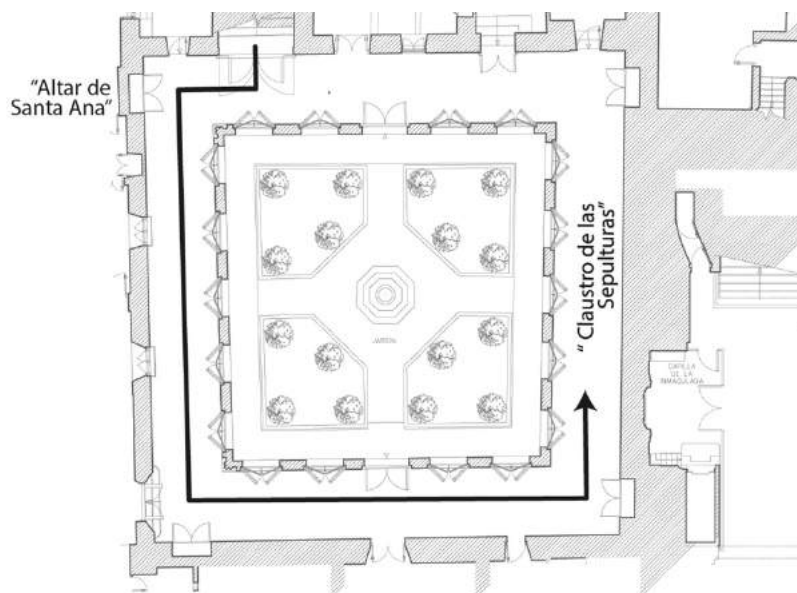


Fig. 294 Recorrido nº1. Sentido del recorrido realizado por la procesión de Todos los Santos y denominación de los principales hitos procesionales tal y como son identificados en el Libro de Ceremonias: “Altar de Santa Ana” y “Claustro de las sepulturas”

¹³⁵² García Sanz, 2010d, p. 36.



Fig. 295 Cementerio actual del monasterio, sito a un lado de la panda norte del claustro bajo. Imagen publicada en García Sanz, 2010d, p. 36.

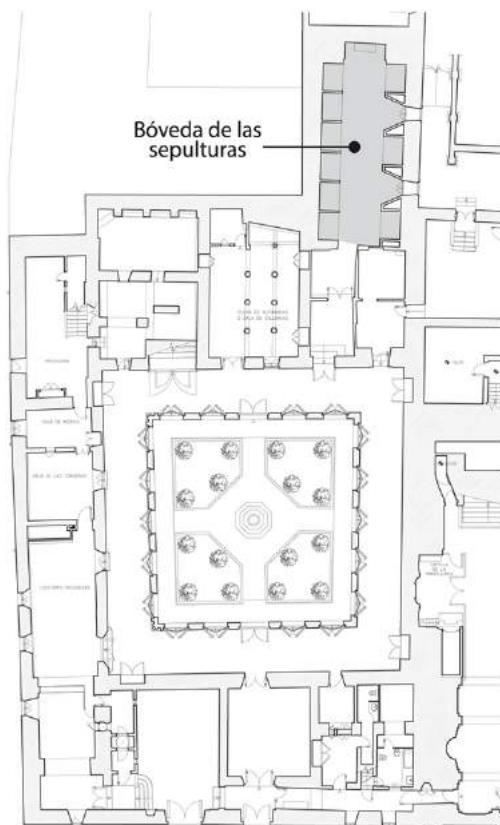


Fig. 296. Ubicación de la actual “bóveda de las sepulturas” o cementerio de la comunidad. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano n°1, Escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

El cotejo de estas afirmaciones junto con los listados de bienes que la fundación conservaba en diferentes espacios, datados durante la primera mitad del siglo XX, nos permite advertir también cómo el desplazamiento de las sepulturas desde una panda a otra del claustro también quedó registrado entre la memoria de la comunidad. Así en el inventario fechado a 6 de marzo de 1908, dentro del apartado “Bóveda”, podemos encontrar la siguiente afirmación:

“481- Aquí yacen las serenísimas señoras sor Ana Dorotea de Austria, hija del Emperador Rodolfo y la serenísima señora sor María Ana de la Cruz y Austria, hija del señor infante don Fernando, religiosas profesas de esta Real Casa. Falleció la primera en 1694 y la segunda en

1715. Se trasladaron a esta bóveda desde las sepulturas antiguas en 17 de abril de 1830. RIP
—Nota: las sepulturas antiguas estaban en una bóveda en el claustro.”¹³⁵³

Por lo que nos indica este registro del inventario parece que también era una bóveda la estructura escogida originalmente en la panda Este del claustro para cobijar el entierro de las religiosas. En este sentido, y pese a que el transcurso de las procesiones de Todos los Santos no nos habla en ningún momento de una bóveda al mencionar el claustro o lugar de las sepulturas, sí encontramos referencias a la misma en el mismo manuscrito al especificar el rito seguido tras el fallecimiento de los capellanes o personal de servicio del monasterio: “Cuando muere algún capellán, beata o criado se le dice un día de vigiliyas y una misa cuando se pudiere y doblan cuando entra el cuerpo en la iglesia y bóveda”.¹³⁵⁴ Puesto que las sepulturas antiguas se encontraban en la panda este o el tramo más cercano a la mencionada iglesia, parece lógico suponer que la bóveda a la que se refiere en esta descripción, es la misma donde se encontraba el antiguo cementerio de la comunidad. A este espacio se refieren también otros documentos como el protocolo notarial llevado a cabo para certificar el depósito del cuerpo de doña Francisca Eugenia de Hoff en abril de 1640.¹³⁵⁵ Como indica el documento, la fallecida era hija del secretario Pedro de Hoff Huerta, miembro del consejo real de Felipe III, secretario del consejo supremo de Italia y de la propia sor Margarita de la Cruz, a quien también sirvió su mujer, Doña Úrsula Ders, con el cargo de azafata en el monasterio de las Descalzas Reales. La ascendencia de la difunta motivó que, además de llevarse a cabo sus exequias en la iglesia de la real fundación, también sirviese esta “real capilla y bóveda de ella”, como lugar de entierro provisional hasta que “fuese pedido para lo trasaladar y llevar a otro entierro que pareciere a la dicha doña Úrsula Ders su madre”.¹³⁵⁶

El emplazamiento original del cementerio dentro de la panda más cercana a la iglesia no era nada excepcional si tenemos en cuenta la llamada “polifuncionalidad” que cumplían los claustros, tanto monacales como catedralicios, desde la Edad Media.¹³⁵⁷ En este sentido, la elección de su ubicación guarda una gran coherencia con la disposición de otros ejemplos conservados a lo largo de la geografía peninsular en las catedrales góticas de Sigüenza, Lleida o Palencia y en monasterios como el de Santes Creus en Tarragona, donde los enterramientos se ubicaron preferentemente en la panda del claustro más cercana o colindante al templo.¹³⁵⁸ Teniendo en cuenta el papel preferente que la cercanía al espacio sagrado jugaba dentro de la elección de los enterramientos, no resulta extraño que la propia emperatriz María eligiese para su entierro, aunque finalmente fuese provisional, el altar de la *Oración en el Huerto*, sito en el ángulo noreste del claustro (fig. 293).¹³⁵⁹ En su caso, además de quedar situado en la panda este, identificada como claustro de las sepulturas, no únicamente quedaba ubicado su cuerpo en el muro colindante al presbiterio de la iglesia, sino, también en el ángulo del claustro más cercano al relicario que ella misma había contribuido a implementar. Como explica Juan Luis Blanco Mozo, se trataba de una decisión “inérita” dado el rango imperial de la sepultada, por lo que durante el reinado de Felipe III, se acordó la solución de un

¹³⁵³ AGP, PC, DR, caja 16999, expediente 3, *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid 6 de marzo de 1908, pp. 73-74.

¹³⁵⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 69v.

¹³⁵⁵ Madrid, 3 de abril de 1640. *Depósito del cuerpo de Doña Francisca Eugenia de Hoff, hija del secretario Pedro de Hoff Huerta, del consejo supremo de Italia y de Doña Úrsula Ders azafata de la infanta doña Margarita de la Cruz, en el Monasterio de las Descalzas Reales*, AHPM, Prot. 3230, ff. 144r y v. Notario: Hernando de Velasco.

¹³⁵⁶ *Ibidem*, f. 144r.

¹³⁵⁷ Español Bertrán, 2003, pp. 11-29.

¹³⁵⁸ *Ibidem*, p. 24 e Hidalgo Sánchez, 2010, pp. 72-76.

¹³⁵⁹ Blanco Mozo, 2015, pp. 14-16.

entierro más decoroso en el coro.¹³⁶⁰ Sin embargo, incluso en este lugar, seguiremos encontrando ecos de ese enterramiento provisional en el claustro bajo mediante la ubicación de una imagen relacionada con la producción de Guido Reni que representa la *Oración en el Huerto* sobre su sepulcro, respetando así la coherencia iconográfica con la voluntad inicial de la emperatriz (figs. 197 y 198).¹³⁶¹

Fig. 297. Detalle del sepulcro de la emperatriz donde todavía se puede apreciar la imagen de la Oración en el Huerto. Publicado en Blanco Mozo, 2015, p. 6. Fig. 298. Anónimo (copia de Guido Reni), *La Oración en el Huerto*, h. 1607, óleo sobre cobre, 50,5 x 43,5 cm, Coro, PN00610862. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en García Sanz, 1992, p. 58.

También el altar de la *Oración en el Huerto*, sito en el claustro bajo, es mencionado entre los puntos de referencia dentro de las procesiones de Todos los Santos, en su caso, dentro de la procesión que se organizaba durante las vísperas de la festividad:

“Las vísperas [Al margen derecho: “vísperas, procesión a las sepulturas”.] son rezadas y por la solemnidad de esta octava, aunque es semidoble, no se dan las antífonas a las menores. Después de vísperas hay procesión a las sepulturas y, para esto, la monja que cuida de ellas las tiene aliñadas, barrido el claustro y parados los cuatro altares: los tres, con los frontales negros y, el principal de las sepulturas, con el bordado que hay para este día. Pónense [Al margen derecho: “aliño de las sepulturas”] en los altares luces y, por el claustro donde está la bóveda, conforme las que da la madre, en los blandoncillos de madera, y en los de bronce y en los candeleros sobre las cosas de las sepulturas y porque tenga la comunidad lugar de pasar, por los lados se ponen las luces que están entre una cosa y otra por en medio y, delante del altar de la oración del huerto, se deja espacio competente para que quepan las tres que llevan la cruz, y los cirios y, más abajo, después de la losa, para las cantoras y domera.”¹³⁶²

Esta procesión de vísperas, además de mencionar el adorno de los cuatro altares angulares, pone especial atención en el adorno del “principal de las sepulturas” que se adornaba entonces, a diferencia del resto, con un paño bordado y destinado a la propia celebración de

¹³⁶⁰ Según el citado investigador: “La elección de la emperatriz María gana en significación por distanciarse claramente del modelo funerario de su hermana Juana y de su hermano Felipe II, y por asumir sin complejos un enterramiento humilde acorde con el modo de vida desarrollado durante más de veinte años en el cenobio coletino, tan ambiguo y extraordinario como lo serían las decisiones sobre su sepulcro tomadas por sus testamentarios. Una situación inédita en la tradición funeraria de la casa real española acrecentada, si cabe, por la alta dignidad de su protagonista” *Ibidem*, p. 14.

¹³⁶¹ Sobre las características de esta obra: García Sanz, 1992, pp. 58-59. La autora plantea aquí la posible llegada del cobre que representa la Oración en el Huerto a través del nuncio Camilo Borghese (p. 59). Análisis posteriores de esta misma obra entienden la entienden como una copia de Guido Reni. Al respecto vid. Redín Michaus, 2016, pp. 21-22, nota 33.

¹³⁶² RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 89r.

Todos los Santos. Al referirse a los cuatro altares y dejar para el final el de las sepulturas, podemos suponer que, se trataría el mismo altar de la Oración en el Huerto, sobre el que vuela más adelante para referenciar el punto donde hace parada la procesión. Su identificación con el citado altar de las sepulturas vendría determinada, entonces, por su ubicación en la misma panda del claustro (la panda este) donde originalmente se encontraban emplazadas dichas sepulturas como hemos indicado (fig. 294).

Si ponemos en común, por tanto, las veces en las que se nos habla acerca del claustro bajo y el modo en el que aparecen definidos algunos de sus espacios principales como el cementerio o los altares-estación, podemos observar cómo, tanto para definir cada uno de los tramos que lo configuran como, también para aludir a otras partes que integran su decoración, es frecuente sustituir la parte por el todo. Ello, conlleva no solo la redacción de expresiones como el “altar de las sepulturas”, el “claustro de las sepulturas” o, la enumeración de claustros, sino también, la definición de algunas representaciones a partir de uno de sus detalles. Esto último sería lo que sucede con el citado “altar de santa Ana” que, gracias a las referencias topográficas y el transcurso de las procesiones podemos identificar con el Altar de *la Sagrada Familia acompañada por santa Ana y san Joaquín*, ubicado en el ángulo noreste del claustro o, justo enfrente del altar de la *Oración en el Huerto* (fig. 293).

Otra de las precisiones realizadas por las indicaciones del *Libro de Ceremonias* que también puede contribuir a entender el espacio del claustro a través de la mirada que la comunidad vierte sobre el mismo es la realizada al describir la celebración de Nuestra Señora de las Nieves. En este caso, se introduce una advertencia o aclaración que continúa ratificando el modo de entender cada panda o sección del claustro como si de una estructura independiente se tratase: “y, se advierte que cuando hay procesión a las cuatro capillas del claustro, ha de comenzar la procesión por la puerta del cancel, porque se rodeen los claustros”. Esta frase, introducida a modo de advertencia, continúa refiriéndose al claustro bajo tal y como puede deducirse al introducir la referencia de la “puerta del cancel” por la que comenzaría la procesión o las “cuatro capillas”. Además, sigue ratificando el modo de entender la mencionada “parte por el todo”, al explicar que debían rodearse las cuatro pandas del claustro o, “porque se rodeen los cuatro claustros”, según el léxico utilizado por la comunidad.

Como veremos, la ritualidad y el movimiento desarrollado en clausura para celebrar la festividad de Todos los Santos y otras celebraciones, seguirá siendo útil para aproximarnos hacia la configuración del claustro alto y el modo en el que esta confusión característica de “la parte por el todo” seguirá llevándose a cabo mediante la enumeración de sus pandas al definir el recorrido procesional de la octava. Sin embargo, antes, es preciso hacer un recorrido previo entre las diferentes capillas, altares y hornacinas que dibujan su topografía litúrgica para aproximarnos, a continuación, al modo en el que las religiosas discurrían a través de la misma mediante el movimiento procesional.

5.3.2 El claustro alto (fig. 299).

1. Capilla del Cristo Yacente
2. Capilla de San José
3. Capilla del Peñasco
4. Capilla del Rosario o del Nombre de Jesús
5. Capilla de la Sagrada Familia o de San Miguel
6. Capilla de la Anunciación
7. Capilla de Santa Inés
8. Capilla de la Inmaculada
9. Capilla de Guadalupe
10. Capilla de San Francisco
11. Capilla de Ntra. Sra. de los Ángeles
12. Capilla del Ecce Homo
13. Pintura mural Santa Isabel de Hungría
14. Escaparate de las niñas
15. Capilla de San Miguel Arcángel
16. Escaparate Virgen del Refugio
17. Escaparate Virgen de Monteagudo

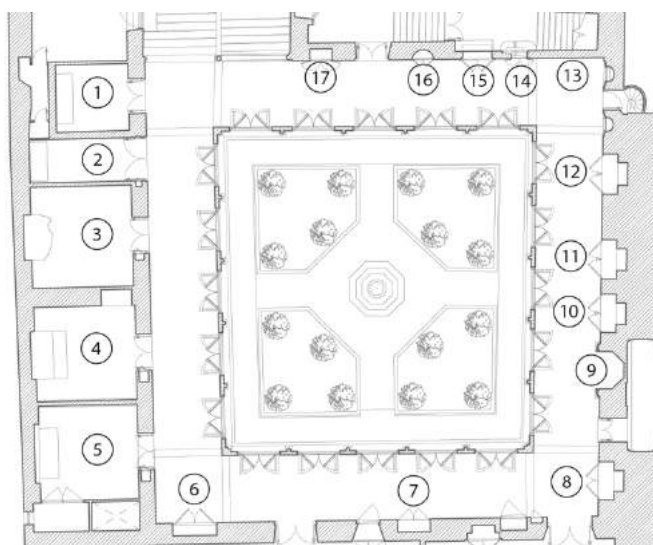


Fig. 299. Capillas del Claustro alto.

A diferencia de lo que sucede con el claustro bajo, la presencia del claustro alto entre las referencias de los manuscritos de ceremonias es mucho mayor dado el elevado número de capillas y escaparates u hornacinas que integraron sus pandas, en comparación con las referencias y capillas que han sobrevivido dentro del primer nivel del claustro. Dichas capillas y hornacinas se distribuyen de forma desigual y su configuración viene determinada, al igual que el resto de la arquitectura del monasterio, por la morfología palaciega previa y la distribución de sus salas o estancias (fig. 299).¹³⁶³ De este modo, encontramos en la panda oeste, o aquella en la que desemboca la escalera principal un total de cinco capillas integradas en las antiguas estancias o habitaciones del edificio palaciego: la capilla del Cristo Yacente, la de san José, la del Peñasco y la de Nuestra Señora del Rosario, también llamada del Dulce Nombre de Jesús. Éstas cuentan con mayores dimensiones que el resto de capillas que rodean el claustro y se encuentran concebidas a modo de pequeñas habitaciones o estancias interiores presididas por un altar junto con diferentes imágenes e incluso hornacinas en su interior. Si continuamos hacia la panda sur del claustro encontramos la capilla de la Anunciación, el acceso a la sacristía de las monjas, la Capilla de santa Inés y el Escaparate del Organista junto con una pequeña ventanita donde se conserva un Niño Jesús llamado el “porterito”, por encontrarse justo al lado del acceso al antecoro. A continuación, la panda este del claustro alto, se encuentra integrada por una serie de capillas que, igual que la capilla de la Anunciación y, a diferencia de las capillas fronterizas de la panda oeste, aparecen encastradas en el muro y resguardadas tras sus puertas: la capilla de la Inmaculada, de Nuestra Señora de Guadalupe, de san Francisco de Paula, de Nuestra Señora de los Ángeles y, del Ecce Homo. Además, en esta misma panda este del claustro y en su ángulo noreste encontramos un peculiar acceso desde el claustro alto directo al Salón de Reyes, conectado mediante una escalera de caracol y resguardado tras una hornacina presidida por la imagen de un Cristo. Como veremos entre las anotaciones de los manuscritos de ceremonias, esta imagen de cristo y la escalera de caracol, guardan una especial significación para la comunidad. Por último, la panda norte del claustro muestra una variante sobre el resto de devociones integradas alrededor del claustro mediante la representación de una pintura mural dedicada a santa Isabel de Hungría, cuya veneración también aparecerá entre las procesiones

¹³⁶³ Uno de los ejemplos más claros al respecto es el de la Capilla de san José, estudiado por la profesora M^{ra} Ángeles Toajas, quien plantea cómo prácticamente todas las capillas de la panda oeste, hasta la denominada “sala de yesos” que hace esquina, pudieron haberse construido sobre estancias palaciegas preexistentes que hubieron de parcelarse para obedecer a la nueva función monástica del claustro, antiguo patio. Toajas Roger, 1998, pp. 127-147.

desarrolladas por los manuscritos de ceremonias. Si seguimos adelante en este muro norte del claustro encontramos también dos advocaciones marianas, conservadas en sus respectivas hornacinas: Nuestra Señora de Monteagudo y Nuestra Señora del Refugio.

La presencia de cada capilla en la vida litúrgica de la comunidad es desigual, siendo algunas de mayor devoción que otras tal y como el propio manuscrito manifiesta. Por ello, la información que el desarrollo de las procesiones vierte en torno al equipamiento visual y material de las mismas es desigual también. Asimismo, cabe destacar cómo, a excepción de la desaparecida capilla de la Magdalena, sita en la huerta, que trataremos más adelante con motivo de su festividad, no es nada frecuente la aparición o inclusión de dato alguno que pueda acercarnos hacia una datación concreta, o hacia el modo en que fueron emplazadas en el claustro alto, ya fuese gracias al mecenazgo de los patronos o, de algún mecenas vinculado a la comunidad. Sin embargo, la utilización de los manuscritos de ceremonias, además de contribuir a perfilar la topografía litúrgica seguida por las religiosas mediante sus procesiones, nos permitirán advertir diferentes detalles en cuanto a aquellas imágenes y objetos que formaron parte de la escenificación de las capillas, bien de manera permanente, bien de manera puntual, o con motivo de una determinada festividad. Además, algunas capillas como la capilla del Cristo yacente, a penas aparecen mencionadas puesto que se trata de fuentes que se ocupan de narrar las celebraciones fijas y ordinarias y no móviles como sucede con el caso de la Pascua. Es por ello que cobrará mayor protagonismo en otros manuscritos que, aunque más tardíos, se ocupan de recoger una tradición o ritualidad mantenida desde los orígenes de la fundación.¹³⁶⁴

En concreto, las capillas a las que nos hacen referencia los manuscritos de ceremonias, son las situadas junto a la citada capilla del Cristo Yacente, en la misma panda oeste del claustro y cuyas dimensiones, como hemos mencionado anteriormente, son mayores que las del resto de capillas distribuidas alrededor de las otras pandas. También encontraremos alusiones a las otras capillas situadas en la panda este, aunque más escuetas y en función del protagonismo que cobrasen dentro de la vida procesional del monasterio. Por último, es interesante reflexionar sobre otras referencias mucho más imprecisas, pero igualmente importantes para la articulación de las procesiones como son las referencias a los “lienzos del claustro” y, de nuevo a los diversos “claustros” a través de los que circula el itinerario de las procesiones.

Si empezamos por las capillas de la panda oeste, la de san José es una de las primeras que cobra protagonismo, dentro del desarrollo anual del calendario litúrgico. En este sentido, era el día de la Epifanía cuando se utilizaba una de las obras que se conservaban en ella, llegada a la colección monacal gracias al mecenazgo ejercido por la familia real. Se trata de la citada “imagen de los reyes” a la que ya hemos hecho alusión en el epígrafe dedicado a los diferentes mecenas con los que contó el desarrollo de la colección monacal, entre los que destacó la presencia de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Pese a que en la colección pictórica del monasterio se han conservado diferentes obras con esta iconografía, advertíamos cómo el dato referido por el manuscrito acerca de la donación realizada por el archiduque Alberto “que es quien dio la imagen”, posibilitaba la identificación de una de ellas, copia de Pieter Brueghel el Viejo (fig. 150) dada su filiación estética con la producción de los artífices que trabajaron para los archiduques. Ello nos lleva, por tanto, a advertir una disposición y equipamiento del espacio que ocupa la capilla de san José diferente al que presenta en la actualidad, donde encontramos la efigie escultórica del santo presidiendo el retablo-relicario de madera que rodea su imagen (fig. 300). Las paredes laterales, de donde

¹³⁶⁴ Así sucede con el manuscrito que describe los oficios de Semana Santa, datado durante el siglo XVIII, y del que nos ocuparemos dentro del epígrafe dedicado a analizar las festividades cristológicas. AGP, PC, DR, caja 39, exp. 39.

pudo colgar en origen la citada copia de Brueghel el Viejo, se encuentran decoradas ahora mediante pinturas devocionales de pequeño formato.¹³⁶⁵

Fig. 300. Anónimo español, *Retablo-relicario de San José*, segunda mitad del siglo XVII, madera de pino chapada en palosanto, 242 x 162 x 26 cm, Capilla de San José, Claustro Alto, panda oeste, PN00611800. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 20.

En relación a las procesiones que se dirigían hacia esta capilla, el libro de ceremonias nos informa acerca de la procesión llevada a cabo el día del santo, mientras que el manuscrito titulado *Lo que se observa*, menciona la procesión que se llevaba a cabo el día de los desposorios de la Virgen.¹³⁶⁶

A continuación, aparece la Capilla del Peñasco (fig. 301), cuyas características, como hemos mencionado durante el epígrafe dedicado a los orígenes de la colección, podemos poner en común con las prácticas devocionales desarrolladas por las religiosas que integraron la primera comunidad.¹³⁶⁷ Su nombre, lógicamente, se debe a la característica morfología rocosa o montañosa del altar sobre el que se sitúa el Crucifijo a modo de Monte Calvario o Monte Gólgota y mediante la que, por tanto, se pretende emular una localización sagrada entre la topografía devocional dibujada por las diferentes capillas del claustro. Ello otorga más sentido a la mencionada topografía litúrgica o devocional a través de la que también podemos entender el desarrollo del espacio y su configuración mediante distintas capillas en las Descalzas Reales. En este sentido, quedarían bien representados y definidos los dos lugares clave para la historia del cristianismo: Nazaret y el Monte Gólgota, lugares donde según la tradición bíblica tuvo lugar el nacimiento y muerte del redentor.

¹³⁶⁵ García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 18.

¹³⁶⁶ “19. San José tiene reliquia, misa de cantores y S1 sermón y procesión a su capilla” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 74v.; “El día que rezamos de los desposorios hay procesión a la capilla de san José” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 66.

¹³⁶⁷ En concreto las prácticas realizadas por sor Francisca de Jesús en Gandía se vinculan a una “torrecilla muy apartada” donde tenía sobre un altar una Cruz y monte Calvario, con una base con formas rocosas. Al respecto, vid. p. 262, nota 866..

Fig. 301 Vista antigua y actual del altar rocoso que preside la Capilla del Peñasco. Fondo de fotografía antigua, hacia 1940-1950, AGP, FODI10154089.

Otros elementos que todavía encontramos presentes entre la escenificación de esta capilla, como los escaparates donde se conservaron un san Juanito y un Niño Jesús, a ambos lados del altar central pueden seguir recordando al modo en que fue incrementándose el desarrollo de la colección y, más concretamente, a la llegada de imágenes oprobadas en vida de sor Margarita de la Cruz. En este sentido, ya hemos podido advertir también, cómo es el propio fray Juan de Palma quien narra en su *Cathalogo* la historia relacionada con la escultura del Niño Jesús rescatado por el conde Palatino, tras haber sido mutilado por los ingleses durante su asedio a la bahía de Cádiz en 1596.¹³⁶⁸ Por su parte, la memoria conservada en el archivo monacal a partir de la que el confesor tomó la información para su obra, también sigue informando acerca de cómo, esta escultura fue emplazada en la Capilla del Peñasco, donde fue venerado desde entonces. También el propio Palma indicaba cómo, cada uno de enero se dirigía hacia esta imagen del Niño Jesús una procesión “por ser el primero que Cristo derramó su sangre”.¹³⁶⁹

Al cotejar los datos ofrecidos por Palma, así como por la documentación conservada en el archivo monacal, con las descripciones presentes en los libros de ceremonias, podemos comprobar cómo, efectivamente, la memoria en torno a esta práctica de Año Nuevo quedó registrada también entre la memoria redactada por las religiosas de la comunidad. Así lo corrobora el manuscrito *Lo que se observa*, al comenzar a describir las procesiones de enero: “El primer día del año hay procesión a la capilla del Crucifijo a un Niño Jesús rescatado”.¹³⁷⁰ Asimismo, el *Libro de ceremonias* se hará eco de esta práctica al explicar cómo este día “A las segundas vísperas dicen las madres anas y después de ellas hay procesión a la capilla del crucifijo al niño”.¹³⁷¹ De todo ello, no únicamente podemos deducir la veneración que se profesó hacia esta imagen antiguamente conservada en la Capilla del Peñasco, sino, también, el motivo por el que se emplazó en este lugar así como el modo mediante el que fue conocida esta capilla entre las religiosas. Por un lado, al tratarse de una imagen del Niño Jesús mutilada, sangrante y, por tanto, cercana al dolor producido por el Calvario concordaba con el sufrimiento asociado a lugar y pasaje de la vida de Cristo que la Capilla del Peñasco trataba de emular: el monte Gólgota. De otro lado, las referencias a la misma entre los manuscritos de la comunidad, habitualmente utilizan el término “Capilla del Crucifijo” o capilla del “Santo Cristo”, para referirse a la misma, sin encontrar entre estas fuentes utilización alguna del término “Capilla del Peñasco”, tal y como es conocida en la actualidad. Sin embargo, ello no

¹³⁶⁸ Su datación en el catálogo de Palma: FLG, M 1-1-18, f. 115. Transcrito en: p. 220, nota 737.

¹³⁶⁹ *Ibidem*.

¹³⁷⁰ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 61.

¹³⁷¹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 35v. En este mismo manuscrito, más adelante, volvemos a encontrar: “Día de año nuevo. Se saca a la iglesia un niño S1 Jesús con su reliquia. Hay vísperas y misa S2 de cantores y sermón y procesión al niño de la capilla del Crucifijo” *ibidem*, f. 74r.

significa que su estructura original no contase con el característico altar rocoso puesto que, como ellas mismas explican, para la celebración de san Diego: “se adereza la capilla del crucifijo y, en ella, se pone el santo en una tabla que está sobre la peña, como acomodo de altar con muchas luces y el adorno posible y hay procesión a ella después de vísperas.”¹³⁷²

Si hay una festividad marcada por el calendario litúrgico descrito entre los manuscritos de ceremonias que nos indique la devoción y sentido adjudicado por la comunidad a esta capilla esa es, sin duda, la celebración que tiene lugar el tres de mayo, día de la Santa Cruz:

“La santa Cruz tiene kalenda de cirios y es fiesta dotada de su alteza la señora infanta sor Margarita a los desagravios de Christo nuestro señor y así se hace con toda la solemnidad. Los días antes se saca el Christo del coro a la iglesia.¹³⁷³ [...]. Para la comida dejó su alteza limosna. Para esta fiestase adereza la capilla del santo Christo con todo [Al margen derecho: “capilla del crucifijo”] adorno de luces, ángeles y verde. La madre da bugías y se procura festejar la santa cruz todo lo que es posible. Después de vísperas hay procesión a esta capilla. [...]”¹³⁷⁴

Según explica el *Libro de ceremonias*, para este día sor Margarita de la Cruz dejó instituida una festividad propia e influenciada por los hechos que de manera coetánea tuvieron gran repercusión de puertas a fuera de la clausura. Se trata de la famosa condena inquisitorial de 1632 hacia un grupo de judeoconversos que supuestamente habían maltratado, azotado y arrastrado, la talla de un Crucificado.¹³⁷⁵ Este episodio antisemítico, no únicamente quedó recogido entre numerosos testimonios escritos, desde los anónimos a los redactados por Juan Antonio de la Peña o Juan Gómez de Mora, sino también visuales, como el que constituye la serie de lienzos basados en dichas narraciones y destinados a integrar la decoración de la capilla que se iba a erigir para conmemorar y restituir la memoria del Crucifijo agraviado (fig. 302).¹³⁷⁶ Como explicaba Javier Portús, el monasterio de las Descalzas Reales no dudó en sumarse, con sor Margarita de la Cruz a la cabeza, a las numerosas misas y conmemoraciones realizadas por iglesias, parroquias y conventos de Madrid para redimir este episodio de ultraje herético a un signo católico.¹³⁷⁷ Al cotejar, por tanto, la información que nos ofrecen las narraciones coetáneas junto con las descripciones y apreciaciones contenidas en *Libro de Ceremonias*, podemos observar cómo, este acontecimiento acaecido en el Madrid de 1632, no únicamente dejó huella en las celebraciones llevadas a cabo por la comunidad de puertas a fuera de la clausura y de manera puntual, sino, también, entre las prácticas litúrgicas inscritas en su calendario litúrgico.

¹³⁷² RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 91v.

¹³⁷³ Por las inscripciones que han conservado, podría tratarse de uno de los dos Cristos Crucificados que se han conservado en el coro. Uno de ellos, realizado en marfil fue obsequio de Francisco de Borja: PN00610672, mientras que, el otro, tallado en madera, se asocia a una leyenda de oprobio y perteneció a la reina Mariana de Austria: PN00611312. Ambos se encuentran datados durante la primera mitad del siglo XVII.

¹³⁷⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 44r. y 44v.

¹³⁷⁵ Sobre el análisis teológico de este episodio, así como las fuentes que recogen su narración y bibliografía: Velandia Onofre, 2014, pp. 266-292.

¹³⁷⁶ Bustillo, 2010, pp. 59-70. También el ambiente que rodeó, tanto la producción escrita como visual en torno a este tipo de fenómenos antisemíticos tuvo lugar entre las imágenes veneradas en el Reino de Valencia. El profesor Luis Arciniega las relaciona con la veneración de los cristos de Beirut en: Arciniega García, 2012b, pp. 71-94.

¹³⁷⁷ Portús Pérez, 1998, p. 10.



Fig. 302. Rizi, Francisco. *Profanación de un crucifijo* (Familia de herejes azotando un crucifijo) de la serie de la Capilla del Cristo de la Paciencia en el Convento de los Capuchinos de Madrid. 1647-1651, óleo sobre lienzo, 209 x 230 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P003775.

Asimismo, añade la autora del manuscrito, tras indicar las antífonas, versos y responsos que corresponden a la festividad de la Santa Cruz, la especial veneración que recibe la mencionada Capilla del Peñasco o “del Crucifijo”, entre todas las capillas que configuran el entramado devocional del monasterio:

“En acabando, hace señal y habiéndose ido la comunidad, se quedan algunas a ayudar a quitar la capilla por devoción [entre líneas: “por caridad”] que tienen. Esta capilla entre todas es muy señalada en devoción y así se sirve con mayor atención y cuidado de quien la tiene a su cargo procurando de las velas que entre año le dan y de los perfumes que tiene. Todos los viernes del año, desde las doce hasta las tres, [ha de] tener una vela encendida y muy olorosa la capilla en reverencia de las tres horas que estuvo Christo nuestro señor redemptor vivo en la cruz. A esta devoción acuden las religiosas acompañarle y visitarle estas tres horas. La lámpara siempre está encendida y cada viernes se hace y si hay flores en la huerta se adorna con ellas, y hay toallas de Holanda con que se limpia el santo Christo”¹³⁷⁸

Debido a este protagonismo en la vida litúrgica de la comunidad, no resulta extraño que se trate de una de las capillas, junto a la capilla del Rosario, que mayor número de procesiones recibía anualmente. Entre estas últimas se encontraban procesiones como la dedicada a Santiago el Mayor cada veinticinco de julio o, a San Lorenzo, cada 10 de agosto, ambas dirigidas hacia sus respectivas imágenes sitas en la capilla del Peñasco y de las que no ha quedado constancia entre su decoración actual.¹³⁷⁹ Al respecto encontramos algunos vestigios interesantes como la imagen de grandes dimensiones realizada por Bartolomé Carducho donde aparece representado Santiago el Mayor y conservada actualmente en el claustro alto

¹³⁷⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 44r. y 44v

¹³⁷⁹ “25. Día de Santiago hay procesión a la capilla del Crucifijo a un retablo que hay allí del santo.” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 72. “Santiago tiene Kalenda de cirios, vísperas y misa de cantores. Es día de comunión, sacase su reliquia y, después, se pone en la capilla del crucifijo en donde está su imagen adornada y con luces. Después de vísperas se hace procesión. Dícense en ella los himnos y la antífona *o beatum apostolum*, su verso y la oración de la fiesta y la que la madre ordenare.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 49v. Por su parte la celebración de san Lorenzo también se encuentra referenciada en ambos manuscritos: “Día de san Lorenzo, hay conmemoración a la capilla del Crucifijo, a un retablo de san Lorenzo” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 73 y. “San Lorenzo tiene kalenda de cirios, es día de comunión. Dicen antífona las madres a alas primeras vísperas. Hay domero también a completas y, en la misa, hay motete y se saca su reliquia, hay sermón. Después de las segundas vísperas van todas las monjas a la capilla del Christo a donde está la imagen del santo y la tienen adornada con luces y lo demás que suelen” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 50v.

(fig. 303).¹³⁸⁰ Dadas sus dimensiones, su conservación en un lugar cercano a la capilla así como su comparación con el resto de imágenes dedicadas a este mismo santo, realizadas sobre estampa, se trataría de una imagen cuya entidad permitiría plantear una ubicación original en esta capilla. Lo mismo sucede con el citado “retablo de san Lorenzo” al que se dirigía la procesión del diez de agosto, cuya efigie también se ha conservado en el claustro alto, con grandes dimensiones y sin parangón entre el resto de efigies relacionadas con este santo en la colección (fig. 304).¹³⁸¹ Si a ello añadimos que ambas imágenes se encuentran actualmente catalogadas bajo una misma cronología y unas medidas casi idénticas, podemos suponer una elaboración conjunta o destinada a formar parte de la decoración de un mismo lugar. Este último podría tratarse de la Capilla del Peñasco, del Christo o del Crucifijo, tal y como también es denominada entre las referencias de los manuscritos monacales, puesto que sus procesiones se dirigen a la misma capilla el día de sus respectivas celebraciones.

Fig. 303 (izq.) Carducho, Bartolomé, *Santiago el Mayor*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 209 x 128 cm, claustro alto, PN00610100. Fig. 304 (derecha) Anónimo español, *San Lorenzo*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm, claustro alto, PN00610094. © PATRIMONIO NACIONAL

Un caso distinto es el protagonizado por las efigies de san Diego de Alcalá y san Pedro Alcántara, puesto que sus imágenes sí se han conservado entre las esculturas de pequeño tamaño integradas en el altar rocoso que preside la capilla (figs. 305-306). Nuevamente, hacia las mismas se dirigían sus respectivas procesiones para conmemorar su celebración.¹³⁸²

¹³⁸⁰ Carducho, Bartolomé, *Santiago el Mayor*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 209 x 128 cm, claustro alto, PN00610100.

¹³⁸¹ Anónimo español, *San Lorenzo*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm, claustro alto, PN00610094.

¹³⁸² “El día de san Pedro Alcántara hay procesión a la capilla del Crucifijo, que hay un santo de bulto” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 80. Asimismo, “Día de san Diego tiene procesión en la capilla del Crucifijo” ibídem, f. 81 y, “San Diego tiene kalenda de cirios, es día de comunión. En las primeras vísperas dice la madre la antífona, hay domero en completas, en la misa hay motete y, para este día, se adereza la capilla del crucifijo y, en ella, se pone el santo en una tabla que está sobre la peña como acomodo de altar con muchas luces y el adorno posible y hay procesión a ella después de vísperas.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 91r.

Fig. 305 izq. *San Diego de Alcalá*, segunda mita del siglo XVII, talla policromada, 60 x 23 x 69 cm, Capilla del Peñasco, PN00610229. Fig. 306 derecha, *San Pedro Alcántara*, segunda mita del siglo XVII, talla policromada, 53 x 27,5 x 25 cm, Capilla del Peñasco, PN 00610222 © PATRIMONIO NACIONAL

La siguiente parada en el recorrido definido por las capillas de la panda oeste se encuentra en la capilla del Rosario o capilla del “Nombre de Jesús”, como también fue conocida entre la comunidad debido a la imagen que preside su altar central. En ella aparece una escena de *La Glorificación del Niño Jesús* atribuida antiguamente a la escuela madrileña del siglo XVII y, más recientemente, a un anónimo italiano de la misma centuria (fig. 307 y 308).¹³⁸³ Debido a la importancia que adquieren las imágenes del Niño Jesús durante las celebraciones del ciclo navideño, la presencia de esta imagen y capilla durante el mismo aparece también desde los primeros días del año entre las procesiones desarrolladas por la comunidad.¹³⁸⁴ En concreto, es el catorce de enero cuando los manuscritos de ceremonias sitúan el “Día del Dulcísimo nombre de Jesús”, cuando también “hay procesión a la capilla de Nuestra Señora del Rosario, al retablo que hay en la capilla que es de un santísimo Niño Jesús muy lindo”.¹³⁸⁵

Fig. 307 Izq. Vista del altar central en la Capilla del Rosario, o del “Nombre de Jesús”, Fondo de fotografía antigua, hacia 1940-1950, AGP, FODI10154100. Fig. 308 derecha, Anónimo, *La Glorificación o exaltación del Niño Jesús*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 255 x 187 cm, Capilla del Rosario, PN00611732. Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 140, fig. 91.

En este caso, la referencia a la imagen es clara, del mismo modo que también parece serlo otra de las referencias visuales que aparecen entre la ritualidad practicada en torno a esta capilla y, más concretamente el día de santa Águeda celebrada cada seis de febrero. Así encontramos descrita su celebración en el manuscrito *Lo que se observa*, cuando se refiere a cómo este día “rezamos de santa Águeda. Hay procesión a la Capilla del Rosario a una santa,

¹³⁸³ Su atribución a la escuela madrileña en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 19 y, posteriormente, como obra atribuida a un anónimo italiano, aparece en: García Sanz, 2010a, p. 140, fig. 91.

¹³⁸⁴ García Sanz, 2010a, p. 140.

¹³⁸⁵ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 63. Por su parte el libro de ceremonias también sigue señalando hacia la misma procesión que tendría lugar el catorce de enero: “14. El nombre de Jesús tiene calenda de cirios y su día. Después de vísperas hay procesión a su capilla con sus himnos como está en el libro de las letanías.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 36r.

con reliquia que suben del relicario, además de estar pintada santa Águeda en la misma capilla”.¹³⁸⁶ Todavía en la actualidad se conserva una imagen de esta santa, fechada hacia finales del siglo XVI entre los muros de esta capilla, por lo que, casi con toda seguridad, sería esta la efigie de la santa a la que se refieren los manuscritos y a la que se dirigiría la procesión para conmemorar su festividad (fig. 309). En ella podemos observar una representación sencilla y característica de las imágenes hagiográficas individualizadas donde la santa, que está siendo coronada por dos ángeles en la parte superior, muestra los atributos asociados con la historia de su martirio: en su caso los dos senos sobre una bandeja que le fueron mutilados a esta santa como parte de dicho martirio.¹³⁸⁷ Asimismo, el marco original, también conserva una inscripción con letras doradas alusivas a la vida y martirio de esta santa.

Fig. 309 Anónimo español, *Santa Águeda*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 190 x 130, Capilla del Rosario, PN00611744. © PATRIMONIO NACIONAL

Debido a la advocación con la que comparte espacio la devoción hacia el Nombre de Jesús en esta capilla, es de obligada presencia en dentro misma la imagen de una Virgen del Rosario. Actualmente, se encuentra dentro de una hornacina ubicada en una de sus paredes laterales y consiste en una imagen de vestir rodeada por un arco con cuentas a imitación de un rosario, que se encuentra datada el siglo XVIII (fig. 310). Sin embargo, las referencias a la misma ya entre los manuscritos de ceremonias, de época anterior, conducen a pensar que, en origen se trataría de una efigie distinta la utilizada para representar esta advocación mariana en su capilla. En concreto, la Virgen del Rosario se celebraba el primer domingo de octubre, cuando tenía lugar la correspondiente procesión hacia su imagen en la Capilla del Rosario, tal y como se nos describe en ambos manuscritos:

“A nuestra señora del rosario se le hace procesión la primera dominica de octubre a la imagen que está en la capilla del nombre de Jesús. Dicense en ella los himnos de nuestra señora y la antífona *subtuum presidium*, verso *ora pro nobis* y la oración que tiene propia que está en el cuaderno de su oficio”¹³⁸⁸

¹³⁸⁶ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 65. Únicamente existe una pequeña diferencia en relación a la fecha establecida para la celebración de esta santa con respecto al calendario definido en el Libro de ceremonias, donde se nos informa de cómo, al coincidir esta santa con el aniversario de sor Margarita

¹³⁸⁷ Vorágine, 1982, p. 34.

¹³⁸⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 82v. Asimismo, el manuscrito titulado *Lo que se observa* explica: “La primera dominica de octubre hay procesión a Nuestra Señora del Rosario en su capilla” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 77.

Fig. 310. Anónimo, *Virgen del Rosario*, segunda mitad del siglo XVIII, talla policromada, 118 x 77 cm, Capilla del Rosario, PN 0611728. © PATRIMONIO NACIONAL

A este desajuste entre la cronología de la imagen conservada y aquella otra a la que se refieren las fuentes de la comunidad, cabe sumar otras referencias, también contenidas entre las mimas, acerca de las efigies y decoraciones que originalmente integraban la escenificación de esta capilla y hacia las que se rendía culto dentro de ella. Una de ellas es la de santa Isabel de Portugal, cuya celebración muestra divergencias entre los momentos del calendario litúrgico señalados por uno y otro manuscrito, aunque, en ambos casos se nos describe una misma ubicación en el interior de la capilla del Rosario para la imagen de la santa. Así encontramos, en primer lugar, cómo el manuscrito titulado *Lo que se observa*, nos indica que, pese a ser su festividad oficial el día cuatro de julio, las religiosas hacen una procesión hacia la imagen de esta santa en un momento distinto del año, un día después de celebrar el Dulce nombre de Jesús. El motivo, según nos explica, radica en la coincidencia de la celebración de la santa con la novena de la Virgen del Milagro, un hecho que dificulta individualizar o pormenorizar la devoción a cada una de estas devociones:

“15. El día siguiente al nombre de Jesús, hay procesión a la misma Capilla del Rosario, a santa Isabel reina de Portugal, que está en un nicho en dicha capilla. Se le canta himnos, antífona y oración de su fiesta, que, aunque es en julio, se hace ahora la procesión por caer la santa en la novena del milagro y ser incómodas las procesiones entonces”¹³⁸⁹

Por su parte, el *Libro de Ceremonias*, no se hace eco de esta incomodidad y sitúa la festividad y procesión dedicadas a santa Isabel de Portugal en su día oficial, el cuatro de julio y dentro del capítulo del mes de julio:

“Para santa Isabel, reina de Portugal, se adereza su imagen y se pone su altar para su día. Sacase a la iglesia, para la misa, el retrato de la santa y hay motete. Después de vísperas hay procesión a la Capilla del Nombre de Jesús a la santa dicense en ella los himnos y allá la antífona *manum suam*, verso *specia tua*, responso *intende prospere*, la oración de la fiesta y la que la madre ordenare.”¹³⁹⁰

Pese a que podemos observar una pequeña contradicción en cuanto al día en el que se celebra la santa, ambas descripciones se muestran complementarias. De un lado, nos permiten observar la arbitrariedad o la intercambiabilidad con la que se empleaban ambas formas de identificar esta misma capilla, ya fuese como “Capilla del Rosario” o, como “Capilla del Nombre de Jesús”. De otro lado, queda reiterada en ambos casos, la ubicación de una imagen de santa Isabel de Portugal entre las decoraciones antiguas de esta capilla, donde, según las indicaciones del manuscrito *Lo que se observa*, quedaría emplazada “en un nicho en dicha capilla”. Si tenemos en cuenta que, en este espacio el único nicho u hornacina que encontramos actualmente es el presidido por la imagen de vestir de la Virgen del Rosario, fechada durante la segunda mitad del siglo XVIII, es posible que, en origen, este mismo nicho estuviese ocupado por la imagen de santa Isabel de Portugal. En lo que respecta a qué imagen sería la referida por los manuscritos o, aquella que se veneraba para conmemorar su festividad mediante una procesión, resulta complejo advertir una identificación concreta y

¹³⁸⁹ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 63.

¹³⁹⁰ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 47v.

exacta puesto que en ningún momento se nos habla de sus características, como, por ejemplo, si se trataba de una imagen de bulto o de pincel. Sin embargo, y puesto que normalmente las imágenes que presidían los nichos acostumbraron a ser de carácter escultórico podemos plantear la elección de la escultura actualmente conservada en el capítulo, expuesta junto al resto de la colección escultórica de mayor calidad (fig. 311). Esta imagen escultórica atribuida a Manuel de Pereira (1588-1683) es, además, la única que se conserva de la santa entre las imágenes de la colección, por lo que únicamente faltaría concretar las dimensiones que, en origen tenía el citado nicho para poder advertir si podría encajar en el mismo. Tanto la cronología, fechada hacia 1625, como sus dimensiones, hacen posible que fuese esta una imagen con suficiente entidad para ser venerada mediante una procesión anual, así como en torno a la que construir un altar con motivo de su festividad.

Además de la imagen a la que se dirigía la procesión en clausura, el libro de ceremonias nos informa acerca de una segunda imagen, en su caso identificada como “el retrato de la santa” que se sacaba a iglesia para la misa el día de su festividad. En este segundo caso, es probable suponer que, al tratarse de un retrato estaríamos hablando de una imagen pictórica, cuyo ejemplo también podemos encontrar al cotejar estas referencias con las imágenes que todavía se conservan en la colección (fig. 312). Más concretamente, la obra, cuyas características se asemejarían o encajarían mejor con el citado retrato es una imagen que representa a la santa con sus atributos, rosas en el regazo y escudo, además de identificarla mediante una inscripción con letras doradas en la parte inferior del cuadro. De hecho, su estado de conservación con diferentes rotos y destensado, indica que pudo ser una imagen de uso frecuente y destinada a su exposición pública en la iglesia.

Fig. 311. izq. Manuel Pereira, *Santa Isabel de Portugal*, h. 1625, talla policromada, 190 x 88 x 55 cm, Capítulo, PN00612119. Fig. 312. Derecha: Anónimo, *Santa Isabel de Portugal*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 131 x 98 cm, Antigua sala de Costura, PN00618233

Junto a la capilla del Rosario, finaliza el recorrido por las capillas de la panda oeste, la Capilla de san Miguel que, curiosamente, no aparece mencionada entre las referencias topográficas del *Libro de Ceremonias*, pero sí entre las procesiones descritas por el manuscrito *Lo que se observa*. En este último aparece como punto de llegada para la procesión que tiene lugar durante la octava de la epifanía “al retablo del Niño Jesús que hay allí, en el que está pintado María santísima y san José cuando le llevaron en el templo”.¹³⁹¹ Con esta descripción, se nos define la pintura que todavía preside el altar central de la capilla, considerada obra de la escuela madrileña y fechada durante el siglo XVII (figs. 313 y 314).¹³⁹² Efectivamente, en ella podemos apreciar una escena que representa la presentación del Niño Jesús en el templo,

¹³⁹¹ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 62.

¹³⁹² García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 19.

protegida o resguardada en su parte superior por la figura central del arcángel san Miguel y dos de sus siete compañeros a uno y otro lado. En concreto la pintura nos muestra el momento en el que el Niño Jesús ha abandonado el templo tras su discusión con los doctores, quienes miran desde el lado derecho de la composición cómo éste último se aleja junto con sus padres san José y santa Ana. En la parte superior de la escena, la identificación de la figura central es clara gracias a los atributos que ostenta como el casco con las plumas o los colores de su indumentaria. Sin embargo, queda más difuminada la de sus compañeros, quienes, de un lado, podemos identificar con la figura del ángel de la Guarda, que suele aparecer representado junto a un niño a quien protege y orienta, mientras que, de otro lado, parece que hemos de seguir recurriendo para identificar a la segunda figura angélica que acompaña a san Miguel. En este último sentido, vuelve a ser útil la información proporcionada por el manuscrito *Lo que se observa*, que indica cómo el día de san Rafael, dieciséis de marzo, hay procesión a la capilla de san Miguel “por estar el santo pintado en el retablo”.¹³⁹³ Ello contrastaría con la identificación que actualmente consta en la catalogación de esta pintura dentro de la base de datos de Patrimonio Nacional (PN00610153), cuya información describe a los tres arcángeles como san Miguel, san Gabriel y, el Ángel Protector. Sin embargo, el dato ofrecido por las procesiones llevadas a cabo entre el calendario litúrgico, plantea la posibilidad de identificar a uno de los dos acompañantes de Miguel con la figura de san Rafael.¹³⁹⁴

Fig. 313 izq. Vista de la capilla de san Miguel, Fondo de fotografía antigua, hacia 1940-1950, AGP, FODI10154100. Fig. 314. Derecha, Anónimo, La Sagrada Familia protegida por san Miguel, siglo XVII, 300 x 230 cm, Capilla de San Miguel, PN00610153. © PATRIMONIO NACIONAL

Sea como fuere, lo cierto es que la incorporación de tres de los siete Arcángeles dentro de la escena destinada a presidir esta capilla mantenía plena coherencia tanto con las devociones seguidas en el monasterio, puesto que se nombró Ángel Protector a uno de ellos, como con las representaciones distribuidas a lo largo de su colección. Además, y teniendo en cuenta el contexto de escepticismo y censura que despertó tanto la devoción como la representación de los siete arcángeles, es lógico pensar que, para una escena canónica donde aparece la Sagrada Familia y los doctores de la iglesia se optase por representar a los tres ángeles canónicos o reconocidos, desde sus orígenes, por el culto católico: Miguel, Rafael y Gabriel.¹³⁹⁵

¹³⁹³ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 68.

¹³⁹⁴ Sobre la iconografía del septenario angélico, culto, difusión y especial vinculación con la monarquía Habsburgo: González Estévez, 2012, pp. 111-132; 2013, pp. 1915-1930; 2014; 2017, pp. 159-168 y, 2018, pp. 123-136

¹³⁹⁵ González Estévez, 2017, p. 159.

Otro componente significativo de esta capilla es el Belén napolitano sito en la hornacina abierta en uno de sus muros. Del mismo no tenemos referencia alguna entre la ritualidad descrita por los manuscritos de ceremonias puesto que muy probablemente llegaría tras su redacción, ya que, como hemos visto se trata de una obra del siglo XVIII, llegada en 1729 como herencia de la condesa Alba de Aliste.¹³⁹⁶ Finalmente, aparecen entre las pinturas que adornan sus paredes dos efigies cuya utilidad también puede relacionarse con el culto a las santas practicado por la comunidad. En primer lugar, la imagen de Salomé con la cabeza de san Juan Bautista (fig. 229), copia de Cesare da Sesto, como hemos visto al analizar el espacio del antecoro, pudo conservarse en el mismo hasta fechas muy recientes, siendo utilizada para la celebración del santo en el coro. De otro lado, la representación del martirio de santa Catalina (fig. 315), por sus dimensiones y cronología así como por su comparación con el resto de imágenes conservadas donde aparece la santa entre la colección actual, puede relacionarse con la utilizada el día de su festividad en el coro. Según las indicaciones del *Libro de Ceremonias*, la misma, se habría conservado en la llamada “escuela grande”, desde donde se sacaba al templo para su celebración.¹³⁹⁷

Fig. 315. Anónimo, *El martirio de santa Catalina*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 178,50 x 114 cm, Capilla de san Miguel, PN 00610112. © PATRIMONIO NACIONAL

El resto de capillas que integran la topografía devocional del claustro alto, cuentan con un protagonismo algo inferior del que gozaron las anteriormente analizadas si tenemos en cuenta el número de procesiones que se dirigen hacia las mismas. Así, por ejemplo, hacia la capilla de santa Inés (figs. 315-317), sita en la panda sur del claustro y decorada mediante un retablo con la representación central de la santa, flanqueada por las imágenes de santa Emerenciana y santa Constanza, que se representan sobre sus batientes, se dirigen las procesiones en honor a la santa titular, mientras que se reza verso y oración a sus acompañantes:

“21. El día de santa Inés hay procesión a la capilla de la santa. Se cantan los himnos de virgen y una gloria compuesta para la santa, su verso y oración. 23. A otro día de santa Inés, en su misma capilla hay dos santas pintadas: son santa Emerenciana y santa Constanza y se les canta una conmemoración propia, invocando en ella a todas tres santas con su verso y oración. Dicen son abogadas para la hora de la muerte.”¹³⁹⁸

¹³⁹⁶ Vid. pp. 166-7, nota 574.

¹³⁹⁷ “Santa Catalina de Siena. Lleva la sacristana la imagen que está en la escuela grande al choro y ponense flores del campo y luces y sale y dice su conmemoración y en la misa hay motete” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 34v.

¹³⁹⁸ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 64. Por otra parte, el libro de ceremonias también explica: “Santa Inés tiene en casa las preeminencias de doble mayor, tiene kalenda de cirios misa de cantores y a ella se saca la

Figs. 315-317 Anónimo, *Santa Inés acompañada por santa Emerenciana y santa Constanza*, finales del siglo XVI / principios del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 137 x 156 cm (central) 137 x 45 cm (laterales), Capilla de santa Inés, PN00610162 (santa Inés); PN00610163 (santa Constanza) y PN00610164 (Emerenciana). © PATRIMONIO NACIONAL

Como vemos, santa Inés, no era la única santa venerada en esta capilla, sino también sus acompañantes, cuyas reliquias, al igual que en el caso de la titular, se conservaron en clausura (fig. 318-320).¹³⁹⁹ Si bien el *Libro de ceremonias* no se muestra tan explícito al respecto, sí se hace eco de cómo, además de santa Inés, el día de san Ildefonso, cuya festividad era compartida con la de santa Emerenciana el veintitrés de enero, se llevaba la reliquia de la santa a la capilla de santa Inés después de vísperas o completas:

“El día de san Ildefonso, hay misa de cantores y sermón y, porque este mismo día es santa Emerenciana se saca a la iglesia su reliquia. Y, después de alzar se le dice motete. Después de vísperas o completas, cuando la madre ordenare, se lleva la misma reliquia a la capilla de santa Inés y se le dice la conmemoración que está escrita en ella en una tablica”¹⁴⁰⁰

Fig. 318. Izq.; *Urna-relicario de santa Constanza*, siglo XVII, espejos, vidrios y bronce dorado, 45 x 38 x 34 cm, Tribuna de Novicias, PN00614666. Fig. 319 Derecha: *Urna-relicario de san Teófilo y santa Constanza*, siglo XVII, madera, cristal y carey, 31.5 x 41.5 x 16 cm, Tribuna de novicias, PN00614660. © PATRIMONIO NACIONAL

reliquia. No se dice de nuestra señora ni hay vigiliás, subese su reliquia a su capilla y, después de vísperas, hay procesión a ella en que se dicen los himnos y, en llegando la gloria de santa Inés con su verso y oración y las demás que la madre ordenare.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 36v.

¹³⁹⁹ En el caso de santa Emerenciana, los únicos restos de los que se ha dejado mención se encuentran conservados en un marco-relicario, junto a otros pequeños fragmentos procedentes de mártires romanos dentro de un relicario con la inscripción alusiva al pontífice Pío V.

¹⁴⁰⁰ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 36v.

Las reliquias de santa Constanza han quedado identificadas entre la colección de relicarios del monasterio dentro de dos recipientes diferentes: dos urnas cuya catalogación actual remite al nombre de la santa (figs. 318-319). Ambas datan durante el siglo XVII y se encuentran realizadas mediante materiales y técnicas muy habituales dentro del proceso de acomodo y exhibición de la materia sacra. Una de ellas, de base hexagonal y realizada con vidrios, cristales y bronce, muestra el cráneo de la santa embellecido por una red de encaje con corona de hilos de plata y oro, asentada sobre un cojín de seda azul con galón dorado. Mientras que, la otra, de base rectangular y remate arquitectónico, se encuentra realizada con madera, cristal y chapas de carey. Esta última, contiene un cartel en la tapa trasera alusivo a las dos cabezas que albergaría en su interior: “Relicario con las cabezas de San Theófilo y Santa Constanci, mártires”. Por otro lado, las reliquias de santa Emerenciana y santa Inés han quedado también enmarcadas dentro de un marco-relicario (fig. 320), junto con otros pequeños fragmentos procedentes de mártires romanos y lugares sagrados como el creado en torno a la Virgen de Loreto. Este relicario muestra una imagen ovalada en el centro con un Agnus Dei de cera donde aparecen representadas Santa Inés y Santa Bárbara, bajo aparición de la Virgen y el Niño Jesús.¹⁴⁰¹ Además, la propia escena se encuentra rodeada por una inscripción alusiva al pontífice Paulo V (1552-1621) que reza: “SPONSAE AGNI PRUDENTES VIRGI. PAUL. VP. M.”.

Fig. 320 Izq. *Cuadro-relicario con la representación de Santa Inés y Santa Bárbara, bajo aparición de la Virgen y el Niño Jesús*, h. 1605-1621, madera con huesos, aljófares, cera, cristales de colores, 40 x 34,5 cm, Capilla del Rosario, PN 00619115. Derecha: detalle de la representación central modelada con cera y rodeada por la inscripción: SPONSAE AGNI PRUDENTES VIRGI. PAUL. VP. M..

Tanto, la inscripción que contiene este relicario como el valor que otorga el manuscrito, *Lo que se observa* a las santas representadas en la capilla de santa Inés, junto con sus vestigios, es muy significativo respecto al contexto que rodeó la llegada de vestigios sacros, especialmente en época de sor Margarita de la Cruz. Como ha quedado demostrado gracias al análisis de las auténticas conservadas en el archivo del monasterio realizado por Esther Jiménez, a inicios del siglo XVII y, en vida de la monja-infanta, la procedencia de las reliquias llegadas a la colección monacal durante este período quedó dividida entre Centroeuropa y la Roma

¹⁴⁰¹ En total, y según su catalogación en la base de datos de Patrimonio Nacional aparecen los nombres de los siguientes santos en las cartelas que acompañan cada una de las pequeñas reliquias: “Adaucto, Lorenzo, Sebastián, Ambrosio, Gerónimo, Ana, Augusto, Crisóstomo, Ignacio de Loyola, Tomás, Bernardo, Matías, Francisco, Cosme, Damián, Justo, Nicolás de Tolentino, Antonio de Padua, Once mil vírgenes, Pedro, Pablo, Santiago, Andrés, Susana, Daciano, Silvio, Jeón Magno, Martín obispo, Bárbara, Ursula, Indalecio, Mónica, Teresa de Jesús, Magdalena, Andrea, Ines, Martina, Blas obispo, Calixto, Benedicto, Philemón, Clemente, Benedicta, Venerosa, Catalina, Secunda, Bonifacio, Constanza, Engracia, Hilario, Teodora, Vicente, Fileno, Policarpo, Emerenciana, Fortunato, Vidal, Saturnino, Jenón, Crispiano, Verino, Cirila, Felicitas, Priscila, Doria, Florina, Julián, Enemerio, Felix, Apolonia, Pablo crisólogo, N. Sra. de Loreto, Luis gonzaga, Laura, Cristina, Anastasia, Margarita, Roque, Innomina, Felicísimo.” Vid. PN00619115.

papal.¹⁴⁰² Uno de los principales motivos que llevó asociado el envío de reliquias a sor Margarita fue la llegada a la corte de nuevos nuncios y su necesidad de crear un marco favorable a las conversaciones y peticiones que estos agentes papales se encargaban de trasladar a la corte madrileña. En este último sentido se ha destacado también la presencia de fuentes epistolares en el archivo monacal donde se solicitaba a la infanta atención hacia la llegada de nuevos nuncios como Francesco Cennini, quien fue recomendado por el papa Paulo V en una carta dirigida a sor Margarita y fechada en 1618.¹⁴⁰³ Como hemos visto entre las características del cuadro-relicario que contiene las representaciones de Santa Inés y santa Bárbara, así como los vestigios de santa Emerenciana y la propia santa Inés, era el nombre de este pontífice el que consta en la inscripción que rodea la imagen central. Es por ello que, no resulta extraña o ajena a las circunstancias políticas vividas alrededor de la clausura en las Descalzas Reales la presencia de este tipo de relicarios, cuya llegada pudo deberse, precisamente, a esta costumbre tan extendida entre los representantes del pontífice.¹⁴⁰⁴

Respecto a la tipología de estas reliquias, la mayor parte de ellas correspondían a los santos mártires y vírgenes santas y mártires de la iglesia primitiva que, de manera prácticamente coetánea habían salido a la luz gracias al descubrimiento de las catacumbas romanas. Además, la identidad construida en torno éstas últimas, sirvió a modo de espejo o modelo a imitar para las religiosas que profesaron en las Descalzas Reales, en su mayoría de procedencia nobiliaria al igual que las santas martirizadas.¹⁴⁰⁵ En este sentido, no ha de extrañar tampoco, el hecho de encontrar identificadas a las santas representadas en la capilla de santa Inés como “abogadas para la hora de la muerte” según manifiesta el manuscrito *Lo que se observa*. Del mismo modo, aunque, en su caso, asociado a otras santas vírgenes y mártires como santa Úrsula y sus compañeras, el *Libro de ceremonias* vuelve sobre esta función auxiliadora que las santas tienen en clausura:

“La fiesta de las once mil vírgenes es de mucha devoción para esta casa y, desde su principio, las ha tenido por especiales abogadas y ayudadoras para la hora de la muerte, como se ha experimentado en muchas ocasiones con particulares señales. Una, es muy evidente y asentada entre todas las religiosas y es que, cuando están en la enfermedad de la muerte, se oye en diferentes partes de la casa una campanita tan sutil y delicada en su sonido que parece bien ser cosa extraordinaria, aunque no causa pavor, mas andes da consuelo”¹⁴⁰⁶

Ya se tratase de unas u otras, lo cierto es que la hagiografía construida en torno al martirio virginal y, más concretamente, en torno a santa Úrsula y sus compañeras dio pie a la especulación en torno a su origen e identidad. Ello conllevó la reelaboración de su leyenda a través de distintas fuentes y la publicación de diferentes listados donde aparecían identificados los supuestos nombres de estas mártires cristianas, por lo que la adjudicación

¹⁴⁰² Vid. gráfico ilustrativo respecto a la procedencia de las reliquias en época de sor Margarita: Jiménez Pablo, 2015b, pp. 414.

¹⁴⁰³ *Ibidem*, p. 415.

¹⁴⁰⁴ También la citada relación o diario de Cassiano del Pozzo sobre la estancia del cardenal Barberini, menciona el obsequio de una caja de crista con reliquias a la propia infanta por parte de este último.

¹⁴⁰⁵ Así lo explica la citada Esther Jiménez en su estudio: “El 90% de las reliquias son restos óseos de santos y mártires de la iglesia primitiva, como san Ambrosio, san Simón, santa Constanza, san Adrián, santa Cristina, santa Dorotea, santa Úrsula, y de mujeres mártires que permanecieron vírgenes. Cabe señalar que la mayoría de las reliquias de estos mártires eran mujeres, reflejo de la devoción de las monjas del monasterio por el modelo de mujer fuerte que daba su vida por la fe como era el caso de santa Úrsula, con sus compañeras, las once mil vírgenes, de las que existen diversos restos en la colección.” Jiménez Pablo, 2017, p. 621.

¹⁴⁰⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 83r.

de una misma leyenda o función a las vírgenes primitivas entre los manuscritos de la comunidad encaja también con la difusión de las leyendas en torno a ellas.¹⁴⁰⁷

A continuación, el recorrido de las capillas que envuelven el claustro, prosigue por la panda este donde, del mismo modo que sucede con la capilla de santa Inés, encontraremos un recorrido de capillas abiertas en el muro, en su caso adyacente al lado del evangelio del templo, con un tamaño y configuración diferente al de las “capillas-estancia” de la panda oeste. Como hemos indicado, también el protagonismo o número de procesiones que se dirigen hacia las mismas es inferior entre las referencias topográficas que nos ofrecen los manuscritos de ceremonias. Así, por ejemplo, tras santa Inés, la primera de estas capillas que abren el recorrido por la panda este es la dedicada a la Inmaculada Concepción, cuya mención entre los manuscritos de ceremonias aparece en dos momentos del calendario litúrgico: la octava de la concepción de la Virgen el quince de septiembre y, la celebración de la propia Inmaculada Concepción, el ocho de diciembre.¹⁴⁰⁸ Esta capilla aparece presidida por la imagen escultórica de la advocación mariana encastada en una hornacina de medio punto donde se representan a su alrededor los característicos símbolos de la letanía. A uno y otro lado, sobre los batientes del retablo, aparecen los retratos pictóricos de sus progenitores: san Joaquín y santa Ana (fig. 321).

Fig. 321. Izq. Anónimo (¿Vicente Carducho?), San Joaquín, siglo XVII (¿Primer tercio?), óleo sobre lienzo, 122 x 59 cm, PN 00611693, centro: Anónimo (¿Vicente Carducho?), Arco con las letanías de la Virgen, siglo XVII (¿Primer tercio?), óleo sobre lienzo, 168 x 18 cm, PN 0611696; Derecha: Anónimo (¿Vicente Carducho?), Santa Ana, siglo XVII (¿Primer tercio?), óleo sobre lienzo, 122 x 59 cm, PN00611694.

Actualmente, tanto las letanías que decoran el marco donde se enmarca la figura escultórica, como las representaciones sobre sus batientes laterales, se encuentran atribuidas a un anónimo español y datadas durante la segunda mitad del siglo XVII. En este sentido, sabemos que el clima de politización en torno al dogma vivido en vida de la infanta sor Margarita y su tío el rey Felipe III, se tradujo en el encargo de un altar y escultura dedicados a la Inmaculada Concepción por parte del monarca para la capilla sita en el lado del Evangelio

¹⁴⁰⁷ Sobre el origen de la leyenda en torno a las Once Mil Vírgenes y su posterior evolución entre las fuentes hagiográficas: Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 17-58.

¹⁴⁰⁸ “Cabo de octava de nuestra señora hay procesión a la capilla de la concepción. Dicense en ella sus himnos y la antífona de las primeras vísperas con su verso, y la oración de la fiesta” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 63r; “Nuestra señora de la Concepción. Limpiase la casa para esta fiesta y aderezase su capilla. RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 93r; “8. Día de la Purísima Concepción se le hace procesión a su capilla, se canta himnos, antífona, verso y oración de su fiesta. RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 82

del templo monacal. En su caso, la escultura fue encargada al escultor Antonio Herrera y pagada al mismo el veinte de noviembre de 1621, mientras que su pintura y dorado corrieron a cargo del pintor Vicente Carducho, quien recibiría el cobro por este trabajo el catorce de marzo de 1623.¹⁴⁰⁹ Teniendo en cuenta este encargo, así como la devoción y activa promoción del dogma inmaculista llevada a cabo por sor Margarita, parece casi obligada la presencia de una capilla dedicada a la misma entre el mapa devocional dibujado por las capillas del claustro alto además de su presencia pública entre las capillas del templo. En cuanto a su cronología, si bien la capilla sita en la Iglesia puede adscribirse a época de Felipe III, pese a que sus artífices cobrasen años después de su fallecimiento, resulta también plausible el encargo de la capilla para el interior de la clausura durante la primera mitad del siglo XVII o, en vida de la propia sor Margarita. De ser así, quedaría justificado el parecido formal de las representaciones de san Joaquín y santa Ana con las obras atribuidas a Vicente Carducho.¹⁴¹⁰

Junto a la Capilla de la Inmaculada, se encuentra la famosa capilla de Guadalupe, encargada por sor Ana Dorotea en 1653, una de las más conocidas y estudiadas por la historiografía de las Descalzas Reales debido a su interesante iconografía, así como a la técnica, el óleo sobre cristal, mediante la que se encuentra representada.¹⁴¹¹ Las capilla de la Inmaculada y Guadalupe, deben leerse o entenderse de manera conjunta, puesto que la retórica inmaculista no se abandonó al planificar el programa iconográfico de la capilla patrocinada por Ana Dorotea. En este sentido, al elenco de veintiuna mujeres fuertes del Antiguo Testamento representadas sobre los cristales que configuran la hornacina de la capilla se unían un total de cincuenta y dos emblemas marianos inspirados en la literatura y programas iconográficos de carácter inmaculista coetáneos.¹⁴¹² Por lo que respecta a su ejecución, también podemos entender esta obra como continuación del poso artístico que la figura de Antonio Herrera había dejado en el citado altar inmaculista de la iglesia mediante la realización de su escultura a cargo del rey Felipe III. Así, su hijo Sebastián Herrera Barnuevo retomaría la huella iconográfica de los encargos realizados previamente a su padre para el monasterio de las Descalzas Reales.

Del mismo modo que sucedía en la capilla de la Inmaculada, son dos las ceremonias que se dirigían anualmente hacia la capilla de Guadalupe según el calendario litúrgico descrito por el *Libro de Ceremonias* y el manuscrito *Lo que se observa*. En concreto se trata de una conmemoración a san Luís rey de Francia el veinticinco de agosto, que tenía lugar en esta capilla mientras su reliquia se bajaba a la iglesia a través del torno.¹⁴¹³ Y, asimismo, de una procesión el día cinco de agosto, para celebrar Nuestra Señora de las Nieves:

¹⁴⁰⁹ El 20 de noviembre de 1621 se paga a Antonio Herrera por “la escultura, ensamblaje y talla de la imagen y retablo de la Concepción de Nuestra Señora, que está en el altar colateral del Evangelio, en el convento Real de las Descalzas de esta villa, que se hizo por mandado del rey don Felipe tercero, que santa gloria haya” AHPM, Prot. 2323. Notario: Diego Ruiz de Tapia. Mientras que, el 14 de marzo de 1623 Vicente Carducho recibe su pago por “pintar y dorar la imagen y retablo de la Concepción de Nuestra Señora, que está en el altar colateral del Evangelio, en el convento Real de las Descalzas” AHPM, Prot. 2329, f. 1061v. Notario: Diego Ruiz de Tapia.

¹⁴¹⁰ Así lo podemos comprobar, por ejemplo, al comparar las efigies de los santos con las que el mismo artífice representó en una escena de *La Sagrada Familia con san Joaquín y santa Ana*, actualmente conservada en el Museo del Prado. Carducho, Vicente. *La Sagrada Familia con san Joaquín y santa Ana*, 1631, óleo sobre lienzo, 150 x 115 cm, sala 007A, nº inv. P000643. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-sagrada-familia/7fa395ab-b715-435c-8752-479439b6151d> [consulta: 05/08/2020].

¹⁴¹¹ Sobre las características, encargo y bibliografía vid. p. 136, nota 495.

¹⁴¹² Sánchez Hernández, 2014, pp. 499-500

¹⁴¹³ “San Luís rey de Francia tiene conmemoración en la capilla de nuestra señora de Guadalupe, sacan la reliquia a la misa y hay motete. Leese a la comida su vida, aunque no es doble”. RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al*

“A cinco nuestra señora de las nieves tiene kalenda de cirios. A vísperas dicen las madres antífona, hay misa de cantores, aderezase la capilla de nuestra señora de Guadalupe que llaman de la infanta con todo adorno. Comulgase este día y después de vísperas se hace procesión a la capilla de ella”¹⁴¹⁴

Es llamativa, como vemos, la manera que tiene el libro de ceremonias en esta ocasión de identificar la capilla de Guadalupe “que llaman de la infanta”, pese a no tratarse de un encargo debido al mecenazgo de esta religiosa Habsburgo sino, de su discípula en la comunidad, sor Ana Dorotea. Quizá el hecho de que ambas ejerciesen un papel prácticamente análogo en la clausura y, la segunda, se mostrase como continuadora de la actitud y legado llevados a cabo por la primera, tanto en materia política como devocional llevasen a confusión en el manuscrito respecto a la mecenas o responsable de la capilla en el recorrido devocional de la clausura.¹⁴¹⁵ De hecho, la mayor parte de ocasiones en las que aparece el término “infanta” entre los manuscritos de ceremonias, es en relación a la infanta sor Margarita de la Cruz, como en el caso anteriormente citado de la fiesta de la Santa Cruz o “fiesta dotada de su alteza la señora infanta sor Margarita a los desagrazos de Christo”.¹⁴¹⁶ También sucede así, cuando se trató de enumerar los responsos y oraciones fúnebres que se entonaron en memoria de las personalidades regias especialmente vinculadas a la clausura como la princesa Juana o la emperatriz María.¹⁴¹⁷ El título de infanta, reservado en la monarquía hispana a los hijos del rey no herederos del trono, parecía incongruente con el estatus de hija ilegítima asociado a la figura de sor Ana Dorotea, quien oficialmente ostentó el título de “marquesa de Austria”. Pese a que tanto la capilla de Guadalupe como su encargo fueron posteriores a la muerte de la infanta Margarita, acaecida en 1633, todavía el *Libro de Ceremonias* pasa a considerarla “de la infanta”. No sabemos si pueda deberse a una confusión respecto al título que en realidad ostentó su verdadera mecenas, sor Ana Dorotea o, a la función análoga que tanto esta última como su tía sor Margarita ejercieron en la clausura, pero la vinculación de esta capilla al mecenazgo de los patronos y la dinastía Habsburgo entre el recuerdo de la comunidad sí es clara. En este sentido, no resulta extraño desde el punto de vista estético que, precisamente la conmemoración a un rey canonizado o, santo procedente de estirpe real, se lleve a cabo en esta capilla, cuya advocación, la Virgen de Guadalupe, y discurso narrativo en relación a la Inmaculada Concepción, nada tienen que ver con el santo en cuestión. Sin embargo, las decoraciones protagonizadas por las figuras de santas en ricas vestiduras que confieren aspecto cortesano, así como los cristales que sirven de base pictórica, conferían un aire de decoración palaciega o contexto regio al conjunto.

A estas dos capillas vinculadas por su relación con la devoción inmaculista, siguen otras dos capillas cuyo valor devocional también permiten realizar una lectura común: se trata de las capillas de san Francisco y Nuestra Señora de los Ángeles (fig. 196). En este sentido, cabe advertir cómo la devoción a Nuestra Señora de los Ángeles o de la Porciúncula se encuentra estrechamente ligada a los orígenes del franciscanismo y, a los lugares vinculados a la vida y

culto divino..., f. 60v. No aparece en RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa*, dentro de las ceremonias del mes de agosto: ff. 73-76.

¹⁴¹⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 50r. “5. Día de Nuestra Señora de las Nieves hay procesión a la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa* f. 73.

¹⁴¹⁵ Sobre el papel continuador de sor Ana Dorotea en relación a las enseñanzas y modelo recibido a partir de su tía sor Margarita en clausura: Cruz Medina, 2013, pp. 96-117.

¹⁴¹⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 44r.

¹⁴¹⁷ “Todos los días del año que se dicen vigiliás. No siendo por monja o persona particular, serán por los bienhechores y la primera oración *quesumus domine pro tua pietate*, por la Emperatriz, Reyna, Princesa e infanta, como está en el libro de las domeras” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 69v.

muerte del santo fundador.¹⁴¹⁸ Según la tradición franciscana, recogida en fuentes como la publicada por el padre Jerónimo de Lorte y Escartín en 1678, fue en un lugar conocido como “Porciúncula” o pequeña porción de tierra, sita en la parte baja del monte de Asís, donde el santo fundador recibió la orden divina de reconstruir una pequeña iglesia o ermita que estaba deteriorándose.¹⁴¹⁹ Para honrar y proteger este hito sagrado de la vida de san Francisco, se levantó en el siglo XVI un templo de mayores dimensiones, como si de un gran relicario se tratase, consagrado a santa María de los Ángeles donde todavía se puede apreciar en su nave central la pequeña construcción doméstica supuestamente restaurada por el fundador de la orden franciscana.¹⁴²⁰ Así se encargaron de mitificar fuentes como los grabados publicados junto a la historia de los templos franciscanos que acompañaron el texto de Francesco Maria Angeli (1632-1697), donde se nos representa una vista de la iglesia de la Porciúncula primitiva y el posterior envoltorio arquitectónico renacentista que se ocupó de preservar esta primitiva construcción (fig. 322).



Fig. 322. Vistas donde se representa, de un lado la primitiva iglesia de la Porciúncula y, de otro, su inclusión en el templo renacentista de Santa María de los Ángeles, construido durante el siglo XVI. Fuente: Angeli, Francesco María, *Collis paradisi amoenitas, seu sacri conventus Assisiensis historiae: libri II, opus posthumum ... in lucem editum opera, & studio Fratris Francisci Antonii Felicis Carosi...* Montefalisco: Ex Typographia Seminarii, 1704. Digitalizado en Österreichische Nationalbibliothek: <http://data.onb.ac.at/rep/10B1EB3Czum> Katalog...

También el propio calendario litúrgico practicado por la comunidad y descrito entre sus manuscritos se encarga de recordar los orígenes en torno la devoción a Nuestra Señora de los Ángeles cuando nos indica cómo, cada dos de agosto, día en el que se celebra el jubileo de la Porciúncula, las religiosas se dirigen en procesión hacia esta capilla y se lleva a cabo una conmemoración a san Francisco:

“Dos días antes del jubileo de la Porciúncula se comienzan a confesar las que quieren y piden licencia para ello, procurando disponerse todas con gran atención para ganarle y con ejercicios interiores y exteriores de recogimiento y oración. Tienen licencia para asistir más de ordinario, la víspera y el día en el choro yendo a hacer las diligencias desde las primeras vísperas hasta todo el día siguiente. [el día de la Porciúncula] Hay kalenda de cirios y motete en la misa. A las segundas vísperas no hay domero y, después de ellas, hay procesión a la capilla de nuestra señora de los ángeles, que adereza y perfuma con particular cuidado la que la tiene por su cuenta y dicese en la procesión los himnos de nuestra señora y su antífona *sub*

¹⁴¹⁸ Vergara Benavente, 2002, pp. 201-226.

¹⁴¹⁹ Lorte y Escartín, Jerónimo (O.F.M) *Epítome historial y moral de la indulgencia plenaria y jubileo universal y perpetuo para todos los fieles christianos: concedido por la boca de Nuestro Señor Iesv Christo por la intercession de la Virgen Santissima a instancia del serafin de la iglesia San Francisco de la capilla sacratissima de Nuestra Señora de los Angeles dicha comunmente de Porciuncula, sita en la ciudad de Assis: dividese en dos partes, en la primera se refiere su milagrosa historia, en la segunda se remueven algunas curiosas dificultades...* En Zaragoza: por los herederos de Pedro Lanaja, 1678.

¹⁴²⁰ Belardi, Menchetelli y Martini, 2013, pp. 111-120.

*tuum praesidium, verso ora pro nobis sancta dei genitrix, oración concede misericors deus y la conmemoración de nuestro padre san Francisco salve sancte pater con su verso y oración y la oración por la iglesia aeclesiae tuce quesumus domine eterna*¹⁴²¹

Por su parte, la capilla de san Francisco, sita entre la capilla de Guadalupe y la de Nuestra Señora de los Ángeles, nunca aparece mencionada como tal entre las fuentes manuscritas redactadas por las religiosas de la comunidad. En concreto, se nos menciona una imagen de san Francisco, ubicada en el claustro a la que se rendía culto durante la octava de su celebración, ubicando un altar delante de la misma:

“La octava de Nuestro padre san Francisco se dice en el claustro en un altar que se pone al retablo de Nuestro Padre san Francisco una letanía propia del santo y el cabo de octava se le hace allí una procesión...”¹⁴²²

Cierra el recorrido de capillas de la panda este, la capilla del Ecce Homo, que, según las indicaciones del libro de ceremonias, deviene escenario para la celebración de la transfiguración del señor cada seis de agosto:

“La transfiguración del señor tiene kalenda de cirios en las vísperas dicen las madres antífona a completas hay domero, comulga la comunidad, la misa es de cantores, hay sermón y domero. A las segundas vísperas, después de ellas, se hace a la capilla del Ecce Homo que estará aderezada y todas las insignias de la pasión se ponen de gala con sus ángeles y todo la devoción y espíritu de esta fiesta y el intento con que se puso esta procesión fue de poner de gloria y pasión. Dicense en ella los himnos de su fiesta y la antífona *Christecus Jesus* y el verso *gloriosus aornisti* y su oración propia y las demás que la madre ordenare.

Adviertese que se encienden las luces de la capilla, cuando van a maitines y mientras ellos lo quedan algunas porque a aquella hora fue la transfiguración.”¹⁴²³

A medida que avanzamos en nuestro recorrido por la panda este y sur del claustro, como vemos, las referencias e información conservada en torno a sus capillas son más escasas. Sin embargo, todavía el manuscrito titulado *Lo que se observa*, nos hace partícipes de una vieja costumbre que las religiosas de la comunidad llevaban en una de sus imágenes. Se trata de la genuflexión que debían realizar al pasar frente a la imagen de un Cristo crucificado colgado sobre un escaparate cercano a la escalera de caracol que conecta el claustro alto con el Salón de Reyes:

“al pasar el claustro junto a los dos escaparaticos que hay. Y, encima del uno hay un santo Cristo Crucificado, hagamos una rodillada. Yo he oído se hace esta reverencia a este santísimo Cristo y también me han dicho se hace al santísimo sacramento porque es allí enfrente el relicario, bajando derechas por un caracolillo en ese paso o esquina del claustro. La rodillada nos han enseñado debemos hacerla, sea por reverencia del santísimo, o Crucifijo.

¹⁴²¹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 50r. “2. Día del jubileo hay procesión a la capilla de Nuestra señora de los Ángeles se cantan los himnos y antífona de Nuestra Señora y conmemoración a Nuestro Padre san Francisco” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 73. Asimismo, la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles en las Descalzas Reales, se convierte en escenario para la procesión del día de san Alejo y una conmemoración en honor a santa Lucía: “17. Día de san Alejo hay procesión a la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, que llevan allí un cuadro del santo, se canta himnos, antífona, verso y oración del común.” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 71. “A santa Lucía se hace conmemoración en la capilla de nuestra señora de los ángeles,” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 93v.

¹⁴²² RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 80. “Cabo de octava de nuestro padre san Francisco hay motete solemne y procesión a su imagen del claustro” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 75v.

¹⁴²³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 50v.

En esta ceremonia hay sus más y sus menos en la guarda de ella, pero no está perdida la costumbre del todo”¹⁴²⁴

La imagen del Crucifijo a la que se refieren estas indicaciones, así como el lugar exacto en el que debía realizarse esta genuflexión, todavía conservan un aspecto muy cercano al descrito en esta acotación (fig. 323). Junto a la puerta que da acceso al caracolillo, se conserva un escaparate sobre el que aparece un Crucificado, tal y como encontramos descrito, mientras que el propio “caracolillo” sigue manteniéndose entre la estructura actual (fig. 324). Los planos antiguos, elaborados durante la década de los años cuarenta del siglo XX, aquellos que han conservado una indicación a esta escalera que conecta el claustro alto con el Salón de Reyes. Si atendemos a las explicaciones del manuscrito citado, podemos interpretar este acceso con un sentido ritual, guiado por su cercanía al relicario, puesto que daban paso directo, casi a modo de atajo, desde el claustro alto al lugar donde, como rezan sus restos epigráficos, se conservaron diferentes reliquias de las Once Mil Vírgenes (fig. 228) que, al mismo tiempo, se situaba junto al relicario. Así explicaría la propia autora del manuscrito, la razón por la que se llevó a cabo esta antigua costumbre, casi perdida en su época, de realizar una genuflexión: “porque es allí enfrente el relicario, bajando derechas por un caracolillo en ese paso o esquina del claustro”.

Fig. 323 “Puerta del caracolillo en la panda este del claustru alto. Imagen publicada en Vincent-Cassy, 2016, p. 21.

¹⁴²⁴ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 30.

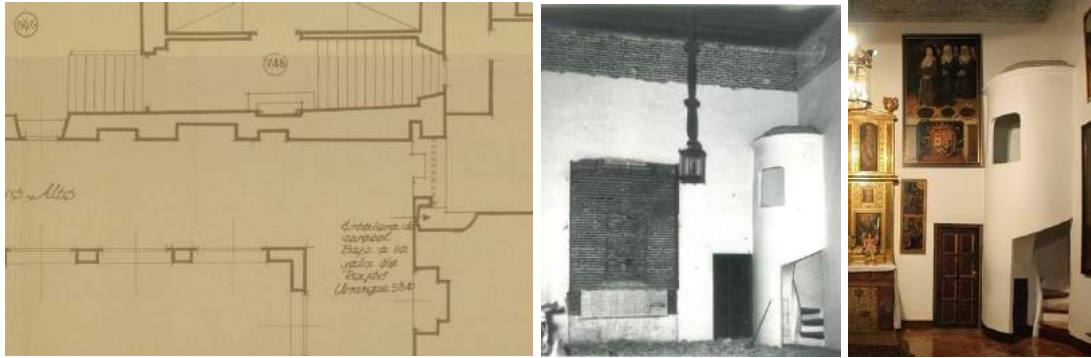


Fig. 324. Izg. Esquina noroeste del claustro alto con indicación: “Escalera de Caracol. Baja a la Sala de Reyes”. Detalle de la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, AGP, Planos, P00003240. Derecha: imágenes antigua y actual de la escalera en el muro sur del Salón de Reyes.

Finalmente, cierra nuestro recorrido a través de las devociones representadas entre las capillas y escaparates que rodean el claustro alto, aquellas situadas en su panda norte. En esta sección del claustro destacan dos escaparates presididos por sus respectivas advocaciones marianas, cuyos orígenes o presencia en el entramado devocional de las Descalzas Reales puede relacionarse con las relaciones mantenidas por la comunidad y sucesivas generaciones de mujeres Habsburgo. De un lado, y como hemos mencionado anteriormente, la imagen de la Virgen de Monteagudo fue incluida entre el programa devocional al que se adscribe la imagen de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia.¹⁴²⁵ De otro lado, la advocación de la Virgen del Refugio queda representada por una Virgen con el Niño obra de Bernardino Luini (1480-1532) que, pese a su cronología, no llegó al monasterio hasta que la reina Mariana de Austria se la regalase a sor Ana Dorotea.¹⁴²⁶ Sin embargo, ninguna de ellas, aparece mencionada entre las capillas que reciben culto o procesión durante alguna de las festividades marcadas por el calendario litúrgico. Tampoco sucede con la capilla de san Miguel Arcángel, igualmente situada entre las capillas de la panda norte y cuya festividad, como hemos visto, se celebraba mediante una procesión dirigida hacia la capilla del Nombre de Jesús, cuyo altar central incluye entre sus personajes la figura de este arcángel.

La única de las devociones ubicadas en esta sección del claustro alto que sí puede identificarse claramente entre las paradas procesionales descritas por la comunidad es la de santa Isabel de Hungría, cuya efigie, representada mediante una pintura mural en el ángulo noreste (fig. 325), muy cerca del mencionado “caracolillo”, era objeto de procesión el día de la santa:

“Santa Isabel reina de Hungría, doble menor de reliquia parte vísperas con ella el cabo de octava de san Diego. Las segundas vísperas son de nuestra señora y conmemoración de la santa, tiene motete y procesión a su imagen en el claustro”¹⁴²⁷

Asimismo, mediante las indicaciones que nos aporta la misma fuente dentro del desarrollo y descripción del calendario litúrgico en el mes de noviembre, podemos deducir cómo, frente a esta pintura se ubicaba un altar el día de su celebración y se organizaba una procesión después de vísperas:

“Santa Isabel de Hungría es doble menor de reliquia, parte vísperas con ella el cabo de octava de san Diego, aderezase para su víspera el altar del claustro con su frontal y luces. Tiene

¹⁴²⁵ Vid. pp. e imágenes en el capítulo de la sacristía.

¹⁴²⁶ García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 28.

¹⁴²⁷ Día veinte de noviembre, RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 76r.

kalenda de cirios que se dice a 18 porque la santa es a 19 y se transfiere por el cabo de octava de san Diego. Después de vísperas se hace procesión a su altar, en que se dicen los himnos de su oficio, antifona de las primeras vísperas con su verso y oración y las demás que la madre mandare. A la mesa se lee la vida de esta santa en prado espiritual, o el otro libro de santos extravagantes que hay en esta librería¹⁴²⁸



Fig. 325. Anónimo, *Santa Isabel de Hungría y san Alberto de Lieja*, finales del siglo XVI o inicios del XVII, temple, 156 x 146 cm, Inscripción superior: “ECCE QM BONU ET QMIOCU DU HABITARE FRTS INVNULM”, ángulo noreste del claustro alto, PN00610017.

Como recuerdo o eco, de este altar destaca la composición de esta pintura mural, cuya escena central reposa sobre la representación de un altar fingido vestido con su frontal de tela, igualmente fingida en la representación mural. Sobre el mismo, aparecen representados dos santos identificados como san Alberto de Lieja, obispo de Lovaina y, santa Isabel de Hungría.¹⁴²⁹ Aunque la identidad del santo también ha sido identificada con san Antonio de Padua, puesto que aparece representado con el hábito franciscano, parece más lógica la semejanza con san Alberto de Lieja puesto que el atributo que porta en su mano y reposa sobre su hombro puede asimilarse al báculo que portan los obispos, en ocasiones finalizado en forma de cruz como vemos aquí. Incluso, la cronología de esta obra, fechada entre finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, junto con el contexto de mecenazgo que rodeó la colección de las Descalzas Reales, podrían reafirmar o apoyar la identificación de los dos personajes centrales con san Alberto de Lieja y santa Isabel de Hungría, dos personajes procedentes de sendas estirpes regias, canonizados tras su muerte. En este sentido, no resulta ajena tampoco la identificación llevada a cabo por los propios archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia con esta pareja de santos medievales, junto a quienes aparecen retratados en las escenas laterales del retablo de san Ildefonso, último encargo de la archiduquesa a Rubens.¹⁴³⁰ Ni la identificación de los santos, ni su encargo, o el motivo por el que fueron representados entre la topografía devocional del claustro alto se han podido documentar. Sin

¹⁴²⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 91v.

¹⁴²⁹ Sánchez Hernández y García Sanz, 2009, p. 28.

¹⁴³⁰ Vergara, 1999, pp. 78-79. Los datos de la obra citada: Rubens, Pieter Paul, *Retablo de San Ildefonso con los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia*, óleo sobre tabla, 352 x 236 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie 678, Disponible en: www.khm.at/de/object/1680e9fa7b/ [consulta: 10/09/2020]

embargo, tanto la contextualización de su iconografía, como su integración en el recorrido procesional llevado a cabo por la comunidad resultan interesantes.

En relación a las escenas representadas y aquellas fuentes con las que pueden relacionarse cabe destacar los atributos junto a los que aparece representada la santa de la escena central. La corona a sus pies es uno de los principales elementos que permiten asociar su iconografía a santa Isabel de Hungría, puesto que suelen acompañar su representación para señalar su condición regia, mientras que la lectura del paño que muestra en sus manos escapa al convencionalismo de las escenas donde aparecen la santa de manera individual. Normalmente, estas últimas suelen mostrar a la protagonista portando un cesto de rosas o sosteniéndolas con su propio vestido, en relación al episodio milagroso en el que supuestamente convirtió el alimento que ofrecía a los pobres para no ser vista por su padre. Sin embargo, la introducción del paño o sábana blanca con la imagen de Cristo Crucificado puede relacionarse con un episodio distinto de la hagiografía construida en torno a esta santa. Se trata del conocido como “milagro del crucifijo” o “milagro del leproso”, un pasaje añadido a la hagiografía oficial de la santa a partir de diferentes fuentes que encuentran su origen en la predicación medieval, por lo que la manera de narrarlo varía también en función de la adaptación escogida.¹⁴³¹ La tradición más difundida es aquella que explica cómo santa Isabel de Hungría, dentro de sus numerosos actos de caridad, ofreció su lecho matrimonial a un leproso para que descansara. Al enterarse su marido se apresuró en acudir al dormitorio para comprobar la presencia del leproso en su cama y, cuando retiró las sábanas se encontró con la aparición milagrosa de un crucificado.¹⁴³²

Este momento es el que se refleja en diferentes representaciones dedicadas a santa Isabel de Hungría como la que encontramos integrada en el altar dedicado a la vida de la santa dentro de la iglesia consagrada a la misma y donde se encuentra su sepulcro, sita en la ciudad alemana de Maburgo (fig. 326). Obra del escultor Ludwig Juppe (h. 1460-1538) y del pintor Johann von der Leyten (h. 1460-1530), ambos documentados entre finales del siglo XV e inicios del XVI, este retablo combina escenas pictóricas en sus batientes con relieves en su parte central.¹⁴³³ Una de las escenas que aparece en el interior, muestra a la santa junto a su marido frente al lecho matrimonial, donde aparece tumbado y, entre las sábanas, un Cristo en la Cruz. Con esta representación trata de plasmarse el momento en el que el marido de la santa se entera de que ésta ha cedido su lecho matrimonial a un leproso y, corre al mismo para sacarlo de allí, pero al llegar, se encuentra con la aparición milagrosa del crucifijo.

¹⁴³¹ En concreto fue el teólogo medieval Jacques Vitry el autor de dicha narración incluida en su obra *Sermones Vulgares* y, posteriormente adaptada a la biografía de santa Isabel de Hungría. El origen de esta narración hagiográfica, así como el estudio de las fuentes que la difundieron en: Gecser, 2006, pp. 49-107 e íd. 2013, pp. 149-171. Asimismo, sobre la iconografía de esta santa: Bertini, Cerbo y Paone, 2017, pp. 11-69.

¹⁴³² Así nos lo traslada la vida de esta santa que se ha transmitido a lo largo del tiempo: Montalbert, 1891, pp. 309 - 310.

¹⁴³³ Sobre el trabajo conjunto de estos artífices: Lemberg y Dietrich, 2011.



Fig. 326. Ludwig Juppe y Johann von der Leyten. “Altar de santa Isabel de Hungría” (*Elisabethaltar*), detalle de un batiente lateral con la representación del Milagro del leproso, 1513, óleo sobre tabla, 97 x 239 cm, Maburgo, Iglesia de Santa Isabel de Hungría (*Elisabethkirche*). Fuente de la imagen: Wikimedia Commons.

La pintura mural conservada en las Descalzas Reales no muestra la escena del milagro como tal. En su caso parece que el contexto hagiográfico asociado a este pasaje de la vida de la santa proporciona un marco narrativo para interpretar el gesto de la protagonista mostrando la sábana donde supuestamente habría dejado huella la imagen del Crucificado aparecido milagrosamente en el lecho matrimonial. En relación a la trascendencia o desarrollo que habría podido tener esta forma de interpretar el milagro del leproso, no hemos encontrado otras referencias visuales que permitan delimitar su alcance. El hecho de que se trate de santa Isabel de Hungría más que por la posible interpretación de su imagen central a partir de este milagro, se debe al contenido que también podemos deducir a partir de las escenas que rodean a las figuras centrales. Entre ellas, por ejemplo, apreciamos claramente la figura de una mujer vestida con indumentaria cortesana cogiendo en brazos a un hombre desvalido, con vendajes en su cuerpo, para continuar con la asociación entre esta santa y su vertiente caritativa hacia los leproso. Asimismo, otras escenas, muestran a la santa, ataviada con hábito franciscano y dando limosna a los pobres (fig. 327).

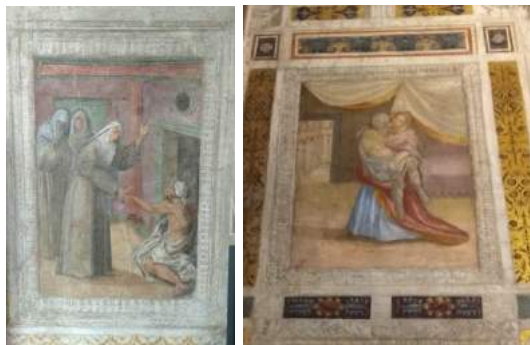


Fig. 327 Detalles con las escenas de la vida de santa Isabel de Hungría, que rodean la representación central.

Si bien estas escenas son bastante más comunes entre la difusión iconográfica de santa Isabel de Hungría, parece que el hecho de retratarla con una sábana “impregnada” por la imagen de un Crucifijo lo es menos. No obstante, todavía podemos advertir la trascendencia que este modelo pudo tener a partir del ejemplo representado en las Descalzas Reales a través de las indicaciones que la duquesa de Feria Juana Dormer daba para la decoración que ella misma patrocinaba en la iglesia de Santa Marina en Zafra a inicios del siglo XVII. Sus indicaciones incluían el tipo de iconografía que debía representarse en los altares laterales del templo, con las descripciones de cada personaje y, por lo que respecta a la figura de Santa Isabel de Hungría, debía representarse “con corona al lado y unos paños como está en el

Monasterio de Descalzas de Madrid”.¹⁴³⁴ De hecho, tal y como ha estudiado Juan Carlos Rubio, no se trataba del único detalle que la duquesa concebía teniendo en cuenta el referente estético de este patronato madrileño. También el mencionado retablo que debía presidir el altar mayor de la iglesia de Santa Marina debía incluir un pequeño tabernáculo o templete que cumpliera la función de Sagrario siguiendo la misma disposición diseñada por Gaspar Becerra para su retablo de las Descalzas Reales.¹⁴³⁵ De hecho, si nos fijamos en el detalle de la predela (fig. 328) y, entre las escenas que flanquean el sagrario, aunque las representaciones no constan, sí lo hacen diferentes anotaciones donde se indica qué personajes debían aparecer representados, como es el caso de “San Antonio y Santa Isabel” dentro de un programa iconográfico en plena sintonía con los santos preferidos por la orden franciscana.¹⁴³⁶



Fig. 328. Detalle de las escenas que flanqueaban el sagrario en el diseño del retablo elaborado por Gaspar Becerra para las Descalzas Reales.

Como vemos, resulta muy complejo determinar el modelo iconográfico seguido entre las escenas del desaparecido retablo. Sin embargo, la referencia tan explícita que la propia duquesa de Feria hizo constar en 1606 entre las indicaciones para su obra de mecenazgo religioso atestiguan cómo, si no entre el ejemplo del retablo, sí pudo tomar su inspiración a partir de la pintura mural representada en el claustro alto. En este sentido, su presencia en la corte de Felipe II y su trayectoria junto al mismo, tras haberlo acompañado en su viaje a Inglaterra, habrían solventado cualquier impedimento para acceder a la clausura, donde sus religiosas, en su mayoría, procedían de la nobleza y la corte madrileña. De ser así, ello permitiría incluso acotar la fecha en la que se realizó la obra de las Descalzas Reales con anterioridad a 1606.

Un último detalle que podemos tener en cuenta para contextualizar la presencia de esta imagen entre las capillas del claustro alto, es la inscripción representada en la parte superior dentro de una cartela. La misma, muestra las abreviaturas “ECCE QM BONU ET QMIOCU DU HABITARE FRTS INVNULM”, cuyas características nos permiten desarrollar su contenido con el salmo que reza *Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum*. El mismo, según explica el profesor Eduardo Carrero Santamaría, fue utilizado por san Agustín dentro de sus sermones para explicar las bases de la vida en comunidad, señalando como piedra angular de la misma su fundamentación en la pobreza.¹⁴³⁷ Desconocemos la fuente

¹⁴³⁴ Madrid, 1 de abril de 1606. Encargo de las pinturas para la capilla de Santa Marina instituida por la duquesa de Feria, Juana Dormer. Notario Francisco Testa, AHPM, Prot. 2624, ff. 1140 y ss. En: Pérez Pastor, 1914, p. 117, nota 593. También cit. en: Rubio Masa, 1994a, 268; 1994b, p. 186 y, 1995, p. 31.

¹⁴³⁵ Sobre el dictado estético de la duquesa de Feria en relación al patrocinio de la iglesia de Santa Marina en Zafra y sus similitudes con el referente de las Descalzas Reales: Rubio, 1994a; pp. 267-272; 1994b; 184-196, 1995, 31-35.

¹⁴³⁶ García García, 2016.

¹⁴³⁷ Carrero Santamaría, 2000, p. 769.

concreta que pudo inspirar su representación en la pintura de santa Isabel de Hungría, pero su vinculación y coherencia con los preceptos que debían regir la vida de una comunidad coletina sí resulta evidente. La misma, como hemos visto, era la encargada de rendir culto periódicamente a esta imagen mediante la configuración de su altar el día en que se celebraba la santa y la organización de una procesión, que tenía lugar después de vísperas. Puesto que el mensaje que contiene en su parte superior mediante la inscripción latina alude directamente al modo de vida que debían seguir estas religiosas, conviene también advertir en qué otros momentos servía como referencia dada su ubicación en un lugar clave de la topografía dibujada por las devociones del claustro alto: la esquina noreste.

La razón que nos lleva a interpretar esta representación mural como un lugar destacado o como una referencia dentro del recorrido procesional seguido por la comunidad se encuentra, una vez más, entre las indicaciones que el Libro de Ceremonias ofrece al explicar algunas de las ceremonias marcadas por el calendario litúrgico. En este sentido es, de nuevo, la celebración de Todos los Santos y, en concreto la de su octava, aquella que marca los principales puntos o hitos procesionales que la comunidad toma como referencia para seguir los pasos de cada procesión. A diferencia del recorrido llevado a cabo durante el uno de noviembre, su octava discurre, fundamentalmente, a través del claustro alto y el relicario. Dentro de su desarrollo las religiosas hacen, además, dos paradas que tienen lugar en dos, de los cuatro ángulos del claustro alto: el ángulo noreste, frente a la representación mural de santa Isabel de Hungría y, en el ángulo suroeste, frente al altar de la Anunciación (fig. 328) del siguiente modo:

“En haciendo señal la madre comienzan las cantoras la letanía y, en diciendo, *sante Joannes Baptista* se levantan en pie toda la comunidad y comenzará a salir la procesión. En habiendo andado el primer claustro, cuando llega el choro a la columna que hace esquina, de uno y otro se paran con igualdad y, las de la cruz y los cirios, pasarán al altar de enfrente y se volverán de rostro a la comunidad teniendo alta la cruz y los cirios, como se hacen las paradas y así estarán hasta que la madre haga señal. En llegando al segundo claustro, volverán a hacer parada y, en volviendo a hacer señal para que se prosiga la procesión, bajarán al relicario donde entrará la comunidad y, en llegando la madre y las cantoras a sus lugares se arrodillarán y, dejando la letanía en el verso a donde llegare, dirán el verso *sancti dei omnes intercedere dignemini* y responderá el choro: *pro nostra omnium que salute* y la madre dice la oración *omnes sancti tui que sumus* domine hasta el fin. Acabada esta oración se volverán a poner en pie y a proseguir la procesión, saldrán las de la cruz y los cirios y, luego, por su orden, la comunidad, y subirán al tercer claustro, que está enfrente de la escalera (como se hace cuando suben las procesiones de las profesas que han venido por los otros claustros) y proseguirán las cantoras la letanía desde el verso en que la dejaron. En este tercer claustro, vuelven a hacer parada en la misma forma que en los otros, volviendo las de la cruz y los cirios a la comunidad en el altar de la Annuciata. En haciendo la madre señal, vuelven a proseguir por el claustro cuarto, y luego, alrededor del antecoro comenzando por la parte del altar de nuestra señora de la Natividad, luego entraran en el coro, y puesta la comunidad en la misma forma que al principio se acabará la letanía y, luego, entonarán las cantoras la antífona *Ageli archangeli* y dirán el verso y la madre dice la oración de los santos y *Deus qui renuntiatibus saeculo* y, habiendo respondido el choro, hace señal y se acaba la procesión.”¹⁴³⁸

¹⁴³⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 90v.-91r.

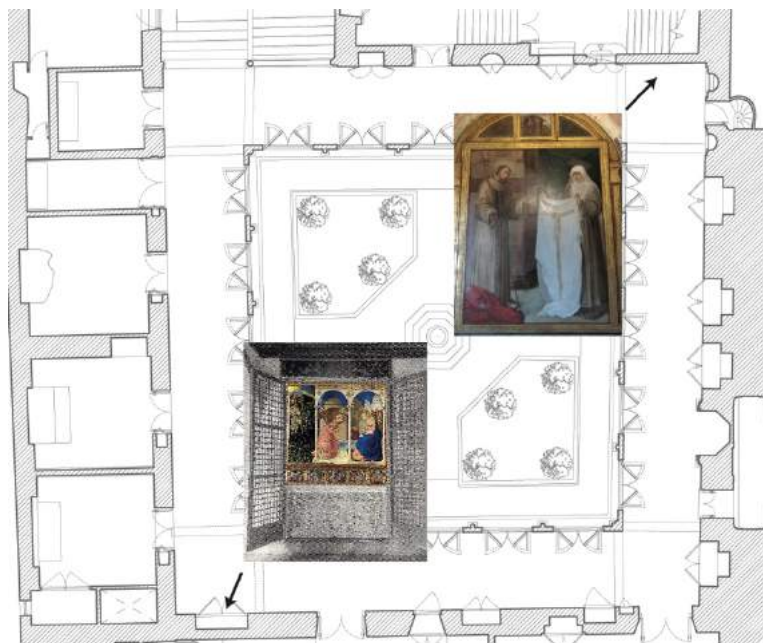


Fig. 328. Detalle de los ángulos donde se llevan a cabo las paradas en la procesión de la octava de Todos los santos: frente a la Capilla de la Anunciación y la pintura mural de santa Isabel de Hungría. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta Primera, Plano nº 3. Escala 1:100

En primer lugar, para advertir los lugares por donde discurre el movimiento es preciso fijarse en aquellos espacios que se previenen con luces como son: los altares del coro, las capillas de los claustros, la del santo Ángel, el relicario y, las capillas del antecoro. Por tanto, se trata de una procesión que recorre una serie de espacios y capillas situados, tanto al norte como al sur del edificio, teniendo principio y fin en el coro. Según el orden descrito, y al sustituir, nuevamente, el término claustro por “panda”, obtenemos el recorrido, en primer lugar, de la panda este del claustro donde, al llegar a la columna que hace esquina las monjas se paran frente al altar de santa Isabel de Hungría. A continuación, recorren una segunda panda, la panda norte, donde vuelven a realizar otra parada, tras la cual prosigue la procesión bajando el primer tramo de las escaleras y, pasando a través del descansillo hacia el espacio donde se encuentra la capilla del Ángel Custodio. Desde aquí, atraviesan el candilón hasta llegar al Salón de Reyes y entran al relicario mediante la puerta que conecta ambos espacios. Es por ello, que, tras llegar al segundo claustro o “panda norte”, se utiliza la expresión “bajarán al relicario”, en relación al tramo de las escaleras principales que deben bajar para atravesar los espacios (Capilla del ángel, Candilón y Salón de Reyes) que conducen hasta el relicario (fig. plano del recorrido). Una vez aquí, la comunidad se divide en coros que entonan los versos de la letanía correspondientes a cada uno. Tras realizar su veneración en el relicario, vuelven a subir al claustro que entonces rodean por las pandas oeste y sur, haciendo una parada en el ángulo suroeste “en el altar de la Annunciata”. Luego, se dirigen por la panda sur hacia el antecoro, que también rodean antes de entrar al coro y finalizar así la procesión. De este modo, los llamados “cuatro claustros” coincidirían, de nuevo, con las cuatro pandas del claustro alto que, según el movimiento descrito por la procesión se recorrerían en el sentido contrario al marcado por las agujas del reloj (fig. 329a recorrido nº 2 y fig. 329b recorrido nº 2.1).

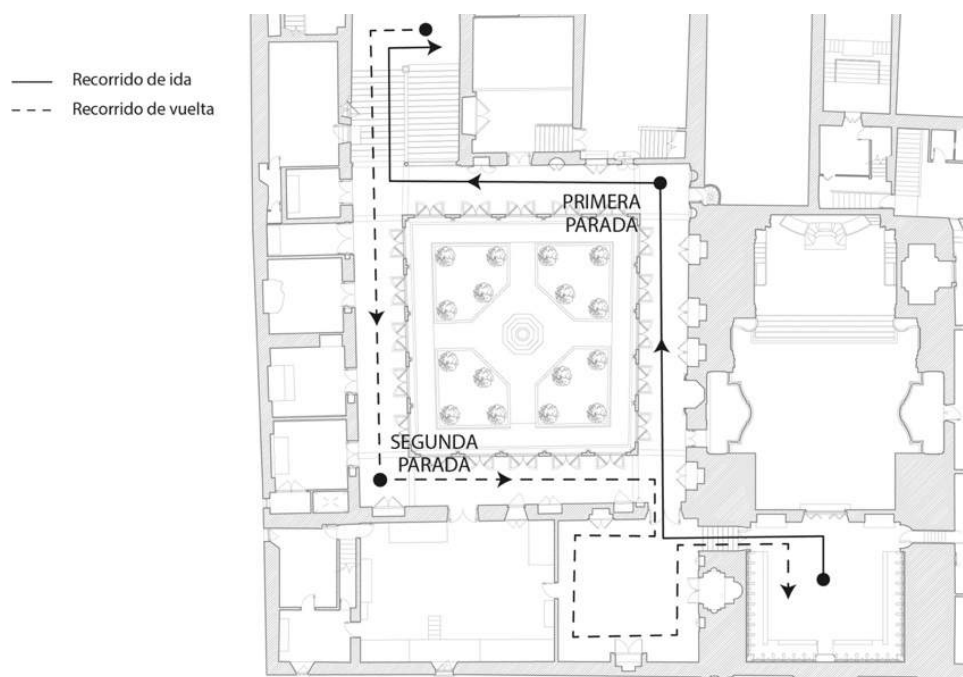


Fig. 329a. Recorrido nº 2, Recorrido de ida y vuelta hacia el relicario llevado a cabo en la procesión de la octava de Todos los Santos a través de las pandas del Claustro Alto. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano nº3, Escala 1:100.

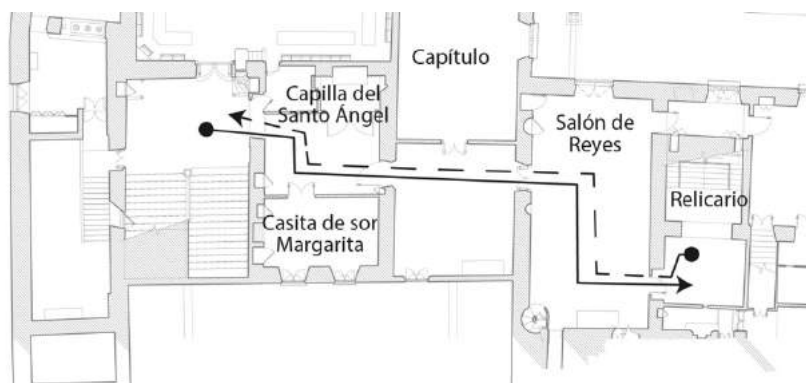


Fig. 329b. Recorrido nº 2.1 de la procesión de la octava de Todos los Santos a través de las estancias de la entreplanta. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano nº2, Escala 1:100.

5.4. La escenificación de las principales festividades establecidas en el calendario litúrgico.

5.4.1. Ceremonias cristológicas. Tiempo de cuaresma y de Pasión.

En la actualidad contamos con un marco teórico y documental bien definido en torno al modo y peculiaridades mediante los que fueron festejados en el monasterio de las Descalzas Reales los dos momentos clave para la definición de la fe cristiana, el nacimiento y muerte de Cristo. Por lo que respecta al primero, los estudios de Leticia Arbeteta Mira y Ana García Sanz han destacado las diferentes ceremonias y prácticas litúrgicas que tenían lugar desde el comienzo de Adviento hasta el día de Navidad en torno a la imagen del Niño Jesús.¹⁴³⁹ Se

¹⁴³⁹ Arbeteta Mira, 2000, pp. 40-44 y García Sanz, 2010a, pp. 135-141.

trata de ceremonias como la preparación de la “canastilla mística” o la realización de las “jornaditas” que, además de encontrarse descritas entre las indicaciones del *Libro de Ceremonias*, aparecían también integradas entre los ejercicios de devoción de la infanta sor Margarita.¹⁴⁴⁰ Algunas de estas prácticas litúrgicas integradas en el calendario de adviento fueron compartidas por diferentes comunidades religiosas, como el caso de la citada “canastilla mística”, consistente en preparar una prenda al Niño Jesús y practicar la virtud asociada a la misma, o de las llamadas “jornaditas”, que trataban de emular el viaje de la Virgen María y san José desde Nazaret a Belén para el nacimiento del Niño.¹⁴⁴¹

En segundo lugar, y por lo que respecta a las prácticas litúrgicas desarrolladas con motivo de la muerte y resurrección de Cristo, es conocido el privilegio papal del que gozaba la comunidad de las Descalzas Reales, para llevar a cabo sus celebraciones, en concreto, con motivo de Viernes Santo. Este último, así como su proyección entre las imágenes y espacios conservados en la clausura madrileña han sido recientemente analizados por la profesora M^a Ángeles Toajas.¹⁴⁴² De hecho, el único período del calendario litúrgico al que la fundadora dedica un capítulo dentro de la carta fundacional es la Pascua y, más concretamente, a los dos momentos cruciales dentro de este período: Viernes Santo y Domingo de Resurrección. En su capítulo, Juana de Austria pone de manifiesto dos matices interesantes respecto a la celebración de la Pascua en el monasterio: el Viernes Santo no únicamente se conmemora la muerte de Jesucristo en el Monasterio sino que «se representa» y, además, se hacía contando con el privilegio que la autoridad apostólica había concedido a tales efectos.¹⁴⁴³ Dicho privilegio, como sugería Elías Tormo ya entre sus primeros estudios, hunde sus raíces en la liturgia practicada por la Casa Madre en Gandía, lugar donde se permitía sacar en procesión la Sagrada Forma en Viernes Santo durante la celebración de la conocida *Visitatio Sepulchri*.¹⁴⁴⁴ La actividad escenográfica y ritual suscitada por la conmemoración de la Pascua dentro del cristianismo fue uno de los pilares sobre los que se cimentó la cultura cristiana de las prácticas devocionales en Europa. Tras el concilio de Trento, la carga dramática mediante la que se conmemora este momento del calendario se intensifica y, con ella, los medios discursivos propios de la cultura barroca dotan de mayor intensidad o expresividad un rito escenificado, ya desde la Edad Media, bajo distintos recursos parateatrales.¹⁴⁴⁵

Este proceso encuentra en el contexto ceremonial de las Descalzas Reales uno de los mejores ejemplos al materializarse mediante la capilla del Cristo Yacente, que nos da cuenta de la interesante relación entre narración, espacio y representación establecida dentro de la misma (fig. 330). La decoración de la capilla combina escenas en torno al momento de la muerte y resurrección de Cristo con distintas epigraías que forman parte de la propia dramatización llevada a cabo durante Viernes Santo y la mañana del Domingo de Resurrección entre el claustro y la iglesia de las Descalzas Reales. Todo ello cobra calidad de escenario natural mediante la introducción del Santísimo Sacramento en Viernes Santo dentro de la estatua-relicario del cristo yacente. Una imagen, posteriormente llevada en procesión al rededor del claustro mediante un acompañamiento ceremonial organizado por la capilla musical del

¹⁴⁴⁰ García Sanz, 2010a, p. 137.

¹⁴⁴¹ Muchas de ellas quedaban reflejadas entre los villancicos entonados por las religiosas durante el ciclo navideño. Arbeteta Mira, 2000, pp. 148-151.

¹⁴⁴² Toajas Roger, 2015, pp. 105-150.

¹⁴⁴³ «Y por cuanto yo tengo particular devoción a que todo el oficio de la semana santa desde el domingo de ramos hasta la pascua se haga con mucha solemnidad, así en lo que toca a las pasiones como al encerrar el Santísimo Sacramento el jueves santo y a la ceremonia santa y devota, de que por autoridad apostólica se usa en el dicho monasterio el Viernes Santo, que representa la sepultura de nuestro Señor y Redemptor» Así lo declara la propia Juana de Austria en su *Real fundación de la Capilla*, f. 29v.

¹⁴⁴⁴ Tormo y Monzó, 1917, p. 50 y, 1947, p. 107.

¹⁴⁴⁵ Pérez Priego, 2009.

convento que, además, representa y entona parte de las escenas y frases plasmadas en la decoración de la capilla, tal y como ha destacado la profesora M^a Ángeles Toajas.¹⁴⁴⁶ Por su parte, la terminología empleada en el *Libro de ceremonias* para referirse a esta capilla no hace más que corroborar la recreación de un espacio real dentro de la misma al denominarla “capilla del sepulcro”, lugar al que se dirige otra procesión el Domingo de Resurrección.¹⁴⁴⁷

Fig. 330. Vista de la capilla del Cristo Yacente, ubicada en el ángulo noroeste del claustro alto. Imagen publicada en: García Sanz, 2010d, p. 28.

Además de este espacio y su interesante relación con la liturgia practicada los días más señalados de la Semana Santa, especialmente a través de su epigrafía, nos interesa destacar también la presencia de otras fuentes en el interior de la clausura que se hacen eco acerca de su celebración. En este sentido, el manuscrito titulado *Lo que se observa*, permite ampliar la información que consta respecto a las procesiones y cánticos entonados en ellas los días más importantes de la Pascua dentro del *Libro de Ceremonias* o de las Constituciones dadas por Juana de Austria. Asimismo, encontramos otro manuscrito o memoria, en su caso de apenas siete folios, dedicado a narrar los pasos que se llevan a cabo en el exterior de la clausura, principalmente entre el templo, la sacristía y el claustro de capellanes. Éste último aparece fechado durante el siglo XVIII con el título *Semana Santa según (por privilegio) se ejecuta en el Real Monasterio de las señoras Descalzas de Madrid fundación de la Serenísima doña Juana de Austria* y, sirve para constatar cómo la comunidad coletina guardó cuidadosamente, generación tras generación, la memoria en torno al privilegio o bula papal que explica la presencia de capillas dentro de su celebración como la del Cristo Yacente desde sus orígenes.¹⁴⁴⁸ Como veremos a continuación, la información proporcionada por ambas fuentes resulta complementaria puesto que, de un lado, los manuscritos de ceremonias ponen su atención sobre las prácticas desarrolladas por la comunidad entre los distintos espacios de la clausura, mientras que, de otro lado, las directrices contenidas en la memoria dieciochesca relatan el procedimiento seguido por los oficiantes de puertas a fuera de la clausura. Además, también el manuscrito titulado *Lo que se observa* amplía significativamente las prácticas desarrolladas con anterioridad a los momentos clave de la Semana Santa, como el citado Viernes Santo. Por ello, conviene analizar las ceremonias desarrolladas durante estos momentos previos para tratar de definir una perspectiva más amplia de lo que suponía la celebración de la muerte y resurrección de Cristo en el interior de la clausura. Como es habitual, éstas últimas vienen marcadas por el miércoles de ceniza, cuando tanto este miércoles como el resto de miércoles que se suceden durante este período previo a la Semana Santa, se celebra misa de cantores en la iglesia y hay

¹⁴⁴⁶ Toajas Roger, 2015, pp. 105-150 y, más concretamente p. 137.

¹⁴⁴⁷ Véase el calendario de festividades móviles. RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r.

¹⁴⁴⁸ AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 39. Su catalogación en: García López, 2003, p. 147, n° de asiento 1146.

sermón, además de “indulgencia plenaria por las estaciones”.¹⁴⁴⁹ También se indica cómo, los domingos de cuaresma permanecía descubierto el Santísimo Sacramento en el templo.¹⁴⁵⁰

5.4.1.1 Sábado *in Pasione*

La celebración de la Cuaresma, al contrario de lo que sucede con el contenido del libro de ceremonias, aparece ampliamente descrita dentro del manuscrito *Lo que se observa*, desde el sábado “*in pasione*”, o aquel que precede al Domingo de Pasión, correspondiente al quinto de los domingos que se suceden en tiempo de Cuaresma.¹⁴⁵¹ Durante el mismo, se sacaba una reliquia de *Lignum Crucis* al altar mayor de la iglesia, tras haberse realizado su procesión.¹⁴⁵² Al respecto, existen pequeñas divergencias en torno al procedimiento descrito por uno u otro manuscrito: mientras el titulado *Lo que se observa*, nos habla de una procesión que se dirigiría hacia el *Lignum Crucis* y, a continuación indica su exhibición pública en la iglesia, el libro de ceremonias, se hace eco de una exhibición simultánea de esta reliquia, conservada en dos relicarios diferentes que se situaban, cada uno en el coro y el altar mayor, respectivamente. Pese a que las indicaciones de los manuscritos no contienen ninguna referencia que nos permita acercarnos a qué relicarios eran los que protagonizaban el culto durante este “sábado *in pasione*”, como hemos visto, la colección de plata y orfebrería vinculada al mecenazgo Habsbúrgico ya contaba desde sus orígenes con significativas muestras de orfebrería destinadas a proporcionar acomodo a este tipo de reliquias. Es el caso del altar-relicario firmado por Antonio Carmona, procedente de la colección de la princesa y, posteriormente modificado por su sobrina sor Margarita con las reliquias que recibió por parte de su hermano el emperador Matías (fig. 47). De hecho, según reza la inscripción de este relicario la reliquia que se añadía en época de sor Margarita era un cristo hecho con pedazos de la Santa Cruz. Otro de los relicarios dinásticos que contenían fragmentos de *Lignum Crucis*, se encuentra igualmente asociado a los envíos que la colección de las Descalzas Recibió desde la corte imperial, y, en concreto, del emperador Maximiliano II, tal y como indica su inscripción (fig. 128).¹⁴⁵³ Sin duda, de todos ellos, el más antiguo debió ser el relicario con forma de cruz gótica, que se levanta sobre un pie lobulado y cuenta con un nudo arquitectónico caracterizado por arquerías apuntadas (fig. 51). Fechado durante la primera mitad del siglo XVI, la inscripción que contiene deja clara su pertenencia a la fundadora del monasterio, por lo que también se uniría al conjunto de *Lignum Crucis* asociados a un valor dinástico muy significativo.

Con una cronología muy cercana a la de este *Lignum Crucis* que perteneció a Juana de Austria, también se ha asociado recientemente a sus pertenencias otro relicario (fig. 331) que guarda esta misma materia sagrada y cuya producción cabría situar durante la primera mitad del siglo

¹⁴⁴⁹ “Miércoles de ceniza hay misa de cantores y S1* sermón y, desde este día, todos los de cuaresma S2 le hay e indulgencia plenaria por las estaciones” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r

¹⁴⁵⁰ “Los cinco domingos, está el santísimo sacramento descubierto S1, hay misa de cantores y completas S2 y dos sermones” *Ibidem*.

¹⁴⁵¹ “Desde el sábado *in pasione* se toca todos los días a las nueve y son vísperas rezadas porque hay procesión al santísimo *Lignum Crucis* cantando [...] y luego ponen el santo *Lignum Crucis* para que le adoren.” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 45-6. Y, según el libro de ceremonias: “El sábado antes de la dominica de pasión se comienza la vigilia, sacase a la iglesia el *lignum crucis* y otro relicario se pone en el choro” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r.

¹⁴⁵² “Desde el sábado *in pasione* se toca todos los días a las nueve y son vísperas rezadas porque hay procesión al santísimo *Lignum Crucis* cantando [...] y luego ponen el santo *Lignum Crucis* para que le adoren.” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 45-6. Y, según el libro de ceremonias: “El sábado antes de la dominica de pasión se comienza la vigilia, sacase a la iglesia el *lignum crucis* y otro relicario se pone en el choro” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r.

¹⁴⁵³ Sobre estos relicarios y reliquias procedentes de la corte imperial en época de sor Margarita, Checa Cremades, 2019, pp. 311-312.

XVI. Según el estudio realizado por José Gabriel Moya Valgañón, este relicario castellano “de tipo marco o cuadro”, pudo pertenecer a la Princesa dado el ámbito de producción y cronología a los que se adscriben sus características formales.¹⁴⁵⁴ Si lo comparamos con el resto de relicarios que venimos citando, destaca la variedad de escenas que configuran el panel y rodean la cruz central con los pedazos de *Lignum Crucis*. Como identifica Moya Valgañón, en su mayoría aparecen escenas sobre la vida y muerte de Cristo pintadas sobre pergamino, combinadas con la representación de algún santo o santa especialmente vinculado a la orden de la comunidad como san Francisco y santa Clara e incorporan, además, pequeñas reliquias de las Once Mil Vírgenes.¹⁴⁵⁵ Esta composición recuerda, asimismo, a la de otros cuadros o marcos-relicario que ya hemos mencionado como el decorado con la escena central de *Santa Inés y Santa Bárbara, bajo aparición de la Virgen y el Niño Jesús*, rodeada por la inscripción alusiva al pontífice Paulo V (fig. 320).

Fig. 331 Taller castellano (Atr.), *Cuadro-relicario de Lignum Crucis*, primera mitad del siglo XVI, Papel, madera, tela, pergamino, perlas, espejuelos, 68 x 68 cm, Relicario, PN00612565. Imagen publicada en: Moya Valgañón, 2007, p. 225.

Como también apuntábamos, la inscripción de aquel marco-relicario puede llevar a plantear una procedencia romana de la obra y, aunque no sea el caso de este *Lignum Crucis* atribuido a la manufactura de los talleres castellanos, sí lo es el de otros relicarios destinados a exhibir este mismo tipo de reliquias cristológicas. En concreto, sucede con una cruz de altar recientemente analizada por Lucía Ajello (fig. 332), y relacionada con el mecenazgo del pontífice Inocencio XI, así como con los trabajos de aquellos orfebres que trabajaron para el mismo, como el medallista y grabador romano Giovanni Martino Hamerani (16-46-1705), quien se habría encargado de realizar los medallones dorados que decoran los brazos de la cruz.¹⁴⁵⁶ Pese a que estos últimos relicarios se encuentren enmarcados dentro de cronologías y ámbitos de producción distantes, su exhibición en el relicario, al menos desde inicios del siglo XX, se llevó a cabo de manera muy cercana, ocupando la parte central de las gradas situadas en el centro de esta estancia, tal y como las fotografías antiguas y actuales permiten observar (fig. 333).

¹⁴⁵⁴ Moya Valgañón, 2007, pp. 222-225. Sin embargo, cabe señalar cómo al buscar entre los asientos de su inventario de almoneda y del listado de objetos y reliquias que donó a su fundación no hemos podido localizar una entrada cuya descripción pueda asemejarse a este marco-relicario de *Lignum Crucis*.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 224.

¹⁴⁵⁶ Ajello, 2018, pp. 14-18.

Fig. 332 Taller romano, *Cruz de Lignum Crucis*, h. 1679, madera, plata, bronce dorado y piedras, 116 x 70 x 30 cm, Relicario, PN00612649. © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: Ajello, 2018, p. 16.

Fig. 333 Detalles de la gradería central con la exhibición de los relicarios de *Lignum Crucis*. Izq. Imagen publicada en Checa Cremades, 2019, p. 307 y Derecha: AGP, fondo antiguo de fotografía, FODI 10154102.

A todo ello, cabría sumar también los diferentes relicarios y cruces de *Lignum Crucis* que aparecen registrados entre los asientos de las memorias del relicario elaboradas por las propias relicarieras. Así, hacia finales del siglo XVII, dentro de la citada “memoria de lo que queda en el relicario” (fig. 8), el listado se inicia con la descripción de hasta seis relicarios, entre reliquias, retablos y custodias, destinados a conservar los fragmentos de *Lignum Crucis* que hasta entonces habían llegado a la colección de reliquias:

“Primeramente una cruz de oro con *Lignum Crucis* en su caja de plata; un retablo de plata sobredorado con un crucifijo de *Lignum Crucis* y reliquias de Christo Nuestro Señor; una custodia de plata sobredorada con *Lignum Crucis*; una cruz de cristal con ahonados de oro en un pie de ébano con perlas y piedras; una cruz de cristal con el pie de oro y piedras con *Lignum Crucis* y una espina; una cruz de plata sobredorada alta con *Lignum Crucis*...”¹⁴⁵⁷

Como vemos, resulta complejo identificar cada uno de ellos con las piezas señaladas dado que sus descripciones son muy escuetas. Algunas entradas como la “custodia de plata sobredorada” quizá puedan vincularse con el *Lignum Crucis* dinástico de tipo templete y que perteneció a Maximiliano II, mientras que las cruces de cristal guarnecidas con piedras preciosas, quizá puedan recordar la morfología de otras obras conservadas y también recientemente asociadas con la manufactura de los talleres romanos por las investigaciones de Lucía Ajello.¹⁴⁵⁸ Nos referimos a la cruz de cristal actualmente expuesta en el antecoro de la fundación, donde asienta sobre una peana circular decorada por diferentes piedras a imitación o semejanza del monte calvario (fig. 334). Sin embargo, el resto de tipologías

¹⁴⁵⁷ AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 13, f.2r., con copia en: AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 35, f. 4r. y ss.

¹⁴⁵⁸ Concretamente, la investigadora atribuye su manufactura con la realizada por los talleres tedescos, de origen germánico, asentados en Roma, en torno a la corte papal. Ajello, 2018, p. 13.

conservadas continúan siendo difíciles de rastrear entre los inventarios monacales, como sucede en el caso del cuadro-relicario castellano o la cruz de altar (figs. 331 y 332).

Fig. 334 Taller romano, *Cruz de Lignum Crucis*, finales del siglo XVI o primera mitad del siglo XVII, Plata, cristal, madera, esmaltes, 28 x 13 x 11.5 cm, antecoro, PN00611042. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Ajello, 2018, p. 13.

Sea como fuere, lo cierto es que tanto por su valor dinástico o vínculo con el pontificado, como por su antigüedad y características estéticas los relicarios de *Lignum Crucis* que hemos señalado mantendrían una entidad suficiente para ser expuestos en el templo de la iglesia durante el sábado *in pasione* o venerados en el interior de la clausura dentro del coro. Ejemplos como la cruz relicario de altar en cuya producción trabajó el grabador y medallista Hamerani, por sus dimensiones, que superan el metro de altura, bien podrían ofrecerse a su adoración pública este día sobre el altar mayor del templo desde su llegada a la colección mientras en el interior del coro alto, se simultaneaba su adoración con otro de los relicarios destinados a albergar pedazos de la santa Cruz. En este último caso, aunque no se trate de una Cruz, el cuadro – relicario castellano (fig. 331) muestra una configuración idónea para su uso en clausura, basado en el papel vehicular que el conjunto de imágenes miniadas tenía dentro de la meditación practicada por una comunidad como las coletinas de las Descalzas Reales.

Además de la adoración de las reliquias de *Lignum Crucis*, el manuscrito *Lo que se observa*, añade el desarrollo de una procesión que se dirige al coro hacia la imagen de la dolorosa, situada antiguamente bajo el Cristo Crucificado que culmina la decoración del facistol y, al mismo tiempo, añade más detalles en cuanto a la disposición y tipología de los relicarios utilizados durante este día:

“En cuaresma, las procesiones de los sábados son después de colación. También es después de colación la procesión del día de los Dolores que la hay a la Soledad de la capilla de la infanta. Se cantan los himnos, antífona, verso y oración de la fiesta. Y, esto mismo se canta el sábado antes de la dominica *in pasione* a la dolorosa del coro, la que está al pie del santo Cristo, que se le hace procesión y se le adorna mucho con flores y luces. Ese día se cubren los altares del coro y el cuadro del refectorio y, en el primer altar del coro, se pone la custodia con el *Lignum Crucis* que he dicho se pone el sábado santo en la reja y, desde este día hasta el Miércoles Santo, está en el altar del coro con muchas luces y adorno. Se enciende para la vigilia que es la procesión de que he hablado. El santo *Lignum Crucis* que sale a la iglesia para la procesión es otro relicario mayor que el que se pone en el coro”

En primer lugar, cabe aclarar cómo, en este fragmento encontramos alterada la sucesión de días en tiempo de Cuaresma puesto que, primero se nos habla del Viernes de Dolores, inmediatamente anterior al Domingo de Ramos y posterior Viernes Santo y, después,

prosigue con la explicación entorno al Sábado *in passione*, que tiene lugar antes del Viernes de Dolores. En segundo lugar, y como hemos visto mediante el cotejo de las fotografías antiguas y los listados del siglo XX, la disposición del facistol permaneció intacta desde, al menos, principios del siglo XVII y hasta bien entrado el siglo XX, puesto que en estos mismos inventarios la imagen de la Dolorosa, identificada con una copia de Ribera, aparece registrada como un posible regalo de Paulo V a la emperatriz María.¹⁴⁵⁹ Es por ello, que, muy probablemente, la citada “Dolorosa del coro” a la que se dirigía una procesión el sábado *in passione*, pueda asemejarse o identificarse con la disposición del facistol (fig. 216) que sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, puesto que, además, el manuscrito deja claro que es “la que está al pie del santo Cristo”. En este sentido, cabe destacar cómo, también una efigie escultórica de la Dolorosa, obra de Pedro de Mena, se conserva en el asiento central de la sillería del coro, tal y como hemos apuntado anteriormente (fig. 211). Sin embargo, en su caso, no tenemos indicación alguna de que se situase bajo el Crucificado del facistol, o cualquier otro Cristo en la Cruz que pudiera haberse situado sobre el escaparate donde se encontraba la Dolorosa en la propia sillería. Sobre esta procesión, celebrada el Sábado *in passione*, cabe destacar también las divergencias que existen entre las indicaciones redactadas entre uno y otro manuscrito de los que venimos analizando. Por un lado, y como acabamos de indicar, según el manuscrito *Lo que se observa*, esta procesión se dirigía a una imagen de la Dolorosa en el coro, mientras que, según informa el libro de ceremonias, la procesión del Sábado *in passione*, se dirigía “a Nazaret a una imagen de la Soledad”.¹⁴⁶⁰ Como veremos a continuación, y como también pone de manifiesto el citado fragmento, la imagen de la Soledad era la protagonista en otro momento de la cuaresma, el Viernes de Dolores, cuando ambos manuscritos coinciden en señalar la procesión a la imagen de la Soledad que se conserva en el Casita de sor Margarita.

Asimismo, este fragmento da cuenta de las dimensiones y tipología de relicarios utilizados el Sábado *in passione* en el coro. Según se nos indica, el utilizado en el coro era de tipo “custodia” y permanecía en uno de los altares del coro hasta el miércoles santo, mientras que el sábado santo, ya durante el tiempo de la Semana Santa, se movía a la reja o trilla. Ello nos lleva a acotar las posibilidades entre los diferentes ejemplos de *Lignum Crucis* anteriormente citados, puesto que, de los mismos, es el asociado al emperador Matías (fig. 47), aquel que más se acercaría a la tipología citada. También los detalles en cuanto al *Lignum Crucis* que salía a la iglesia que era “otro relicario mayor que el que se pone en el coro”, apuntan hacia las características de piezas ya señaladas como la citada cruz de altar, obra de procedencia romana y cuya altura, mayor que la del resto de relicarios destinados a contener este tipo de reliquias, hacían del mismo un relicario más idóneo para su exhibición pública en el templo monacal.

5.4.1.2 Domingo *in passione*.

A continuación, siguiendo la sucesión de días integrados en las últimas semanas de Cuaresma, se sucede el Domingo de Pasión, cuya celebración apenas ha dejado noticias entre ambos manuscritos. El único que hace mención a este domingo es el libro de ceremonias, para el que explica cómo “después de encerrado el santísimo sacramento, se hace la procesión de la adoración de la cruz”.¹⁴⁶¹

5.4.1.3 Viernes de Dolores y “sábado de Ramos”

¹⁴⁵⁹ Vid. p. 346, nota 1100.

¹⁴⁶⁰ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r.

¹⁴⁶¹ *Ibidem.*

Tanto el Viernes de Dolores, como el sábado que le sigue, aparecen descritos en uno o y otro manuscrito, mediante unas directrices prácticamente análogas que, como sucede en días anteriores se encuentran más ampliadas o desarrolladas dentro del manuscrito *Lo que se observa*. Según los mismos, el Viernes de Dolores se realizaba una procesión a la “Soledad de la capilla de la infanta”.¹⁴⁶² Como hemos apuntado anteriormente, los listados de bins de la fundación no permiten datar con exactitud la disposición de la conocida como “Casita de sor Margarita” desde que fuese utilizada por la misma en vida y tras convertirse en oratorio después de su muerte. La visita datada en el siglo XVIII, a penas se refiere a “una dolorosa en un retablitto con sus adornos correspondientes”, así como a un retrato de la infanta, un crucifijo y una escultura de san Judas Tadeo.¹⁴⁶³ Por su parte, el proceso de beatificación llevado a cabo en 1689 también recoge el reconocimiento de su celda, situada bajo las escaleras e integrada por un altar dedicado a la Virgen en su pared central, un crucificado y un retrato de la infanta nuevamente.¹⁴⁶⁴ Una advocación que podría relacionarse con el Viernes de Dolores, es la que representa la Virgen de los siete dolores, sita en la pared exterior de la Casita (fig. 151). Sin embargo, la procesión descrita para este día deja claro que se trataba de una efigie de la Soledad, con lo que es posible plantear que se tratase del retablo todavía situado sobre el altar central de la Casita de sor Margarita, donde aparece esta iconografía obra de Vicente Carducho (fig. 335). La misma, aparece enmarcada mediante un marco de madera dorada compuesto por pilastras estriadas y un frontón partido que incorpora el escudo dinástico. Dada la autoría de la obra, así como sus características formales es muy probable, además, que esta obra llegase a la colección en época de sor Margarita o durante el primer tercio del siglo XVII como un encargo personal o como un regalo dirigido a ella. Por tanto, y pese a no encontrar más detalles en cuanto a la configuración inicial de este espacio, es posible plantear una identificación de esta obra realizada por Carducho con la citada imagen de la “Soledad” a la que se dirigía la procesión del Viernes de Dolores en tiempo de cuaresma.

Fig. 335. Carducho, Vicente. *Virgen de la Soledad*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 161 x 173 cm, Casita de sor Margarita, PN00611981. © PATRIMONIO NACIONAL

A continuación, el llamado sábado de Ramos, se desarrolla mediante otra procesión que, en su caso, tiene como principal hito procesional una imagen de Cristo atado a la columna: “Sábado de ramos no hay completas de cantores, hacese procesión al Christo de la columna”. La ubicación de esta imagen de la que nos habla el *Libro de ceremonias* y, por tanto, el lugar hacia el que se dirigía esta procesión en el interior de la clausura se especifica en el manuscrito *Lo que se observa* del siguiente modo:

¹⁴⁶² RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 46. Y en el libro de ceremonias: “El viernes de pasión hay procesión a la capilla de la soledad que llaman de la infanta” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73v.

¹⁴⁶³ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 15, f. 7.

¹⁴⁶⁴ Sánchez Hernández, 2018, p. 150.

“el Sábado de Ramos, que llamamos al de antes del Domingo después de comer le toca a la madre vicaria llamar para que baje la comunidad a hacer ramos, a lo que van todas las que están buenas y no se hallan entonces en la cocina. Se hacen en el claustro bajo. Se ponen en un cesto y van a la iglesia para bendecir el día siguiente. Este sábado hay procesión después de colación al santo Cristo de la Columna que está junto a Nazaret. Se le ponen muchas luces y flores del campo si las hay. Está devotísimo y se canta en la procesión *Cuan bonus sira el deus...*”¹⁴⁶⁵

Ello nos permite delimitar los dos escenarios principales a través de los que discurría o se desarrollaba la liturgia y prácticas asociadas a este sábado en las Descalzas Reales, que quedarían concretadas en el claustro bajo, donde las monjas preparaban ramos de flores para su bendición al día siguiente y, la Casita de Nazaret o lugar al que se dirigía la procesión que adoraba la citada imagen de *Cristo atado a la columna*. De hecho, es significativo destacar, cómo, en el lugar de la Casita de Nazaret, todavía encontramos una pintura que representa esta misma iconografía (fig. 335). Aunque no se especifique si se trataba de una imagen de bulto o de pincel, las reducidas dimensiones de este espacio quizá hacían más plausible la ubicación de una imagen pictórica. Esta última se encuentra atribuida a un anónimo español y datada durante el primer tercio del siglo XVII, por lo que su antigüedad, también permitirían incluirla entre aquellas imágenes veneradas dentro de las tradiciones y costumbres que los manuscritos de ceremonias pretenden conservar al guardar su memoria escrita.

Fig. 335 Anónimo español, *Cristo atado a la columna*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 218 x 137 cm, Casita de Nazaret, PN00610547. © PATRIMONIO NACIONAL

5.4.1.4 El Domingo de Ramos.

El domingo de Ramos ponía fin al tiempo de Cuaresma y daba inicio a las ceremonias y prácticas litúrgicas desarrolladas con motivo de la Semana Santa. Durante este día dedicado a conmemorar la entrada de Cristo en Jerusalén, una de las costumbres más extendidas a lo largo de la geografía cristiana es la de llevar a cabo la procesión de ramos, o práctica devocional que también se traslada y adapta al espacio y ceremonial seguido por la comunidad de las Descalzas. En concreto y, según las indicaciones del manuscrito *Lo que se observa*, se trataba de una procesión simultaneada alrededor del claustro de las monjas y de capellanes, donde encontrábamos a las religiosas discurriendo por el claustro monacal al mismo tiempo que la capilla de la iglesia lo hacía por el claustro público o de capellanes. Por

¹⁴⁶⁵ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 47-48.

tanto, a uno y otro lado de la iglesia y mediante diferentes actores, se sucedía un movimiento procesional que guardaba el mismo objetivo:

“El domingo de Ramos dicen las cuatro horas después de misa. Se toca a misa mayor a las nueve. Se hace su procesión a fuera por los claustros la capilla y, mientras, por los nuestros, la comunidad con sus ramos en las manos. Las más antiguas y las cantoras llevan Palmas. Éstas las reparte la sacristana.”¹⁴⁶⁶

Una vez más, la descripción de las prácticas litúrgicas llevadas a cabo en clausura y, en este caso también en el exterior, vuelve a remitirnos a la propia concepción del espacio que la comunidad de coletinas desarrolló. Es así como la explicación se refiere a los “claustros” en plural, para referirse al claustro de las monjas, aquel que lógicamente identifican como suyo y, también, para referirse al claustro de capellanes o claustro público, referido por el manuscrito como el de “a fuera”. La característica confusión de la parte por el todo al referirse al espacio litúrgico del claustro, se encontraría así representada tanto en el libro de ceremonias como en el manuscrito titulado *Lo que se observa*.

5.4.1.5 La Semana Santa.

Como venimos indicando, los capítulos destinados a describir las ceremonias móviles en el *Libro de Ceremonias*, apenas cuentan con detalles o referencias precisas a partir de los que poder reconstruir la liturgia practicada. Este tipo de celebraciones se encuentran divididas, en el tiempo de Cuaresma y tiempo de pasión, donde un seguido de frases aporta los principales rasgos en cuanto a la tipología de misas o procesiones que corresponden a cada día de la semana, con apenas referencias a los espacios a través de los que discurren e imágenes y objetos utilizados dentro de cada escenificación. Para obtener una impresión algo más detallada debemos acudir nuevamente a su comparación con el segundo de los manuscritos redactado con una finalidad prácticamente análoga. De este modo en el citado manuscrito *Lo que se observa*, encontraremos una ampliación respecto a las prácticas y costumbres desarrolladas por las religiosas en clausura con motivo de cada día de la semana, además de las pertinentes referencias a procesiones y espacios.

El Lunes Santo, se rezaban las cuatro horas y se acostumbraba a realizar una práctica llamada “la limosna de los pobres y el desapropio de las religiosas”.¹⁴⁶⁷ Consistía en la realización de unos cestillos compuestos por alimentos como aceitunas, rosquillas o pasas además de jarros con agua de reliquias y diferentes objetos o “cosillas que las religiosas por amor de Dios han ido dando”.¹⁴⁶⁸ Se trataba de una práctica cuya enseñanza se llevaba a cabo desde la etapa del noviciado y para la que, además, disponían de un lugar llamado “la alacena de los pobres”, donde depositar esos “trastillos” como “barros, ya de la india, ya ordinarios; alguna jícara [de] vidrio; algún tratijo de paja; rosaritos o bolsos con olor” que una religiosa se encargaba de ir recogiendo a lo largo del año y a medida que sus hermanas se iban desprendiendo de todo ello.¹⁴⁶⁹ Esta práctica caritativa se llevaba a cabo en Lunes Santo, como explica el propio

¹⁴⁶⁶ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 48. Por su parte, el Libro de ceremonias explica: “Domingo de ramos no se descubre el santísimo sacramento S1. Todos los oficios hace la capilla, no S2 hay completas de cantores, desde este día hay procesión solemne con paradas y la hace la madre. Hay un sermón y se dice antes de la misa y pasión. Comienzase el ejercicio de la semana santa. La adoración de la cruz dicen la comunidad y capilla, y toda la semana santa hay indulgencia plenaria.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73v.

¹⁴⁶⁷ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 49-52.

¹⁴⁶⁸ *Ibidem*, ff. 59-50.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*, f. 50.

manuscrito “por celebrarse la unción de la Magdalena”, y tenía lugar por la mañana, entre las ocho y las nueve, cuando las religiosas avisaban al capellán mayor para que lo rifase “por dinero y el importe de ello, con lo demás [...] lo llevan los capellanes cada año a un hospital diferente y reparten en nombre de la comunidad”.¹⁴⁷⁰ Además, añade cómo “los de casa” profesan especial devoción a esta práctica que, según el manuscrito “es muy antigua”, por lo que siempre acostumbraban a pagar más por aquellas piezas que se rifaban a partir de los cestillos que componían las religiosas.¹⁴⁷¹

Si avanzamos en el transcurso de la Semana Santa, martes y miércoles santo “se toca a misa mayor a las ocho y media porque hay pasión. Se asiste a ella como llevo dicho en el domingo”.¹⁴⁷² En este sentido, una de las diferencias más notables es la que se produce durante el miércoles santo, cuando “después de completas y a los tres cuartos para la lección se toca a tinieblas”.¹⁴⁷³ El oficio de las tinieblas se encontraba generalizado entre las diferentes misas de Semana Santa celebradas a lo largo de la cristiandad, normalmente se llevaba a cabo Martes, Miércoles y Jueves Santo y se caracterizaba por el progresivo apagado de las velas durante los maitines y laudes, hasta quedar el espacio del templo en la penumbra.¹⁴⁷⁴ De hecho, parece que este tipo de ambientación llevada a cabo durante los días previos al Viernes Santo, llegó incluso a ocasionar algún problema en el transcurso de las celebraciones acaecidas el año de 1581. Así aparece narrado en una carta fechada en 1581 y dirigida a Felipe II, donde se informa acerca de “lo que el miércoles de tinieblas sucedió en las Descalzas” que, tal y como queda manifiesto “es muy feo y ajeno de tal sitio día y lugar, y según entiendo ha dado escándalo en el lugar; y así convendría hacer demostración como es justo”.¹⁴⁷⁵ Desafortunadamente, esta carta no proporciona más detalles respecto a la relación del suceso, aunque dadas las características mediante las que se celebra el oficio de tinieblas, cabe suponer algún incidente propiciado por la oscuridad en la que quedaba el lugar tras finalizar los oficios.

Además de los oficios propios de estos días, también encontramos entre las descripciones del manuscrito titulado *Lo que se observa*, el desarrollo de las costumbres y ceremonias que caracteriza las prácticas llevadas a cabo en clausura con motivo del Jueves Santo:

“A las cinco, que no se toca con campana para prima, llama a la comunidad para que se levante la que había de tocar la campana si se tocara a misa de prima y luego las cuatro horas. A las nueve y cuarto se toca a misa mayor, se celebran los oficios y, en quedando el Santísimo en el monumento, se cantan en tono bajo vísperas. [...] A las doce y cuarto se toca a comer con la matraca. Para este día se quita el paño que está cubierto el cuadro desde *in passione*. Sirve a la mesa del refectorio la madre abadesa. Se canta en tono alto y muy solemne la lección de la cena en la madre Ágreda. Nos dan y ponen en las mesas lechugas, miel y piñones como cosa de ceremonia que no puede faltar, porque dicen comían con el cordero lechugas amargas, pero ese día dan muy buena comida y colación de dulces. A las dos se toca al mandato con la matraca, cantan el evangelio y ya dentro las antífonas mientras se hace la ceremonia de lavar los pies que se hace en la forma que aquí diré.”¹⁴⁷⁶

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*, f. 51

¹⁴⁷¹ *Ibidem*, ff. 51-52.

¹⁴⁷² RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa*, f. 52.

¹⁴⁷³ *Ibidem*. También en el Libro de Ceremonias encontramos señalado este oficio característico de la Semana Santa: “El martes y miércoles santo, pasión de los cantores, este día hay tinieblas de la comunidad y capilla. Jueves santo todos los oficios dice la capilla: S1 a las dos el mandato de las monjas, después S2 del sermón, las tinieblas como el miércoles, vela la comunidad” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73v.

¹⁴⁷⁴ Cessac, 2004, pp. 64-65.

¹⁴⁷⁵ AGS, PEC, leg. 5, doc. 28, s/f.

¹⁴⁷⁶ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa*, ff. 52-53.

Hasta aquí, por tanto, destacan tres gestos o prácticas significativas: la introducción del Santísimo Sacramento en el monumento, la retirada del paño que cubría el cuadro de *La Última Cena*, oculto tras el mismo desde el sábado *in pasione* y, por último, “la ceremonia de lavar los pies”, tal y como la identifica la autora. La primera de las acciones, el traslado de la sagrada forma al monumento o estructura efímera que se levantaba en la práctica totalidad de templos alrededor de la geografía cristiana con motivo de Jueves Santo, daba inicio a la veneración del cuerpo de Cristo y su sufrimiento. Esta práctica empieza a documentarse entre las comunidades cristianas desde, al menos, finales del siglo XI, cuando comienza a ser habitual, llegando, con el transcurso de los siglos, a desembocar en la construcción de imponentes arquitecturas efímeras que se situaban en el altar mayor de los templos.¹⁴⁷⁷ Como veremos al analizar el desarrollo exterior de la Semana Santa en las Descalzas Reales, también en este contexto encontraremos proyectada la importancia de este tipo de arquitecturas destinadas a proporcionar un acomodo decoroso para el santísimo sacramento.

En segundo lugar, el transcurso de las prácticas desarrolladas durante este día hace referencia a la comida en el refectorio y a cómo se descubría la imagen de la Última Cena que preside este espacio sobre el muro este, o uno de los lados menores de la planta rectangular (figs. 336 y 337). Se trata de un gesto lógico y coherente con la narración bíblica que ubica la celebración de la Última cena de Jesucristo con los doce apóstoles la noche del Jueves Santo.¹⁴⁷⁸ Asimismo, enlaza con el tipo de exhibición que experimentaban las imágenes veneradas en otros espacios de la clausura como el coro o, incluso el retablo del altar mayor del templo. En este sentido, hemos podido comprobar cómo mediante las descripciones de inventario se nos informa acerca de los paños o cortinajes tras los que se concertaban los desaparecidos altares-relicario del coro. Igualmente, parece lógico suponer una práctica análoga en torno a la imagen central del también desaparecido retablo elaborado por Gaspar Becerra, para el que los inventarios de sacristía guardaban “dos cortinas [...] con sus cuerdas para abrirlas y cerrarlas”.¹⁴⁷⁹

Fig. 336 Izq. Ubicación en planta del refectorio en la entreplanta del monasterio. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano nº2, Escala 1:100 y Fig. 337. Derecha: vista del lienzo de la Última Cena que preside este espacio, imagen publicada en: García Sanz, 2010d, p. 34. ©

PATRIMONIO NACIONAL

El desarrollo de esta práctica en el refectorio cada Jueves Santo, debió mantenerse desde la etapa fundacional de la comunidad puesto que la imagen referida presenta una cronología

¹⁴⁷⁷ López-Yarto Elizalde, 2006, pp. 379–400.

¹⁴⁷⁸ Narrada en: Mateo 26:17-30; Lucas 22:7-23 y Juan 13:1–35

¹⁴⁷⁹ Al respecto vid. p. 387-8, nota 1206.

coetánea a la misma. Gracias a las aportaciones de Leticia Ruiz Gómez, sabemos que esta obra (fig. 338) de grandes dimensiones pudo basarse en los modelos compositivos difundidos por el grabador Marcantonio Raimondi (ca. 1480 - ca. 1534), presentes en numerosos talleres de la Corona de Aragón, como el regentado por el valenciano Juan de Juanes (1507-1579) o ámbito de producción al que, por tanto, podría atribuirse esta obra.¹⁴⁸⁰

Fig. 338 Anónimo español (¿taller de Juan de Juanes?), *La última Cena*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 228 x 590 cm, Refectorio, PN00615992. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Ruiz Gómez, 1994, p. 243.

En tercer lugar, dentro de las prácticas desarrolladas con motivo del Jueves Santo, encontrábamos también la citada “ceremonias de lavar los pies”, desarrollada en el espacio del capítulo, contiguo al propio refectorio y cuya representación se ha conservado en clausura dentro de las diferentes series que configuran su colección de estampas (fig. 339).¹⁴⁸¹ Según el Evangelio de san Juan este episodio se produjo antes de la última cena y tradicionalmente se interpreta como un acto de humildad llevado a cabo por Jesucristo.¹⁴⁸² En el contexto ceremonial de las Descalzas Reales podemos observar cómo existe una correlación lógica entre los espacios donde se escenifican las ceremonias de Jueves Santo, puesto que, tras descubrir el cuadro de la Última Cena en el refectorio, la abadesa lleva a cabo esta práctica en el espacio anexo del Capítulo, que se convierte en escenario para recrear la humildad practicada por Cristo. Así nos traslada las características de esta práctica el manuscrito *Lo que se observa*:

“La capitulera, que así se llama la que cuida de la sala del capítulo, le toca buscar y juntar bastantes religiosas para que se laven. Tiene agua de rosa para echar en una bacía del lavatorio. Esta aquea está caliente porque no les haga mal. La abadesa se ciñe una toalla grande y cose en la mano la extremidad que sobra y la tiene sobre el brazo con la que va secando los pies de las que se han lavado hincada de rodillas. Y, las que se lavasen, todas en un banco por su orden. Es todo muy breve. Cuando se hace la ceremonia y memoria del día también es costumbre que, en secando el pie la abadesa le bese y la monja se baje a tomar la bendición. En esto se suele turbar la devoción y seriedad del acto, pues las unas por huir el pie para que no haga la abadesa la ceremonia de besarle y, ésta, por cumplirla. Se dispone aquello con menos silencio que el que se debía. Luego, está prevenida por la capitulera agua de olor en un aguamanil. Con la que toma agua, menos la prelada, canta sus versos y oración y se acaba, luego es el sermón, completas y tinieblas.”¹⁴⁸³

¹⁴⁸⁰ Sobre esta representación: Ruiz Gómez, 1994, pp. 243-247.

¹⁴⁸¹ Sobre las estampas que reproducen este episodio: Ruiz Gómez, 1995, pp. 95-180.

¹⁴⁸² Juan 13, 1-20.

¹⁴⁸³ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa*, ff. 53-54.

Fig. 339 Karel van Mallery, *El lavatorio*, cobre, talla dulce, 13.3 x 9.3 cm, primera mitad del siglo XVII, Texto en la parte inferior: *Procumbit Iesus ad lavandas pedes discipulorum / Petrus repugnat lavationi deinde profuse obedit*, Ropería Grande, PN 00614489.¹⁴⁸⁴ © PATRIMONIO NACIONAL

Como vemos, es la capitulera la encargada de reunir a las monjas que deben lavarse los pies con agua de rosas para que, posteriormente, sea la abadesa, con una toalla ceñida quien seque, una a una, los pies de sus hermanas. En este sentido, al ser la abadesa la religiosa con mayor autoridad dentro de la comunidad, podemos suponer su papel como la figura a quien toca llevar a cabo este acto de humildad en memoria de la lección que Jesucristo dio a sus apóstoles llevando a cabo un gesto análogo tras la Última Cena. Se trataba, además, de un gesto que no debía ser ajeno a los mismos patronos de la fundación, puesto que, como destaca también Leticia Ruiz Gómez en su catalogación, es el propio Carrillo quien relata cómo la emperatriz María acostumbró a desarrollar una práctica parecida en Jueves Santo cuando vestía a los indigentes y le llevaban un niño pobre para que le lavase los pies.¹⁴⁸⁵ Por lo que respecta a su escenificación en el interior de la clausura, esta ceremonia suponía la representación de escenas bíblicas que vemos representadas en imágenes como la citada estampa realizada por el grabador flamenco Karel van Mallery (1571-1645). En este sentido, la abadesa ocupa el lugar de Cristo y adopta su misma posición, arrodillada y con la toalla ceñida a la cintura tal y como aparece representado el Redentor en esta estampa, mientras que, el resto de la comunidad permanece sentada por su orden en los bancos del capítulo, del mismo modo que los apóstoles del grabado (fig. 340). Incluso, gestos como el embarazo o incomodidad que este gesto de humildad provoca en quienes lo reciben se muestra tanto en las escenas gráficas, donde, en primer término, el apóstol san Pedro levanta las manos sorprendido mientras que el manuscrito Lo que se observa, explica cómo “se suele turbar la devoción y seriedad del acto, pues las unas por huir el pie para que no haga la abadesa la ceremonia de besarle y, ésta, por cumplirla”. Por último, también elementos característicos de esta escena como la bacía y el aguamanil citados por el manuscrito se encuentran representados entre los objetos del primer término de la composición.

¹⁴⁸⁴ Su catalogación en “estampas sueltas”: Ruiz Gómez, 1995, p. 168, nº 554.

¹⁴⁸⁵ Ruiz Gómez, 1995, p. 109.

Fig. 340 Detalle del *Lavatorio*.

Prosigue el transcurso de la Semana Santa llegando al día más significativo o característico para el ceremonial desarrollado en las Descalzas Reales, Viernes Santo, que, como hemos indicado al inicio, ya la propia fundadora se encargaba subrayar entre las festividades propias de su fundación. Este día, destaca la procesión mediante la que se introduce la sagrada forma en el sagrario que para ello tiene incorporado la escultura del Cristo Yacente conservada durante el transcurso del año en su capilla del claustro alto. Al respecto, nos interesa destacar cómo, la significación o memoria de este privilegio procedente, a su vez, del privilegio con el que se celebraba la Semana Santa en la ciudad de la que procedía la primera comunidad de coletinas gracias a su parentesco con la familia Borja, quedó bien recogida entre las diferentes generaciones de religiosas, así como también entre los manuscritos de sacristía. Es, precisamente, el citado manuscrito del XVIII, el que, bajo el título *Semana Santa según (por privilegio) se ejecuta en el Real Monasterio de las señoras Descalzas de Madrid fundación de la Serenísima doña Juana de Austria* nos informa de ello:

“Los oficios de esta santa semana, siempre se han ejecutado en esta Real Casa de señoras Descalzas con grande solemnidad, tanto por las circunstancias de ella, cuanto por lo mucho que la señora princesa encargó en su fundación el esmero y cuidado para solemnizarla [...] el domingo, lunes, martes, miércoles y jueves no hay que explicar porque es lo mismo que se hace en todas partes [...] el viernes, que, sumida la absolución, que este ferial del oficio de este día entra en lo particular del privilegio de esta Real Casa y es como sigue. Tomada la absolución, pone una forma [señalado al margen: “de tres que se consagran el Jueves] en un viril pequeño el Preste y, puesta debajo del primer doblez del corporal, se aparta del altar, y le visten capa negra y el diácono se quita el estolón, que le ha servido al oficio y se pone la planeta negra, y todos tres se ponen de rodillas en medio del altar, perseverando allí mientras se forma la procesión (ésta sale al claustro). Cuando ya es tiempo, inciensa el preste a su Majestad y, cubierto el santísimo con velo blanco, van a colocarle en el costado de un bulto de un santísimo Christo que se representa ya difunto. Y, éste, tiene un sagrario en el costado todo guarnecido de chapa de plata sobredorada, con una espiga en la que entra dicho viril. Y el diácono, que es quien le coloca, cierra la puertecita con llave, y se la pone al preste al cuello (esta llave es diferente de la del monumento). Se pone de pie el preste y canta *Heu Heu domine! Heu heu salvator noster!*. Repiten esto mismo tres niños que van haciendo oficio de las marías y, luego, lo repite la capilla. Es un canto patético y tan devoto que, junto con la gravedad y compostura con que se camina en dicha procesión resulta en el pueblo (que es numeroso) mucha compasión y ternura. [...] Los tres niños arriba dichos, en el tiempo de la procesión, cantan varios puntos de la oración de Geremías y cuando ellos cantan siempre hay pausa y, cuando se camina, repite la capilla el *Heus* y, así, se vuelve a la iglesia. Y, entretanto de la procesión, se muda el arca de ese a otro altar, al lado del evangelio y, colocado el santo Cristo en el altar mayor, inciensa el preste a su majestad, le quita el diácono la llave y abre el costado, saca a su majestad, lo entrega al preste, el que cubierto con el velo blanco lleva a su majestad a dicho altar y el diácono le pone en el arca, cierra y vuelve a poner al preste la llave y a este tiempo canta la capilla *Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ab ostium monumento ponentes milites qui custodirent illum*. Ahora dice el preste tres versillos y responde la capilla y luego el preste una oración y, concluida, canta la capilla *caro mea requiescet mesper* y,

luego, el preste sin canto dice *calicum salutaris accipiam* para que las señoras religiosas sigan las vísperas y se da fin.”¹⁴⁸⁶

Las instrucciones contenidas en este manuscrito, iban dirigidas a los oficiantes de la capilla, tal y como se puede apreciar entre los actantes implicados: el preste, diácono o los tres niños que desarrollaban el papel de las Marías. Este texto, se encontraba, por tanto, integrado en las instrucciones de sacristía, tal y como la primera página del mismo recuerda, mediante la indicación “sacristía” con letra contemporánea, en su margen inferior (fig. 341). Pese a lo tardío de su datación, el siglo XVIII, su importancia o valor radica en cómo refleja la memoria intacta de una ritualidad practicada en el contexto de las Descalzas Reales desde sus orígenes.

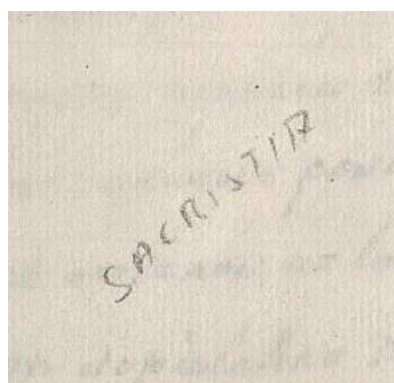
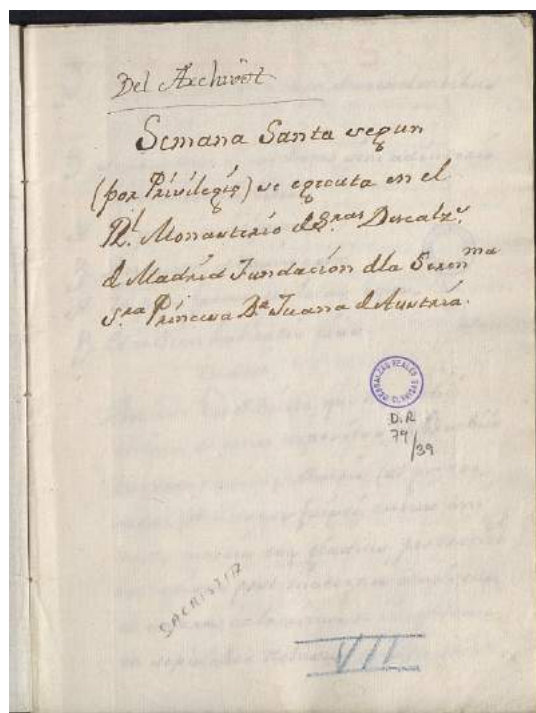


Fig. 341 Primer folio de: AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 39.

En primer lugar, cabe destacar cómo, tanto el transcurso de la ritualidad descrita como los versos y cánticos pronunciados en la misma, coinciden con el minucioso análisis que sobre la adaptación del privilegio para exhibir la Sagrada Forma en Viernes Santo en la fundación madrileña ha realizado la profesora M^a Ángeles Toajas.¹⁴⁸⁷ Así, la frase que entona el diácono tras encerrar la sagrada forma en el costado de Cristo (*Heu Heu domine! Heu bene salvator noster / Ay, ay, Señor, nuestro salvador*) se encuentran plenamente vinculadas con la escenificación visual de la capilla del Cristo Yacente donde se lleva a cabo este gesto.¹⁴⁸⁸ Al mismo tiempo, se trataba de un verso también pronunciado durante la celebración de los oficios de Semana Santa, y en concreto de la “sepultura Christi” analizada por Solange Corbin en el ámbito portugués.¹⁴⁸⁹ En cuanto al verso *Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ab ostium monumento ponentes milites qui custodirent illum* // (Una vez enterrado el Señor, fue sellado el sepulcro, haciendo rodar una piedra hasta su entrada: poniendo soldados que lo

¹⁴⁸⁶ AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 39, ff. 2r.-4r. Su catalogación en: García López, 2003, p. 147, n° de asiento 1146.

¹⁴⁸⁷ Al respecto vid. “La *Visitatio Sepulchri* de Santa Clara de Gandía y las Descalzas Reales de Madrid” en: Toajas Roger, 2015, pp. 122-132.

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 141. Por su parte, también M^a Leticia Sánchez señala cómo este versículo era el pronunciado durante la procesión con el cristo yacente a partir de las indicaciones que se encuentran contenidas en los *Ejercicios Espirituales* mandados imprimir por sor Margarita de la Cruz. Sánchez Hernández, 1997, p. 282.

¹⁴⁸⁹ Corbin, 1947, pp. 63-71.

guardaran.)¹⁴⁹⁰ tomado del evangelio de Mateo,¹⁴⁹¹ se encuentra integrado, a su vez entre los famosos responsos de tinieblas compuestos por Tomás Luis de Victoria en 1585.¹⁴⁹² Ello, nos permite apreciar la impronta que la presencia de este compositor renacentista en la capilla del monasterio dejó entre la liturgia practicada dentro del mismo, quien además de ejercer de capellán personal de la emperatriz y componer el réquiem para sus funerales, también influyó en el acompañamiento musical de las ceremonias más significativas del monasterio.¹⁴⁹³

En segundo lugar, y en lo que respecta al movimiento de los oficiantes e imágenes y objetos utilizados durante esta ceremonia de Viernes Santo, el manuscrito también se muestra muy descriptivo. Así, se nos traslada cómo, tras tomar una de las tres sagradas formas consagradas el día anterior de Jueves Santo, se deposita en un viril cristalino y se cubre mediante un corporal. Ésta era trasladada mediante una procesión que se iniciaba en la iglesia y subía al claustro alto hacia la denominada “capilla del sepulcro”¹⁴⁹⁴ o capilla del Cristo Yacente. Una vez aquí, se introduce en el característico sagrario que incorpora la talla del yacente atribuido a Gaspar Becerra (fig. 342). A continuación, se traslada la escultura, ya convertida en verdadero cuerpo de Cristo, hasta el altar mayor de la iglesia. El recorrido por el que transcurre dicha procesión no es descrito entre las indicaciones, únicamente se pone atención en citar el verso entonado durante la misma, que es repetido por los tres niños que representan a las tres Marías.¹⁴⁹⁵ Destaca el énfasis en la importancia de esta procesión, así como en la multitud de fieles que acudían a la misma o el sentimiento que en ella provocaba su acompañamiento musical: “Es un canto patético y tan devoto [el verso *Heu Heu domine! Heu bene salvator noster!*], junto con la gravedad y compostura con que se camina en dicha procesión resulta en el pueblo (que es numeroso) mucha compasión y ternura”. Mientras se sucedía esta procesión, en la iglesia se había quitado el arca del Santísimo Sacramento,

¹⁴⁹⁰ La traducción es de Nacho Álvarez y se encuentra publicada en: “SEPULTO DOMINO, A 4”, disponible a través de la web del Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria: <https://www.tomasluisvictoria.es/node/2041> [consulta: 25/10/2020]

¹⁴⁹¹ Mt, 27, 62-6. Aunque no con la frase exacta que reproduce este verso, también el evangelio de mateo se encuentra citado entre la epigrama que decora las cartelas de la capilla del Cristo Yacente: Toajas Roger, 2015, p. 150.

¹⁴⁹² Sobre estas composiciones en particular: Gatens, 2014, p. 173; y sobre la importante función y características de la capilla musical de las Descalzas Reales: Capdepón Verdú, 1997, pp. 215-226; íd, 2007, pp. 293-319; íd., 2009, pp. 309-329 e, íd, 2011, pp. 563-586; Hathaway, 2005 y 2011, pp. 202-226

¹⁴⁹³ La relación de Tomás Luis de Victoria y la emperatriz en: Vicente Delgado, 2012, pp. 197-246. También las misivas sobre la administración de la capilla de las Descalzas Reales mencionan el trabajo desempeñado por este capellán en el cenobio madrileño al servicio de la emperatriz. Por ejemplo: 18 de noviembre de 1602. Carta de Thome de vitoria, capellán de la Emperatriz, solicitando que se le adjudique algún sueldo de la hacienda de la princesa por haber servido en el Monasterio desde hace mucho tiempo. En el reverso, figura la respuesta afirmativa de Don Juan de Borja, testamentario de Juana de Austria. Dice que tras haberse reunido con sus homónimos el licenciado Francisco de Albornoz y don Diego de Guzmán estiman que sí será posible sacar una cantidad para su sueldo: «para adelante se le podrá señalar alguna cosa cada año y por ser necesaria su persona para la dicha capilla». Otra misiva posterior de este mismo legajo vuelve a mencionar la persona de Juan de Borja, un año antes de su fallecimiento como testamentario de Juana de Austria pese a que ya se ocupaba de la testamentaria de su hermana: 2 de marzo de 1605. Carta de los testamentarios de Juana de Austria Don Juan de Borja, Francisco de Albornoz y don Diego de Guzmán al rey Felipe III. Le piden al monarca que les remita un memorial que los capellanes de Juana de Austria redactaron respeto a la administración y gobierno de la capilla. AGS, PEC, leg. 63 s/f.

¹⁴⁹⁴ Así aparece denominada en el *Libro de Ceremonias* al relatar las ceremonias de otro de los momentos que configuran el tiempo de pasión, RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73v.

¹⁴⁹⁵ Según Elías Tormo se trataba de una procesión que discurría por el claustro de capellanes, que para la ocasión se encontraba decorado mediante los tapices de la serie del Triunfo de la Eucaristía, diseñados por Rubens: “La procesión del Santo Entierro, tan sólo recorrido el claustro externo a la clausura de las Descalzas Reales de Madrid, es la más sencillamente devota, la más hondamente conmovedora, de cuantas de Semana Santa pueden verse, no digo en Madrid, sino en una Sevilla o en una Roma. Breve, emocionante, se reduce al clero de la casa y a la vuelta al claustro; éste vestido en su doble perímetro, externo e interno, con los soberanos tapices de Rubens”. Tormo y Monzó, 1947, p. 108.

depositada en el monumento el día anterior, y se colocaba en otro altar de la iglesia “al lado del evangelio”, por lo que cabe suponer que se desplazaba hacia la capilla de la Inmaculada o de san Juan Bautista (fig. 138), ambas situadas en este lado de la iglesia. Como vemos, aunque su recorrido no especifique las pandas del claustro que se recorrían, sí es claro que se trataba de una procesión claustral o interior, al contrario de lo que sucede con el desarrollo de este privilegio en la Casa Madre de Gandía, donde la misma circulaba desde la colegiata hasta el monasterio de Santa Clara.¹⁴⁹⁶

Fig. 342 Gaspar Becerra, Cristo Yacente, segunda mitad del siglo XVI, talla policromada, 44,5 x 198 x 73 cm, Capilla del Cristo Yacente, PN 00611850

Una vez llegada la talla del Cristo Yacente a la iglesia, se sacaba la Sagrada Forma de su costado y se introducía en la arqueta, que hacía las veces de sepulcro, de tal modo que quedaba así representado el entierro de Cristo. Como indica la descripción, el verso entonado durante este último gesto, procedente del evangelio de Mateo e integrado en las composiciones del maestro Tomás Luís de Victoria, no hacía más que ratificar la acción del entierro puesto que se narra cómo, tras enterrar al Señor, se selló su sepulcro con una piedra o, gesto que, por analogía se asociaba con la introducción de la sagrada forma en la arqueta y su cierre con llave. Tras llevar a cabo este entierro simbólico en el altar del lado del evangelio, precisamente aquel lado junto al que se situaba el denominado “claustro de las sepulturas” o antiguo cementerio de la comunidad (figs. 294-296), la capilla finalizaba entonando los últimos versos y daba paso a que las religiosas, reunidas en el coro, prosiguiesen con las vísperas. De hecho, cabe destacar cómo, entre estos últimos versos entonados por la capilla, encontramos citadas las palabras *caro mea requiescet mesper*, muy similares a la inscripción *Caro mea requiescit in spe*, “Mi carne descansa en paz”, que encontramos integrada entre las decoraciones de la urna donde descansa la pequeña talla del Yacente conservado en Santa Clara de Gandía (fig. 164).

En tercer lugar, y para concluir con las ceremonias y escenificaciones llevadas a cabo durante Viernes Santo en el monasterio, cabe referirnos a su desarrollo en el interior de la clausura. Hasta aquí, las instrucciones de sacristía, nos han hablado acerca de la ritualidad practicada entre el claustro alto y el templo monacal, donde sus protagonistas, los capellanes del monasterio, el preste o los niños que desempeñaban el papel de las Marías ejercían como principales actantes de la paraliturgia. Sin embargo, también la comunidad de coletinas tomaba parte de las ceremonias desde su lugar en el coro alto, donde, según nos indica el manuscrito *Lo que se observa*, se llevaba a cabo la adoración de la Cruz mediante una escenificación propia:

“este día del Viernes Santo [...] a las ocho y media empiezan los oficios. Para la adoración de la cruz se pone en el coro una almohada un santo Cristo y, al otro lado, la custodia de la besila y, puestas por orden la comunidad van llegando de dos en dos, haciendo antes con

¹⁴⁹⁶ Toajas Roger, 2015, p. 128.

igualdad tres rodilladas, adoran la santa Cruz y reliquia, vuelve a hacer otra rodillada y se van a sus lugares. Esta almohada con el santo Cristo y una luz está puesto en el suelo delante del facistol en medio del coro desde que ponen a Nuestro Señor en el monumento hasta que le quitan»¹⁴⁹⁷

Si comparamos los elementos que integran la decoración del coro en esta ocasión, con aquellos que protagonizan las prácticas llevadas a cabo en el templo, podemos apreciar cómo se llevaba a cabo una escenificación prácticamente análoga o simultánea entre ambos espacios. Mientras que en la iglesia se depositaba la escultura del Cristo Yacente sobre el altar mayor y se manipulaba la sagrada forma desde su interior hacia el interior de la arqueta eucarística, en el coro encontrábamos igualmente una imagen de Cristo situada sobre una almohada junto al facistol y la citada “custodia de la besila”, cuya entidad no hemos podido esclarecer, pero, dada la función principal de este tipo de contenedores litúrgicos, cabe suponer destinada a exhibir una Sagrada Forma también en su interior. Por tanto, Sagrada Forma e imagen cristológica eran exhibidas, aunque con distinta entidad, en el templo de forma pública y en el coro, de puertas a dentro de la clausura.

Asimismo, el manuscrito *Lo que se observa*, informa sobre el modo en el que se llevaba a cabo la comida en Viernes Santo dentro del refectorio, lugar que se disponía “medio a oscuras y en un altarito pequeño un santo Cristo y cuatro luces muy devotico”, mientras las religiosas comían sentadas en el suelo, y la lectora leía en voz baja la lección.¹⁴⁹⁸ Tras indicar esta costumbre, el mismo manuscrito prosigue haciendo alusión a otro de los elementos centrales o protagonistas de las ceremonias de Jueves y Viernes Santo en la iglesia de las Descalzas Reales: el monumento o estructura efímera que se levantaba sobre el presbiterio para dar acomodo a la arqueta eucarística. En concreto explica que, ese día de Viernes Santo tocaba bajar las reliquias a dicha estructura y, “en, entrando las reliquias del monumento, es de comunidad ayudar a la del relicario quedando alguna en el coro con el santísimo”.¹⁴⁹⁹

5.4.1.5.1 Los monumentos de Semana Santa.

Para obtener un punto de vista más cercano en torno a las características de esta estructura, así como de las reliquias e imágenes que se integraban en ella, podemos complementar su mención en los manuscritos de ceremonias con los inventarios del cenobio y con los datos ofrecidos por la contratación de su manufactura, conservados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. En concreto, se han conservado dos protocolos correspondientes a los años 1614 y 1674, donde podemos constatar la renovación de esta estructura efímera que se componía en la iglesia.

El primero de ellos nos informa acerca del encargo realizado por el capellán mayor don Pedro Trejo Paniagua, el 27 de noviembre de 1614 al escultor Simón de Peralta para la renovación del monumento.¹⁵⁰⁰ No era la primera vez que encontramos a este escultor entre los trabajos de carpintería realizados en el monasterio puesto que ya en 1612, se encuentra documentado entre los trabajos de la sillería del coro.¹⁵⁰¹ Lo encontramos trabajando también a inicios del siglo XVII en la extremeña iglesia de santa Marina de Zafra bajo las órdenes de su principal mecenas, la duquesa de Feria Juana Dormer, quien lo contrata junto al pintor

¹⁴⁹⁷ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa*, ff. 55-56.

¹⁴⁹⁸ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa*, f. 56.

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰⁰ *Concierto de Don Pedro Trejo Paniagua, capellán mayor de las Descalzas, capellán mayor de las Descalzas, con Simón de Peralta, escultor, para hacer un monumento nuevo para dicha iglesia*. Madrid, 27 de noviembre de 1614, Notario: J. Manrique, AHPM, Prot. 3346, f. 1158 y ss. Cit. en: Pérez Pastor, 1914, p. 184, nota 758.

¹⁵⁰¹ Tovar Martín, 1979, pp. 85-96.

Eugenio Cajés para realizar los retablos y pinturas del templo.¹⁵⁰² Al respecto, ya hemos destacado cómo este proyecto de mecenazgo religioso llevado a cabo por la duquesa de Feria tuvo muy presente el referente iconográfico de las Descalzas Reales por lo que resulta lógico que contratase también a los mismos artífices. Sin embargo, el contrato para el monumento de 1614, no nos especifica nada en cuanto al artífice de las pinturas o iconografía que debía integrarse en su estructura. En este sentido, cabe mencionar las hipótesis realizadas por M^a Leticia Sánchez en torno a dos lienzos conservados actualmente en el noviciado de la clausura: dos imágenes que representan a *Cristo camino del Calvario* y a *Cristo mostrado al pueblo por Pilatos*, cuya iconografía, así como las características de su entelado y soporte inducen a pensar en su posible integración dentro del monumento de Jueves y Viernes santo en la iglesia (figs. 343 y 344).¹⁵⁰³

Figs. 343 izq. Anónimo español, *Cristo camino del calvario con la Cruz a cuestras*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 217 x 113,5 cm, Celda del Noviciado, PN 0615756 Imagen publicada en: Ruiz Gómez, 1998, p. 59. Fig. 344 Derecha, *Cristo mostrado al pueblo por Pilatos*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 217 x 113 cm, Celda del Noviciado PN00615758. Imagen publicada en: Ruiz Gómez, 1998, p. 58.

Aunque en el contrato de 1614 no se nos especifique el tipo de estructura que se estaba contratando o las iconografías que se integraban en la misma, sí aparecen mencionados algunos detalles como “las pinturas de pincel que de nuevo se han hecho para poner en el dicho monumento”¹⁵⁰⁴ o la contratación del dorado, pintura y figuras según lo indicase el ensamblador.¹⁵⁰⁵ Como vemos, se trata de indicaciones muy escuetas e imprecisas que a penas nos permiten advertir una estructura de madera dorada y policromada, en la que se incorporarían las citadas pinturas realizadas exprofeso para la misma, así como algunas “figuras”. Dado que los lienzos conservados en el noviciado muestran unas mismas dimensiones que, además, superan los dos metros de altura y representan dos escenas de la Pasión todo apunta a que fueron concebidos para integrarse en una misma escenificación. Es difícil precisar si se trataría de este monumento nuevo que se encargaba, entre otros, al

¹⁵⁰² Rubio Masa, 1994b, p. 183

¹⁵⁰³ Ruiz Gómez, 1998, pp. 58-60.

¹⁵⁰⁴ AHPM, Prot. 3346, f. 1158r.

¹⁵⁰⁵ “figuras e demás cosas que para él [el monumento] sean necesarias e se pusieren. Y, le irá dorando y pintando como se le fuere entregando por el ensamblador que le hace. Y le dará dorado, pintado y acabado en toda perfección en lo que a él tocare de su parte para el domingo de [...] la cuaresma [...] para que el dicho día el dicho monumento se pueda empezar a armar en lo cumpliendo así [...] a su costa se pueda hacer, dorar, pintar y acabarlo” *Ibidem*, f. 1160v.

escultor Simón Peralta, pero sus grandes dimensiones sí permiten plantear que estuviesen destinados a ser vistos o expuestos dentro de una escenificación o espacio de gran envergadura, como el compuesto por el monumento de Jueves y Viernes Santo.

Para poder advertir más características en torno a la tipología de estructura que se erigió en la iglesia de las Descalzas Reales durante la Semana Santa, es preciso acudir a la contratación del segundo monumento contratado, en su caso, para renovar el anterior de 1614 por haber quedado muy maltrecho hacia finales del siglo XVII. El proceso de contratación se llevó a cabo, bajo el consentimiento de la reina regente Mariana de Austria (1634-1696) en el verano de 1674 por el entonces capellán mayor Álvaro Valenzuela y Mendoza (cuyo cargo desempeña entre los años 1674-1680).¹⁵⁰⁶ Más concretamente fue el 30 de agosto de 1674, cuando se acordaron las condiciones para la ejecución de un nuevo monumento para el altar mayor de la iglesia que sirviese a la escenificación de la liturgia celebrada durante Jueves y Viernes santo:

“Todas Partes dijeron que por cuanto por estar el monumento que se pone delante del altar mayor de la dicha real capilla real capilla los días de Jueves y Viernes de la Semana Santa de cada un año muy maltratado, viejo y roto y de manera que no podía derruir se trató que se hiciese otro nuevo con uno motivo se hicieron plantas por diferentes maestros de las cuales se escogió una que dibujó Juan Fernández, ensamblador...”¹⁵⁰⁷

La ejecución de la traza proyectada por Juan Fernández¹⁵⁰⁸ se licitó a las puertas del Hospital de la Misericordia, donde los ensambladores Francisco Crespo y Diego Guerrero ofrecieron su trabajo por 2000 reales menos del precio de partida tasado por los artífices del propio Monasterio, el ensamblador Juan de Lobera y el dorador Martín Velasco.¹⁵⁰⁹ Éste último, finalmente, se incorporó al equipo formado por Crespo y Guerrero para llevar a cabo el dorado y pintura de la madera.¹⁵¹⁰ Desafortunadamente, no hay rastro gráfico de la traza referida constantemente en el contrato, por lo que debemos acudir a las condiciones estipuladas en el mismo para acercarnos al aspecto y características de esta estructura efímera. La procedencia de la madera, los elementos reutilizados del anterior monumento o la hechura de las columnas son algunas de las características que se nos especifican entre las mencionadas condiciones.

De este modo, sabemos que se trataba de una estructura de planta cuadrangular formada por cuatro columnas de sección circular y decoración vegetal. Entre las columnas o, intercolumnios, tal y como indica el contrato, se situaban diferentes pinturas acompañadas por las reliquias que se sacaban al monumento. Éstas tenían también su espacio asignado en la estructura “en las tarjetas que sirven de repisa para las reliquias que han de estar sobre

¹⁵⁰⁶ El listado de capellanes mayores que tuvo el la capilla de las Descalzas Reales en: García López, 2003, pp. 18-19.

¹⁵⁰⁷ *Contrato, condiciones y pregones de licitación del nuevo monumento para la escenificación de Viernes y Jueves Santo en el altar mayor de la iglesia de las Descalzas reales*. Madrid, 30 de agosto de 1674, AHPM, Prot. 9792, ff. 677r-690v.

¹⁵⁰⁸ Juan Fernández es un ensamblador vallisoletano, natural de Medina del Río Seco, que se encuentra activo durante la segunda mitad del siglo XVII y, según las aportaciones de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Antonio Casaseca “cristalizó de forma definitiva el retablo que llamamos prechurrigueresco y dejó una verdadera escuela en su provincia” Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca, 1986, p. 337.

¹⁵⁰⁹ “Y, estando repitiendo los pregones, parecieron los dichos Francisco Crespo y Diego Guerrero y hicieron baja en la fábrica del dicho monumento de los dos mil reales con que se obligaron a hacerlo en doce mil conforme a la dicha traza y con las dichas condiciones” AHPM, Prot. 9792, f. 677v.

¹⁵¹⁰ “...los dichos Francisco Crespo y Diego Guerrero están convenidos y concertados con el dicho Martín de Velasco dorador de que el susodicho se encarga de la obra del dorado y pintado del dicho monumento conforme a la traza...” AHPM, Prot. 9792, f. 679v.

ellas”.¹⁵¹¹ Asimismo, la descripción de las condiciones nos permite deducir que las reliquias no sólo se situaban junto a las imágenes del monumento, sino que, además, se encontrarían enmarcadas por una serie de molduras a manera de expositor o relicario.¹⁵¹² Este punto de las condiciones contratadas puede relacionarse, como hemos visto en el transcurso de las ceremonias descritas por el manuscrito *Lo que se observa*, tanto con las labores que desempeñaba la comunidad el Viernes Santo, como con la propia documentación del archivo monacal. Así, eran diferentes las religiosas que se encargaban de ayudar a la relicariera a depositar las reliquias en el torno para su exhibición en las citadas cartelas del monumento, mientras que la tipología de las mismas puede ser conocida mediante la “memoria de las reliquias que salen al monumento”:

“Primeramente una Cruz de *Lignum Crucis* que se entrega al señor capellán mayor. Una custodia de plata sobredorada con *Lignum Crucis* y otras reliquias de nuestro señor salió para la adoración de la Cruz; La cena de plata grande; La adoración de los Reyes; la pila grande de marfil; dos relicarios: uno de los reyes y otro de san Pedro Alcántara; san Mauricio; el brazo de Nuestra Madre santa Clara con una custodia de plata sobre dorada en la mano con reliquia suya; dos relicarios: uno del descendimiento de la Cruz otro de san Andrés; el sepulcro del Inocente; dos relicarios de ébano grandes; otro grande de la Asunción de Nuestra Señora de plata y columnas de piedra; la Resurrección de marfil de plata y bronce; la Encarnación de marfil; ocho cofrecicos de ébano; dos de plata; dos láminas grandes de bronce; la arquita de san Cosme y san Damián; ocho brazos: seis de plata, dos dorados; dos relicarios de ébano iguales de tamaño; el relicario de santa Margarita y el de san Pedro Apóstol; los dos soles con piedras y perlas; dos relicarios de los santos de la orden; dos Cruces de plata sobre dorada; la arquita de la India; cuatro santicos: san Jorge y san Elidio; otros dos de plata; seis relicarios de ébano con reliquias; una custodia de plata sobre dorada con una imagen del *Ecce Homo*; dos Christos de plata sobre dorada con peanas; seis medios cuerpos de talla con su reliquia cada uno; dos medios cuerpos de talla con reliquias; cuatro cuadros; y otros cuatro grandes de plata. Veinticuatro candeleros del infante; cuatro huidieros de plata; dos docenas de candeleros; santa Águeda y santa Cristina”¹⁵¹³

Tras analizar esta memoria, resulta más comprensible todavía que el manuscrito *Lo que se observa*, indique cómo las religiosas de la comunidad debían ayudar a la relicariera a sacar todas las reliquias que decoraban el monumento. Semejante despliegue tipológico e iconográfico hacía necesario el trabajo coordinado de diferentes personas para su traslado al torno, aunque éste se encuentre muy cercano al relicario. Una disposición que, en el caso de las Descalzas Reales, podía suponerse en relación a la gran cantidad de reliquias atesoradas en el relicario y la periódica exhibición de algunas de ellas con motivo de celebraciones como la Semana Santa. En este caso, la citada memoria permite comprobar la necesidad de disponer entre las condiciones para contratar el nuevo monumento una serie de cartelas o espacios dentro de su estructura para el acomodo del variado repertorio de reliquias y relicarios descrito. Como vemos, el mismo reunía objetos y reliquias de todo tipo y procedencia reflejo de la significativa colección que tanto su fundadora como las sucesivas generaciones de mujeres Habsburgo y sus contactos habían contribuido a reunir en el relicario de las Descalzas Reales.

Aunque no es posible llevar a cabo una asociación directa entre las reliquias descritas y algunos de los relicarios conservados, la variedad de ejemplos que venimos destacando sí nos permite llevar a cabo una aproximación visual a algunos de los ejemplos contenidos en la memoria. Es el caso de los *Lignum Crucis* con los que comienza la descripción, de los que

¹⁵¹¹ *Ibidem*. f. 678r.

¹⁵¹² “Que los claros donde han de estar las reliquias han de ser transparentes con una guarnición de moldura alrededor conforme lo muestra la traza” *Ibidem*, f. 678v.

¹⁵¹³ AGP, PC, DR, caja 79, exp. 39, f. 5r.

también encontramos rastro entre los listados de las relicarieras elaborados durante el siglo XVII, así como entre los vestigios de la propia colección (figs. 51, 128, 331, 332, 334). También la citada “Adoración de los Reyes”, puede suponerse en relación a obras actualmente desaparecidas, pero con un gran valor para el sentido dinástico de la colección como aquella enviada por la mujer del emperador Matías a su nuera sor Margarita de la Cruz o, el relicario de tipo capilla culminado por la reliquia del rey Melchor y con un pie del inocente.¹⁵¹⁴ Otras reliquias como “la arqueta de san Cosme y san Damián” parecen mucho más fáciles de identificar puesto que los restos de estos santos médicos, se han conservado en uno de los relicarios exóticos más conocidos e interesantes del relicario. Se trata de la arqueta de carey fechada hacia mediados del siglo XVI y de procedencia oriental (fig. 345) cuyo interior, como ya informaba María Teresa Ruiz Alcón, contiene dos cráneos con sus respectivas diademas donde aparecen inscritos sus nombres, junto a un escrito, que informa acerca de su llegada al monasterio por iniciativa de la emperatriz María.¹⁵¹⁵ Posteriormente, el estudio de Annemarie Jordan Gschwend y Ana García Sanz, destacaba la iconografía integrada entre las escenas representadas sobre carey, donde se pueden apreciar imágenes como la de un banquete, con personajes japoneses y portugueses sentados alrededor de una mesa, que podrían haberse inspirado en las escenas del famoso *Códice Casanatense*, destinadas a retratar las gentes y costumbres de pueblos ajenos a la cultura occidental.¹⁵¹⁶

Fig. 345 *Arqueta-relicario indo-portuguesa de san Cosme y san Damián*, mediados del siglo XVI, madera, plata y carey, 23 x 40 x 30 cm, Relicario, PN00612571. Imagen izq. publicada en: Ruiz Alcón, 1975, p. 29 y, derecha en: García Sanz, 2003b, p. 141.

También en relación a “la reliquia de santa Margarita”, podemos plantear la posibilidad de su exhibición dentro de las cartelas del monumento mediante otra de las arquetas exóticas conservadas en el relicario de la fundación. En este sentido, además de la custodia regalada por el rey Felipe III a su sobrina con un dedo de la santa (fig. 126), de la que, como hemos visto fray Juan de Palma se hacía eco en su catálogo, las reliquias de esta santa también se han conservado entre uno de los cofres indo-portugueses, procedente de la región india de

¹⁵¹⁴ Las mismas se encuentran citadas y comentadas en las pp. 242-243, notas 807-808.

¹⁵¹⁵ Ruiz Alcón, 1975, p. 34. Sin embargo, esta breve noticia señalada entre los papeles que supuestamente se encontraban en el interior de la arqueta, contrasta con algunas de las informaciones catalogadas entre la colección de auténticas conservadas en el archivo monacal como la que informa acerca de la llegada de la cabeza de san Cosme por medio de una donación hecha a sor Ana Dorotea en 1667. *Testimonio notarial de la auténtica de la reliquia de san Cosme que fue donada por Bernardo Capace a sor Ana Dorotea de Austria, religiosa en el Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid, 17 de diciembre de 1667, AGP, DR, PC, caja 84, exp. 79. Número de asiento 440 en: García López, 2003, p. 80.

¹⁵¹⁶ García Sanz y Jordan Gschwend, 1998, pp. 33-34 y, García Sanz, 2003b, p. 132.

Gujarat, y caracterizados por las placas de nácar que recubren su exterior junto con los adornos metálicos obra de orfebres europeos que complementan la decoración.¹⁵¹⁷

Otra tipología de relicario, muy alejada de los contenedores realizados mediante materiales y técnicas exóticas, pero sí muy frecuente entre las lipsanotecas occidentales fue, la representada por los brazos-relicario, cuya función, al igual que la de los bustos-relicario consistió en complementar mediante su forma el valor de los restos materiales que conservaron.¹⁵¹⁸ En relación al brazo de plata de santa Clara con su custodia en la mano y “una reliquia suya” en su interior, no hemos podido localizar vestigio alguno que coincida con esta descripción que aparece entre las reliquias que bajaban al monumento, aunque los inventarios del relicario sí dejan constancia de “dos brazos de plata sobredorados, el de san Sebastián tiene una sortija del dedo de nuestra madre santa Clara y, el otro, de santa Bárbara” y, a continuación “seis brazos de plata con sus reliquias”.¹⁵¹⁹ Los primeros, tanto por su identificación con los citados santos, como por su misma tipología y material, la plata dorada, coinciden con dos brazos-relicario de san Sebastián y santa Bárbara que actualmente se conservan en la sacristía interior (figs. 346 y 347). En el brazo de san Sebastián, las inscripciones de las que nos informa su catalogación en la base de datos Goya, apuntan hacia su antigüedad, mediante la señalización de su realización en 1499 y a su vinculación con el canónigo y custodio de la ciudad polaca de Breslau, aunque la llegada de estas reliquias no ha podido documentarse entre la colección de auténticas conservada en el archivo.¹⁵²⁰ Lo que sí parece claro, y dada la temprana cronología señalada por la inscripción de este brazo-relicario de san Sebastián, es su vinculación con el sentido personal y devocional que las reliquias de este santo, así como su imagen, cobraron dentro del monasterio dada su relación de afecto con el hijo de la fundadora el príncipe Sebastián de Portugal. Por lo que respecta al brazo de santa Bárbara sí aparece más información entre la colección de auténticas y testimonio notariales conservada en el archivo. De la misma, encontramos la “Auténtica de la reliquia de un brazo de santa Bárbara expedida por el capítulo general de la iglesia catedral de Patavia” en 1583, así como la “auténtica de un hueso de santa Bárbara, expedida por Alardo Kuyckius, vicario de la iglesia de san Salvador de Utrech” en 1617.¹⁵²¹ Ninguno de estos relicarios, por tanto, puede asociarse a las reliquias de santa Clara que se mostraban en el monumento de Semana Santa dentro de un brazo dorado, pero sí haberse encontrado entre los “ocho brazos: seis de plata, dos dorados” sin identificar que también aparecen mencionados en la relación. Al mismo tiempo, la tipología de continentes o relicarios que representan pueden acercarnos a apreciar el variado repertorio de estos recipientes que se mostraban en esta estructura efímera.

¹⁵¹⁷ El relicario de procedencia oriental referido cuenta con la siguiente información catalográfica: *Arqueta-relicario indo-portuguesa procedente de Gujarat*, mediados del siglo XVI, madera y nácar, 40 x 55 x 32 cm, Relicario, PN00612591. Su imagen en: García Sanz, 2003b, p. 135. Sobre sus características e interpretación: García Sanz y Jordan Gschwend, 1998, p. 31 y García Sanz, 2003b, p. 130.

¹⁵¹⁸ Así lo hemos destacado previamente, en torno al sistema completo que configuran imagen y reliquia, definido por Jean Wirth en: Wirth, 2007, pp. 19-33, 21 o, también, en relación a la variedad de relaciones suscitada por ese binomio cuando se encontraba unido dentro de una misma manifestación visual: Belting, 2010, pp. 55-56.

¹⁵¹⁹ Dentro de la “memoria de lo que queda en el relicario”, fechada durante el siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 2v.

¹⁵²⁰ García López, 2003, pp. 71-85, números de asiento 370-489.

¹⁵²¹ De la primera, Patavia (Alemania), 7 de agosto de 1570, AGP, PC, DR, caja 80, exp. 2. Número de asiento 387 en García López, 2003, p. 73. De la segunda: Utrech (Holanda), 3 de marzo de 1617, AGP, PC, DR, Cajón 4/3, número de asiento 418 en: íd, p. 78.

Fig. 346 izquierda: *Brazo relicario de san Sebastián*, ca. 1499, plata en su color y dorada, Texto inciso en el puño: BRA(c)HIUM DIVI SEBASTIENI MARTIRI/IOHANN(e)S HERMANNI DECRETOR(u)M DOCTOR CUSTOS ET CANANISUS WRATISSLANIENSIS DECORAVIT 1499, Sacristía interior, PN00610863.

Fig. 347 Derecha: *Brazo relicario de santa Bárbara*, segunda mitad del siglo XV, plata dorada, 49 x 14 x 12,5 cm, Sacristía interior, PN00611043.
© PATRIMONIO NACIONAL

Por último, y en relación a dicha variedad tipológica, cabe destacar la mención de los ocho bustos-relicario de madera con sus reliquias que también formaban parte del repertorio de relicarios expuestos, citados en la memoria como: “seis medios cuerpos de talla con su reliquia cada uno; dos medios cuerpos de talla con reliquias”. Pese a no encontrarse identificados, el número de tallas exhibidas sí puede ponerse en relación con una parte concreta de la colección de bustos-relicario, conservada en la fundación. Nos referimos a los ocho bustos-relicarios recientemente destacados por el profesor Fernando Checa¹⁵²² en su estudio acerca del relicario de las Descalzas Reales y mencionados entre la catalogación de fray Juan de Palma como:

“8 medios cuerpos de talla de particular escultura y pintura que los enviaron de Roma, tiene cada uno su aoborde en el pecho y, en él, su misma reliquia que son las siguientes: san Basilio Mártir; san Claudio Mártir; san Hipólito Mártir; santa Cristina Virgen y Mártir; santa Donata Virgen y Mártir; santa Paulina Virgen y Mártir; san Clemente Papa Mártir; san Aniceto Papa.”¹⁵²³

Este listado de santos y santas coincide, con el conjunto claramente definido por sus características estéticas, que configuran los ocho bustos-relicario, con las reliquias de los citados santos (fig. 348). Por su parte, los inventarios de las relicarieras también hacen mención a diferentes relicarios de una misma tipología y procedencia italiana, aunque el número total no coincida mediante los “seis medios cuerpos de talla de Italia con sus diademas de plata y en el pecho sus reliquias” que aparecen descritos.¹⁵²⁴

Tradicionalmente, y según datos de su catalogación actual, estos bustos se han atribuido a un taller castellano, pero su coincidencia exacta con la identidad de los santos descritos por fray Juan de Palma, así como con algunos de los detalles que aporta como la ubicación de sus reliquias en el pecho, llevan a plantear su procedencia de un taller romano. Por lo que respecta a su datación, estos relicarios aparecen ubicados durante el primer tercio del siglo XVII y, de hecho, encaja perfectamente con la cronología en la que comienza a documentarse la llegada de este tipo de bustos-relicario esculpidos en madera desde Italia a distintos lugares de la geografía peninsular.¹⁵²⁵ Entre los bustos-relicario italianos mejor conocidos, llegados a territorio peninsular durante esta época destacan los encargados por los VII condes de Lemos, Pedro Fernández de Castro (1576 - 1622) y su esposa Catalina de la Cerda y Sandoval (1580-1648), a los talleres napolitanos debido al cargo ejercido por el conde como virrey de

¹⁵²² Checa Cremades, 2019, p. 313.

¹⁵²³ FLG, M 1-1-18, ff. 50-51.

¹⁵²⁴ Dentro de la “memoria de lo que queda en el relicario”, fechada durante el siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 3v.

¹⁵²⁵ Barrón García y Criado Mainar, 2015, pp. 77-80.

Nápoles y, de los cuales, una parte acabaron donados a las clarisas de Monforte de Lemos.¹⁵²⁶ De hecho, debido al parentesco de la VII duquesa de Lemos, hija del I duque de Lerma, Manuel Arias Martínez apunta hacia un mismo origen napolitano en relación a los bustos-relicario conservados actualmente en el Museo Nacional de Escultura, procedentes del desaparecido convento de San Pablo o lugar al que, entre otras instituciones eclesiásticas, el valido de Felipe III también donó un significativo número de reliquias.¹⁵²⁷ También recientemente siguen atribuyéndose a la obra de los talleres napolitanos otros ejemplos conservados en instituciones como el Instituto de Valencia don Juan, en la colegiata de Borja o, en la localidad de Grajal de Campos en Palencia, todos ellos fechados igualmente durante las primeras décadas del siglo XVII.¹⁵²⁸ Es clara, por tanto la procedencia napolitana de la mayoría de relicarios italianos llegados a la península en esta época y adscritos a la tipología de busto-relicario tallado en madera debido, fundamentalmente, a la constante circulación de reliquias i relicarios entre ambas localizaciones.¹⁵²⁹ Sin embargo, fray Juan de Palma apunta que los ocho bustos relicario de las Descalzas procedían de Roma. Ello coincidiría con el elevado número de reliquias que comienzan a llegar al cenobio de coletinas madrileño desde la corte papal y debido a los intereses diplomáticos y políticos que acompañaban a su entrega.¹⁵³⁰

San Basilio

San Claudio

San Hipólito

Santa Cristina

Santa Donata

Santa Paulina

San Clemente

San Aniceto

Fig. 348 Taller romano, *Bustos relicario de santos y santas mártires*, primer tercio del siglo XVII, madera dorada y policromada, 54-74 x 33-45 x 24-32 cm, Relicario, san Basilio (PN 0612646);

¹⁵²⁶ Sáez González, 2012, pp. 25-36.

¹⁵²⁷ Arias Martínez, 2008, pp. 20-21.

¹⁵²⁸ Para la comparación formal entre los bustos-relicario del Instituto de Valencia don Juan y algunos de los ejemplos análogos conservados en Grajal de Campos fechados hacia 1630, Fernández Ahijado, 2013, pp. 143-149. Los bustos-relicarios conservados en la colegiata de Borja aparecen fechados en 1608, según estudian: Barrón García y Criado Mainar, 2015, pp. 73-113.

¹⁵²⁹ Viceconte, 2018, pp. 1019 – 1031.

¹⁵³⁰ Así lo demuestra el estudio cuantitativo de Esther Jiménez ya referido en p. 459 nota 1392.

san Claudio (PN 0612641); san Hipólito (PN 00612640); santa Cristina (PN 00612642); santa Donata (PN 0612639); santa Paulina (PN 0612645); san Clemente (PN 00612644); san Aniceto (PN 00612643) © PATRIMONIO NACIONAL

Las características formales que muestra este conjunto de ocho bustos proyectan su unidad formal mediante el trabajo de los detalles, como la elaboración de rostros cargados de expresividad, así como los gestos que la acompañan. Se trata de unos rasgos formales que no encontramos entre el resto de bustos-relicario de la colección de las Descalzas Reales, alrededor de cuarenta esculturas con unas características formales también unitarias y, por tanto, procedentes de un taller distinto. En su caso, esta segunda serie de bustos-relicarios, muestra unas facciones mucho más toscas, así como unas dimensiones más reducidas, como lo que podemos apreciar mediante los ejemplos de algunas santas sin identificar o del busto de santa María Magdalena, ambos fechados durante la primera mitad del siglo XVII (fig. 366). Al contrario, aquellos ejemplos coetáneos, y también muy próximos, con los que sí pueden parangonarse las características de la serie de ocho bustos conservada en la fundación de Juana de Austria son los conservados en el monasterio de la Encarnación. Como explica M^a Jesús Herrero Sanz en su catalogación, se trata de un conjunto de cuarenta y nueve tallas doradas y policromadas, cuyos rostros aparecen trabajados “como verdaderos retratos renacentistas”.¹⁵³¹ Coinciden, por tanto, en la forma de trabajar los detalles y la expresividad de sus rostros, sin embargo, estos últimos aparecen atribuidos a un taller castellano y muestran sus reliquias dentro de un pequeño viril en su peana.¹⁵³²

Respecto a la composición de su alzado, podemos advertir el tradicional ordenamiento siguiendo el lenguaje clásico y la presencia de friso y cornisa sobre las columnas, aunque su desarrollo en altura no nos especifique más detalles en cuanto los cuerpos que formarían su altura. Sin embargo, los detalles del contrato en cuanto a la fijación de la obra, sí nos dejan advertir la composición del monumento en dos partes que han de unirse mediante ocho tornillos grandes.¹⁵³³ Para dar mayor suntuosidad a la vista del monumento, se situaban ante él “dos pasamanos con balaustres torneados” a ambos lados de las escaleras de piedra que daban acceso al presbiterio, donde, a su vez, se situaban “cinco gradas que muestra la dicha traza para el dicho altar mayor”.¹⁵³⁴

En relación a la pintura y dorado del monumento, se especifica que molduras y tallas han de ir cubiertas de oro bruñido mientras que los espacios sin tallar o “todos campos mayores y menores” (incluidas las gradas) habían de quedar cubiertos de negro bruñido y barnizado. Asimismo, la estructura se decoraba con tres lienzos grandes que un pintor anónimo debía realizar conforme indicaba el diseño de la traza. Finalmente, en cuanto a la imaginaria que acompañaba la decoración del monumento, se especifica la conservación de las cuatro figuras correspondientes a los cuatro evangelistas que ya formaban parte de la escenografía del anterior monumento de Semana Santa. Estas figuras, debían limpiarse y aderezarse para ser reaprovechadas en la nueva estructura, mientras el resto de la estructura vieja se entregaba a los artífices como parte del pago.¹⁵³⁵ Dado su elevado valor como moneda de cambio, en la actualidad no ha sobrevivido vestigio o rastro alguno de estas esculturas de plata, por lo que cabe suponerles un destino análogo al ya mencionado para buena parte de la colección de plata de capilla donada por la fundadora al monasterio, que acabó fundida a lo largo del siglo

¹⁵³¹ Herrero Sanz, 2015, p. 125.

¹⁵³² Sus características e imágenes en: cat. número 34, Herrero Sanz, 2015, pp. 125-133.

¹⁵³³ “Y es condición que toda la obra se ha de fijar a la manera siguiente: seis o, ocho tornillos grandes para entrambas partes...” AHPM, Prot. 9792, f. 678v.

¹⁵³⁴ *Ibidem*.

¹⁵³⁵ *Ibidem*, f. 679r.

XIX.¹⁵³⁶ No obstante, este dato concreto sobre la iconografía que integraba la estructura de los dos monumentos, tanto el encargado en 1614, como este último de 1674, constituye el único indicio para aproximarnos a su composición narrativa o visual, puesto que en ninguno de los casos se nos especifica las representaciones de las pinturas o lienzos también incorporados al alzado del monumento. En este sentido, cabe destacar cómo también aparecen representados los cuatro evangelistas entre el programan iconográfico de la Capilla del Cristo Yacente. Concretamente, se sitúan repartidos entre los personajes individuales representados sobre la bóveda de la capilla (fig. 349).¹⁵³⁷ Su función dentro de los programas iconográficos en torno a la Pasión de Cristo, suele asociarse a la de narradores de los acontecimientos que aparecen representados, por lo que, en el caso de su presencia dentro de la escenificación del monumento, también quedaría vinculada a la de “apuntadores” de las acciones y prácticas parateatrales representadas en el templo como el propio entierro de Cristo en Viernes Santo.

Fig. 349 Juan, Lucas y Mateo. Detalle de tres de los cuatro evangelistas que aparecen representados sobre la bóveda de la capilla del Cristo Yacente.

El desarrollo de la Semana Santa nos muestra, por tanto, el carácter efímero de la colección de las Descalzas Reales dentro de la decoración del altar mayor del templo. Es, precisamente, dicho carácter efímero el que ha dificultado la conservación de estas escenografías por lo que resulta necesario acercarnos a aquellos vestigios gráficos coetáneos con los que las descripciones que nos ofrecen las condiciones del contrato comparten algunas similitudes. Por ejemplo, el dibujo anónimo de la Biblioteca Nacional (fig. 350), nos muestra un mismo acceso a la estructura efímera con dos pasamanos y balaustrada, o las columnas de sección circular revestidas de vegetación que actuaban como soportes. Sobre el mismo, Ángel Aterido Fernández vinculó sus características a las de los monumentos de Semana Santa castellanos de finales del siglo XVII o inicios del XVIII y, más concretamente, con las peculiaridades del monumento encargado a José Churriguera (1665-1725) para la iglesia del monasterio de la Encarnación en 1699, cuya traza también se ha perdido.¹⁵³⁸ En este sentido, resulta significativo destacar que unas décadas antes, en 1674, se escogiese la traza de Juan Fernández para el monumento de las Descalzas Reales, o un artífice considerado “prechurrigueresco” dado el empleo de las columnas salomónicas que hace en su obra y, por tanto, cuyas semejanzas serían evidentes.¹⁵³⁹

¹⁵³⁶ Vid. p. 103, nota 374, con la resolución del capellán mayor Juan Manuel Toubes para fundir toda la plata del monasterio y convertirla en moneda de cambio.

¹⁵³⁷ Toajas Roger, 2015, p. 136. Y, para un esquema de su localización exacta, un dibujo explicativo de la propia autora en p. 133, fig. 6.

¹⁵³⁸ El estudio de dicho monumento, así como su vinculación al grabado de la Biblioteca Nacional y otros trabajos del propio Churriguera en: Aterido Fernández, 1995, pp. 19-31.

¹⁵³⁹ Sobre las características de la obra de Juan Fernández: Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca, 1986, pp. 337-340.



Fig. 350 Anónimo español, *Monumento para Jueves Santo*, finales siglo XVII o inicios del siglo XVIII, dibujo sobre papel amarillento verjurado: pluma, pincel, tinta china, tinta parda y aguadas grisáceas; 497 x 244 mm, Biblioteca Nacional, Dib/14/45/83.

Detalles como las “columnas redondas y revestidas de hoxas como está en la traza desde arriba a bajo de talla relevada y las espigas han de ser cuadradas” eran frecuentes y característicos de la producción retablística llevada a cabo por Juan Fernández, con la que también cabría poner en relación la traza perdida del monumento para las Descalzas. Así podemos encontrar este tipo de columnas en el altar de la Iglesia de la Clerecía en Salamanca, antigua iglesia del Colegio de Jesuitas (fig. 351), donde su cuerpo central muestra claramente el ejemplo de columna salomónica doradas y revestidas con hojas verdes, que debían quedar muy cerca de la estética decorativa proyectada en la obra destinada al cenobio madrileño.



Fig. 351 Juan Fernández, Retablo de la iglesia de la Clerecía, segunda mitad del siglo XVII, Salamanca.

Asimismo, podemos recurrir también, para una aproximación visual, a ejemplos coetáneos conservados entre las propias del interior de las Descalzas Reales y muy poco conocidos. Es el caso de la talla que muestra el retablo de nuestra señora del Pilar situado en el claustro de Capellanes, donde también se observan dos columnas con una traza similar a la descrita en el monumento de Semana Santa (fig. 353).

Fig. 352 Anónimo, *Retablo de Nuestra Señora del Pilar*, siglo XVII, altura 27 x 316 cm, talla dorada y policromada con pinturas al óleo, Claustro de Capellanes, PN 00612467. © PATRIMONIO NACIONAL

Por último, es necesario unificar los datos aquí señalados en cuanto a las características de esta estructura eucarística con el objetivo de aproximarnos a su evolución y sentido dentro del ritual practicado en Semana Santa por la comunidad de clarisas y su capilla. Para ello y, en primer lugar, es preciso remitirnos a la información que el inventario del legado de la fundadora ya señalaba en torno a las piezas del ajuar textil utilizado, tanto en la estructura o túmulo provisional de su entierro, como en el monumento de Semana Santa durante el último tercio del siglo XVI. Así, entre los apartados que configuraban este listado, se situaba hacia el final, el titulado “Doseles y paños de oro y seda alcatifas que sirven los monumentos y fiestas de Resurrección y Pascuas y otras fiestas”, donde podemos advertir una temprana descripción de las decoraciones utilizadas con motivo de fiestas señaladas como la Semana Santa.¹⁵⁴⁰ Aunque en el mismo no encontremos una definición *per se* de la estructura empleada entonces como monumento de Jueves y Viernes Santo, sí se nos aportan datos significativos en torno a su embellecimiento o, incluso, acerca de aquellas piezas que, muy probablemente se destinaban a proporcionar acomodo a la escultura-sagrario del Cristo Yacente. Es el caso de la citada cama de terciopelo negro acompañada por un cielo o dosel que incluía escenas macabras o relativas a la muerte y por un cobertor también de terciopelo negro con la inscripción bordada “*ynde Cristo linimos*”.¹⁵⁴¹

El color negro utilizado por los textiles que cubrían la madera de este primer monumento, fue sustituido durante el siglo XVII, por el dorado y la policromía mediante los que se decoraba la madera de los dos monumentos encargados a inicios y finales de esta centuria. Al mismo tiempo, las instrucciones acordadas ante notario para dichos monumentos certifican la incorporación de un repertorio iconográfico mayor que evolucionaba de las citadas escenas “de la muerte” representadas en el dosel negro del siglo XVI, hacia una probable variedad de representaciones en torno a la Pasión de Cristo que se incluirían en los lienzos también señalados por las condiciones de obra. En este sentido, el revestimiento de la estructura es una de las características que mejor quedan recogidas en la documentación analizada, tanto el inventario como los protocolos dejan clara esta característica. Ello, nos permite apreciar cómo se pasa de una estructura protagonizada por el revestimiento textil de su alzado, así como por las piezas de este mismo material destinadas al acomodo del Cristo Yacente como las almohadas negras, hacia otra tipología formal, también levantada con madera, pero, en su caso embellecida mediante su dorado y policromía, así como las pinturas realizadas expresamente para su decoración.

En segundo lugar, otra de las conclusiones o ideas que se escinden de la documentación conservada entorno al monumento de Semana Santa es la que deja clara el último de los

¹⁵⁴⁰ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, ff. 112v.-120v. Así lo hemos destacado en: p. 181, notas 620-1.

¹⁵⁴¹ *Ibidem*.

protocolos analizados, relativo a la estructura encargada en 1674. Entre las condiciones acordadas para este tercer monumento destaca la presencia de los espacios o cartelas destinados a acoger la exhibición de las reliquias que la relicariera, ayudada por algunas de sus hermanas, sacaba al torno para que fuesen exhibidas en su estructura. Esta condición, analizada junto con los propios listados que las relicarieras hacían sobre las reliquias que se sacaban al monumento, proporciona, como hemos visto, una buena impresión acerca de la riqueza visual que la variedad y tipología de reliquias exhibidas en esta parte del monumento ofrecía a los fieles que acudían a su veneración. Brazos-relicario, arquetas exóticas o bustos-relicario configurados con gran expresividad se mostraban en esta estructura efímera casi a modo de catálogo visual respecto a la gran variedad de relicarios atesorada en la fundación. Ello, analizado junto con otras características que también aparecen bien definidas en la contratación de esta última obra, como las columnas de corte cilíndrico y decoración vegetal, nos permite observar, aunque de manera muy escueta o fragmentaria cómo evoluciona, a grandes rasgos, la estructura general del monumento de Semana Santa en las Descalzas Reales. En este sentido, podemos plantear cómo se pasaría de un baldaquino profusamente encendido, ordenado a la manera clásica quizá siguiendo un esquema muy parecido al de los túmulos funerarios, también cubiertos en el siglo XVI por telas negras, a unas estructuras que, durante la siguiente centuria irían adquiriendo mayores cotas de adorno y complejidad en su alzado.¹⁵⁴² Las mismas, integraron en su alzado distintos lenguajes artísticos como la escultura o la pintura y, además, en el caso de las Descalzas Reales, estuvieron protagonizadas desde sus orígenes por la peculiaridad o elocuencia con la que se exhibía el cuerpo de Cristo en la escultura del Yacente.

El protagonismo de este último fue evolucionando también a medida que las estructuras en las que se exhibía lo hacían y con el desarrollo del siglo XVII, empezaría a compartir escena con obras cuyas características se hacían eco de su funcionalidad al integrar relicarios como los citados bustos-relicario de procedencia romana. Al contrario, su significación como lugar de entierro era clara y se mantuvo constante a lo largo de los años. Incluso se veía reforzada mediante los versos entonados por la capilla en la iglesia el día de Viernes Santo, tal y como indica la relación de sacristía donde quedan recogidos. Así, hemos visto como, entre las citas que concluían las ceremonias de este día se entonaba la composición de Tomás Luís de Vitoria, quien incluía el verso evangélico *Sepulto Domino, signatum est monumentum* o fragmento en el que se puede comprobar la significación análoga de los términos “sepulcro” y “monumento”.¹⁵⁴³

5.4.1.5.2 La representación y procesión de Domingo de Resurrección.

Tras detallar las ceremonias del Viernes Santo en el monasterio de las Descalzas Reales, mediante el traslado del Cristo Yacente con la Sagrada Forma y su entierro en la arqueta del monumento, entonces ubicada en el altar del lado del Evangelio, el manuscrito de sacristía prosigue detallando las ceremonias y procesiones que se llevaban a cabo durante el Domingo de Resurrección. En este sentido, cabe notar cómo, al mismo tiempo indica que “El Sábado Santo es como en todas partes”, por lo que no se detiene a explicar ninguna de las ceremonias que se ofician durante el mismo. Resulta lógico puesto que se trata, como hemos indicado al inicio, de un documento destinado a explicar únicamente aquellos días que se celebran “con

¹⁵⁴² Siguiendo la línea de la evolución estética experimentada por esta tipología de arquitecturas efímeras en el resto de sedes peninsulares como podemos apreciar también en el estudio de: Rivas Carmona, 2003, pp. 493-529.

¹⁵⁴³ Según Justin E. A. Kroesen este verso reforzaba también el sentido e interpretación de las estructuras eucarísticas de Semana Santa cuando era entonado la madrugada de Jueves Santo. Kroesen, 2000, p. 161.

privilegio” en el monasterio, o de forma claramente particular y diferente al resto de iglesias de la corte.

Como indica la profesora M^a Ángeles Toajas en su estudio, tanto las ceremonias de Viernes Santo, como las de Domingo de Resurrección, llevadas a cabo entre la clausura y el templo de las Descalzas Reales, hunden sus raíces en las distintas prácticas medievales que tratan de emular el entierro y resurrección de Cristo, cuyas características acercan la liturgia al campo de lo paralitúrgico y parateatral:

“Dentro del gran debate de los especialistas respecto a la naturaleza y niveles de las dramatizaciones, entre lo paralitúrgico, lo parateatral y lo propiamente teatral, interesa señalar cómo, en esa larga tradición del drama litúrgico en relación a la Semana Santa, la representación en origen no versa sobre la narración del suplicio y muerte de Jesús, sino que va asociada a la celebración de la Pascua, esto es, a la Resurrección. Los testimonios más antiguos, documentados en el occidente europeo desde el siglo X, dan cuenta del ritual que tenía lugar durante la liturgia de esos días, en que el viernes se colocaba una cruz en un lugar ad hoc (*depositio*), que así viene a simbolizar el sepulcro, y se retiraba el domingo de la Resurrección (*elevatio*) simbolizando la victoria de Cristo sobre la muerte, ritos pronto enriquecidos con la inclusión del tropo *Quem quaeritis* (¿a quién buscáis?), esto es, la alusión a la visita de las Marías al sepulcro vacío como testigos de la resurrección, punto de partida para un ritual paralitúrgico que incorpora la representación del episodio mismo o *Visitatio Sepulchri*.”¹⁵⁴⁴

A grandes rasgos, queda claro que lo escénico o lo teatral iba estrechamente unido dentro del citado privilegio con el que se celebraban los momentos más importantes de la Pascua en el monasterio. Sin embargo, poco conocemos en cuanto a la codificación exacta que, para representar la Resurrección, se llevaba a cabo en el templo monacal. Ello es compensado nuevamente por las descripciones del citado manuscrito de sacristía, donde también encontramos ampliamente detallados los pasos que debía seguir la capilla para representar la antigua *elevatio* con la visita de las Marías al sepulcro:

“Domingo de Pascua a las cuatro de la Mañana se celebra la resurrección. Se principia con maitines y laudes, pero antes de empezarles, el señor capellán mayor, o quien haga el oficio sube al monumetico en sobrepelliz y, puesta estola dice el introito y saca del arca a su majestad y, cubierto con velo lo pasa al altar mayor, donde está prevenida la custodia para la procesión y, en ella, pone a su majestad y deja otra custodia cubierta con un velo, fácil de quitarle. A su tiempo se va a la sacristía, se viste de alba y capa, y salen todos para los maitines arriba. [...] Concluidos laudes se vuelven todos a la sacristía y, allí, se le pone al preste capa morada sobre la blanca que trae y se va por el claustro. Precede la cruz cubierta entre los ciriales, sigue la capilla y el preste a la puerta del costado que llaman del estrado y por dentro de la iglesia, están dos que, vestidos de alba y estolón blanco, hacen oficio el *Angelus*, a la misma puerta. El preste da tres golpes a la puerta y, cantando, dice *Atolite portas principes vustraes* y los ángeles, a dentro, cantando dicen: *Quem quaeritis* o *caelicolae* y, la capilla, que está en el claustro dice cantando *Jesum Nazarenum Crucifixum* y dicen los ángeles *non est hic surrexit sicut praedixerat*. Toda esta acción se repite tres veces y, a la última, se abre la puerta, entra la cruz, ciriales, la capilla y el preste y a sus lados los ángeles van cantando *Venite et videte locum ubi positus erat Dominus*. Van al altar mayor y, hecha la genuflexión, pasan al monumetico el preste y los ángeles. Éstos se quedan de pie y cantan, los ángeles se levanta sube a la gradilla, besa la sábana santa y abraza al ángel de mano derecha cuando dice en secreto *surrexit Christus*, y el preste le responde *Deo gracias*. Esto mismo ejecuta con el ángel a la izquierda y baja el preste al plano, y vuelto ala pueblo de cara dice cantando *surrexit Christus* y la capilla responde *Deo gratias*. Pasa un poco más hacia el altar mayor y vuelve al pueblo y un poco más alto repite

¹⁵⁴⁴ Toajas Roger, 2015, pp. 127-128.

surrexit Christus es. Responde la capilla y anda más allá de modo que se queda en el medio del altar mayor y, allí vuelto al pueblo, repite lo mismo, y al responden la capilla *Deo gratias*. Se descubre el Santísimo Sacramento, se le quita al preste la capa morada y queda con la blanca. Se quita el velo a la cruz de la procesión y se corre una gasa que cubre un bulto de María Santísima que está en un altar que para esta función se pone al lado de la epístola. Todo esto se ha de ejecutar a un tiempo. El preste se queda de rodillas delante del santísimo y salen los diáconos vestidos con dalmáticas y estolas uno y otro porque han de llevar en la procesión las andas del santísimo. En el tanto que el diácono y el preste hacen oración, va toda la capilla por sus antigüedades a adorar la sábana y abrazar a los ángeles y, después, el último canta la capilla un motete *surrexit pastor bonus* & En el tanto, inciensa el preste al santísimo y después del [...] canta la oración de resurrección. Luego, el preste y diáconos pasan al altar de la Virgen y la capilla canta el *Regina Coeli* y, en tanto, se inciensa y, después del [...] canta el preste la oración y vuelven al altar mayor y empieza la procesión. Va delante la cruz con los ciriales, bastante gente alumbrando, 12 sacerdotes con capas que cada uno lleva una reliquia, toda la capilla: 6 acólitos con hachas, junto al santísimo que va debajo de Palio y da vuelta por el claustro en donde en cada ángulo de los cuatro se pone un altar, y, en cada uno, ponen los diáconos las andas y el preste inciensa a su majestad y la capilla canta un motete de Resurrección y el preste la oración del mismo misterio. Por el camino van cantando el *Pange lingua*. Al volver a la iglesia, luego, cuando los diáconos han puesto a su majestad sobre el altar mayor se canta el tantum ergo, inciensa el preste y, después el [...] *Panem de coelo*, con *Aleluya*, cantan el preste la oración del sacramento y luego hecho al pueblo la bendición, con el santísimo y en el tanto se canta el Alabado y se lleva a su magestad al relicario y se da fin.¹⁵⁴⁵

En esta larga y detallada descripción no únicamente podemos apreciar detalles como la hora exacta en la que comenzaba toda la ceremonia, las cuatro de la madrugada, sino también, un desarrollo que se dividía en tres partes bien diferenciadas. En primer lugar, daba comienzo la preparación de la escena cuando el capellán mayor subía al monumento y entonaba el introito, además de sacar la Sagrada Forma de la arqueta, que había permanecido cerrada desde Viernes Santo sobre el altar del lado del Evangelio. Seguidamente, y cubierta con un velo, se trasladaba al altar mayor, donde se habían sacado dos custodias, una mayor para la procesión y otra menor, cubierta con un velo “fácil de quitarle”. En segundo lugar, se llevaba a cabo la ceremonia central, la propia *Visitatio Sepulchri* que venía a imitar prácticamente todos los pasos seguidos en Gandía, donde se establecía una misma conversación entre la capilla de la colegiata, fuera del convento y, los ángeles en el interior para dar la noticia de la Resurrección.¹⁵⁴⁶ En el caso de las Descalzas Reales podemos plantear su desarrollo entre el claustro de capellanes y la llamada “puerta del estrado”, hacia donde se dirigía toda la capilla tras haberse puesto la indumentaria correspondiente en la sacristía. Por su cercanía al altar mayor, podemos plantear la hipótesis de que esta puerta sea la situada en el lado noreste, aquella que señalábamos precisamente al analizar los inventarios de sacristía y las puertas señaladas en los mismos (fig. 241a), aunque también es posible situar este acceso a los pies de la iglesia, si pensamos en el progresivo acercamiento que los miembros de la capilla, según se nos describe, hacían hacia el altar mayor del templo mientras conversaban con los ángeles. Sea como fuere, tras dar tres toques a dicha puerta, y repetir otras tres veces el mismo diálogo, la capilla entraba en forma de procesión a la iglesia mientras el ángel les guaba hasta el altar mayor. Aquí, los ángeles subían al monumento para abrazar la sábana santa y daban paso a la frase central de la ceremonia *surrexit Christus es*, comunicada primero en voz baja por los ángeles al preste y, después, repetida por este último de cara a la nave de la iglesia frente a los fieles y el resto de la capilla. A continuación, se añade información acerca de las imágenes que decoraban el templo durante esta celebración, como la escultura de la Virgen que se

¹⁵⁴⁵ *Semana Santa según (por privilegio) se ejecuta en el Real Monasterio de las señoras Descalzas de Madrid fundación de la Serenísima doña Juana de Austria*, siglo XVIII, AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 39, ff. 4v.-7v.

¹⁵⁴⁶ Toajas Roger, 2015, pp. 128-129.

ubicaba en el altar del lado de la epístola. Una imagen a la que el preste y los diáconos le cantaban el *Regina coeli* antes de volver al altar mayor para emprender la tercera parte de las ceremonias narradas, la procesión con la custodia bajo palio alrededor del claustro.

En tercer lugar, por tanto, la capilla salía en procesión alrededor del claustro de capellanes, donde habían situado cuatro altares-estación en cada una de sus esquinas o, del mismo modo que hemos encontrado descrito entre la ritualidad practicada para el Corpus Christi tal y como describe fray Juan Carrillo.¹⁵⁴⁷ Dentro de esta procesión destacan también las reliquias que llevaba cada miembro de la capilla, acompañando la custodia a modo de gran séquito portador, muy probablemente, de los citados relicarios que salían al monumento. Por lo que respecta a la custodia empleada todavía durante el siglo XVIII en estas procesiones, tanto en la del domingo de Resurrección como en la de la octava del Corpus Christi, cabe destacar la gran pieza de orfebrería que, junto con sus andas y dosel la fundadora había legado al monasterio. La misma aparecía descrita entre el inventario donde se registraban los bienes y reliquias que donaba al monasterio tras su muerte y, dadas las características detalladas, podía asemejarse o parangonarse con modelos coetáneos como el elaborado por Francisco Álvarez para la villa de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVI (fig. 59). Cabe destacar cómo, entre las citadas características se nos mencionaba una decoración central presidida por el viril cristalino donde se exhibía la Sagrada Forma, rodeada por las cuatro figuras de los cuatro evangelistas. Se trata de un detalle bastante curioso si lo comparamos con las condiciones acordadas para los monumentos de Semana Santa, donde se conservaron también cuatro figuras análogas que, seguramente, rodearían la parte central o, en el caso de las Descalzas Reales, la escultura-sagrario del Cristo Yacente. En este sentido, podemos observar cómo, ambas estructuras, efímera y procesional, guardaron en todo momento o, al menos hasta el siglo XVIII, una correspondencia iconográfica que respetaba la disposición del legado de la fundadora. Asimismo, suponemos que esta custodia, actualmente desaparecida, pudo haber sobrevivido hasta la época en la que se encuentra redactado el manuscrito de sacristía puesto que no es hasta el siglo XIX, cuando empezamos a tener constancia de las órdenes que mandaban fundir la plata del monasterio.¹⁵⁴⁸

En relación al palio bajo el que se transportaba la custodia alrededor del claustro, al que también se nos hace referencia en el citado manuscrito, encontramos descritas algunas de sus características entre los bienes de la fundadora, quien también se ocupó por dejar esta parte de la decoración bien dotada desde los inicios de la festividad mediante:

“nº 11 Otro dosel de tela de oro y tela de plata frisada que tiene treinta varas. Una cuarta de tela de oro y tela de plata por mitad con una sábana de Holanda dentro vieja tasado en el inventario de los bienes de su alteza en noventa y tres mil setecientos y cincuenta maravedís. El cual dosel y el de arriba sirven en las fiestas de Resurrección y Corpus Christi que se hacen en el monasterio y claustro de él.”¹⁵⁴⁹

Además de la riqueza de las telas, de plata y oro, empleadas en la confección de este dosel, el propio asiento de inventario complementa la idea de la gran similitud que las ceremonias de Resurrección y el Corpus Christi tenían en lo que respecta al desarrollo y escenificación de

¹⁵⁴⁷ “cuatro altares en el claustro, con sus doseles de brocado labrados y bordados: adornados con muchas flores de mano, señaladamente a donde se ha de assentar la custodia del Santísimo Sacramento, la cual es una grande y rica pieza, toda de oro fino y adornada con muchas perlas y piedras preciosas. Ponense en cada altar sus cuatro candeleros de plata, y figuras de santos también de plata” Carrillo, 1616, f. 38r. Como hemos destacado en: p. 130, notas 467-470 dentro de la dimensión preciosista de la colección de Juana de Austria.

¹⁵⁴⁸ Vid. p. 103, nota 374, con la resolución del capellán mayor Juan Manuel Toubes para fundir toda la plata del monasterio y convertirla en moneda de cambio.

¹⁵⁴⁹ AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18, f. 113r. También Pérez de Tudela, 2017, p. 478, nota 662.

sus respectivas procesiones. Sin embargo, y respecto a la evolución del dosel empleado para cubrir la custodia, cabe destacar que estas telas fueron sustituidas tras su desgaste por otras nuevas como sucede con la mayoría de piezas procedentes del ajuar textil donado por la fundadora. Es por ello que, entre la colección actual encontramos otro dosel, datado a finales del siglo XVII, cuya iconografía bordada lo presenta como el sustituto más adecuado. Se trata de un dosel con decoraciones de estética plenamente barroca como delatan las flores, rocallas o tornapuntas que envuelven las escenas de la parte central en cada una de sus caídas, tanto en el interior como en el exterior. Éstas últimas muestran prefiguraciones del cuerpo de Cristo como el pelícano sangrante, el cordero apocalíptico con los siete sellos, un cáliz con uvas o la propia Sagrada Forma sobre la parte exterior de las cuatro caídas, mientras que, en su parte interior aparecen representaciones de los cuatro evangelistas (fig. 353a-h). Una vez más, volvemos a encontrar las figuraciones de las cuatro voces principales a las que se atribuyen los pasajes en torno a la vida y muerte de Jesús, situadas, además, en sobre la parte interior de las cuatro caídas que componen el palio. Una disposición e iconografía que continúa replicando y respetando la parte central de las decoraciones del monumento, así como parte de la disposición de las escenas que encontramos en la Capilla del Cristo Yacente.

353a. El cáliz y la Vid.

353b. El pelícano sangrante.

353c. La Sagrada Forma sobre palmas

353 d. El cordero apocalíptico con los siete sellos.

353e. San Lucas

353f. San Marcos

353g. San Mateo

Fig. 353h. San Juan.

Fig. 353a-h. Manufactura española, *Caídas del palio del Santísimo Sacramento*, fechado en 1691, seda bordada y acabada con moaré, 45-50 x 228-240 cm, Sacristía Interior, De las Caídas interiores: 352h. *San Juan* (PN00613837); 352e *San Lucas* (PN00613841); 352f. *San Marcos* (PN00613835); 352g. *San Mateo* (PN00613839). De las caídas exteriores: 352a. *El cáliz y la Vid* (PN00613838); 352d. *El cordero apocalíptico* (PN00613836); 352b. *El pelícano* (PN00613834); 352c. *La Sagrada Forma* (PN00613840). © PATRIMONIO NACIONAL

Con todo ello, podemos concluir cómo, no únicamente en lo que respecta al desarrollo de la ritualidad y codificación escénica observamos una clara intención por mantener la tradición estipulada desde los orígenes de la comunidad, tal y como el propio manuscrito afirma desde su inicio, sino, además, un cuidado por conservar parte del entorno visual con el que se escenificaba. Esto último quedaría manifiesto entre las noticias y vestigios de las decoraciones que acompañaron las ceremonias de Resurrección y Corpus Christi. Las mismas, nos informan acerca de qué detalles debían seguir manteniéndose, como las mencionadas figuras de los cuatro evangelistas hechas de plata, que ya aparecían en la custodia entregada por la fundadora, así como dentro de las nuevas piezas que fueron renovando e incorporándose al ajuar de la ritualidad como el palio bajo el que era transportada dicha custodia.

5.4.2. Ceremonias marianas y hagiográficas, el culto a la Virgen y a los santos entre las festividades señaladas por el calendario litúrgico.

Si el nacimiento, muerte y resurrección del Salvador, ocupaban la parte central del calendario festivo desarrollado por la comunidad, no podía ser inferior, la celebración de los principales

pasajes en torno a la vida y muerte de la figura de su progenitora o contrapunto femenino y referente por excelencia de las narraciones bíblicas dentro de una comunidad femenina. En el caso de las Descalzas Reales, como es conocido, las ceremonias en torno al nacimiento y muerte de la Virgen María cobrarán un especial sentido en torno a dos características fundamentales: su origen e identidad coletina y, su vinculación a las prácticas rituales propias del ambiente cortesano debido a su carácter de patronato regio.

5.4.2.1. Culto mariano. En torno al nacimiento y tránsito de la Virgen María.

Una de las prácticas litúrgicas más conocidas dentro de la ritualidad practicada en torno a la Virgen María es la de “poner casa a la Reina” para festejar el día de su nacimiento cada ocho de septiembre gracias a la costumbre instaurada por sor Margarita de la Cruz en el monasterio. La ritualidad practicada durante este día ha sido conocida y descrita mediante las referencias que encontramos en el capítulo de su biógrafo fray Juan de Palma, quien nos da cuenta de las diferentes prácticas desarrolladas por la monja-infanta en torno a distintas imágenes como el Niño Jesús, los crucifijos o la propia Virgen María.¹⁵⁵⁰ Al respecto, Triviño Monrabal en su estudio sobre escritoras clarisas, ya documentaba el desarrollo y características de esta práctica tomando como referente la descripción de Palma.¹⁵⁵¹ Según la misma, podemos deducir cómo se trata de una costumbre que trasladaba las prácticas y características, como los oficios, de la etiqueta cortesana en torno a la figura de la reina a la devoción de la Virgen como reina de los cielos. Por ello, cada una de las religiosas adoptaba el rol de los diferentes oficios que configuran la casa de la reina, como camarera o menina. A cada uno de estos roles, a su vez, se le asociaba una virtud que cada religiosa debía practicar, como también han destacado Ana Sanz de Bremond y Karen Vilacoba Ramos.¹⁵⁵²

Mientras que la fuente publicada por Palma nos habla de los numerosos oficios que configuraban la casa de la reina, así como de las virtudes asociadas a los mismos, las descripciones contenidas en el *Libro de Ceremonias*, pueden ayudarnos a obtener un punto de vista complementario respecto al desarrollo y características de esta celebración. Así, dentro de la “La natividad de nuestra señora”, y además de la citada ceremonia, el transcurso de la celebración comenzaba por el adorno de las capillas del claustro mediante la disposición de numerosas estampas e imágenes de la Virgen María:

“En este de nuestra señora, tienen por devoción las religiosas poner todas las estampas que pueden de nuestra señora cada una en su capilla, las de sus libros y las de las celdas, que se prestan las que no tienen capillas a las que las tienen. Y, estas imágenes y estampas, son el adorno de las capillas”¹⁵⁵³

Esto se realizaba durante las vísperas, cuando también se preparaba el espacio del coro con dos imágenes de plata de la Virgen María que se sacaban del relicario. Sin embargo, tras revisar la memoria de las relicarieras, no hemos podido localizar ningún asiento que pueda aproximarnos a sus características, aunque sí se registran diferentes esculturas de plata de santos, como san Egidio o santa Lucía, así como suntuosas efigies marianas como “una capilla de ébano con una imagen de Nuestra Señora con diamantes”.¹⁵⁵⁴ Aunque no tengamos constancia de estas dos esculturas de plata de la Virgen María, sí podemos hacernos una idea

¹⁵⁵⁰ Hope Goodman, 2001, pp. 147-181.

¹⁵⁵¹ Triviño Monrabal, 1992, pp. 87-93. Asimismo, esta autora destaca “El ejercicio para la sagrada comunión en el día de la Purificación integrados también entre el libro de ejercicios espirituales mandado imprimir por sor Margarita. Íd. pp. 93-94

¹⁵⁵² Sanz de Bremond y Vilacoba Ramos, 2006, pp. 792-793.

¹⁵⁵³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 60v.

¹⁵⁵⁴ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 3v.

más cercana sobre cómo quedarían las capillas del claustro decoradas mediante la cuantiosa colección de estampas que alberga el monasterio, tal y como permite comprobar la catalogación de M^a Leticia Ruiz.¹⁵⁵⁵ Durante el transcurso de la festividad, era costumbre saludar cada una de estas imágenes guardando que no quedase ninguna por saludar en todo el convento:

“Este día se tiene devoción de ir saludando a nuestra señora y esto se hace visitando todas las capillas y, en ellas, las imágenes de nuestra señora y esto hacen por toda la casa, no quedando ninguna imagen que en ella no la saluden”¹⁵⁵⁶

A continuación, el manuscrito se refiere a la costumbre de poner casa espiritual a la reina recién nacida. Según describe, se trataba de una ceremonia que daba comienzo con el reparto de papeletas o escritos donde se especificaban los diferentes oficios y ejercicios espirituales a los que iban asociados. Este reparto, se realizaba en el refectorio y, de hecho, no era el único que se llevaba durante el transcurso del año puesto que también en otras partes del *Libro de Ceremonias*, así como del manuscrito *Lo que se observa*, se nos informa acerca de la repetición de esta costumbre, asociada a otras festividades como la Navidad y Sábado Santo o, al inicio cada mes para celebrar los santos que cayeran en él y sus virtudes.¹⁵⁵⁷ Durante esta práctica del culto mariano a cada religiosa le tocaba un papel diferente e, incluso, nos muestra un ejemplo mediante la virtud que representa el oficio de camarera, la perseverancia:

“También la reina recién nacida se acostumbra ponerle casa [al margen: casa de nuestra señora] espiritual con todos los oficios que acostumbran en semejantes ocasiones. Todos los oficios se escriben en unos papelicos y, al principio de la comida, se dan como suertes. Cada una le cabe su oficio en esta forma: ponese camarera de nuestra señora y este oficio es asistir siempre al lado de su ama y, el ejercicio será andar siempre en su presencia pidiéndole la virtud de la perseverancia y visitará la imagen del antecoro todo el año, diciéndole cada día una salve. De esta manera, se van portando todos los oficios ejercitándose en una virtud particular y visitando una imagen de nuestra señora, saludándola con alguna oración y

¹⁵⁵⁵ En concreto, la colección de estampas marianas en: Ruiz Gómez, 1995, pp. 215-274.

¹⁵⁵⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 62r.

¹⁵⁵⁷ En relación al reparto de cédulas o papeles durante las prácticas litúrgicas estipuladas para el ciclo navideño, Ana García destaca el reparto de las papeletas dentro de la conocida como “canastilla mística” iniciada cada treinta de noviembre. En cada una de esas papeletas constaba el nombre de una prenda del Niño Jesús y el ejercicio espiritual asociado a la misma: García Sanz, 2010a, p. 136. Esta misma práctica de la “canastilla mística” o “envolturas” también ha sido destacada por Leticia Arbeteta Mira, quien la asocia a una costumbre difundida entre los conventos durante el siglo XVII, como el de las Capuchinas de Palma de Mallorca, donde tenía lugar la noche del veinticuatro de diciembre. Arbeteta Mira, 2000, p. 148. Por lo que respecta al resto de momentos donde también podemos encontrar una práctica muy similar, el *Libro de Ceremonias* nos informa acerca del reparto de suertes o virtudes que se llevaba a cabo durante la comida del primer día del año: “El día de año nuevo [...] la madre da este día las suertes a la refitolera y, ella lo primero que hace, en haciendo la madre señal al púlpito de la comida es darlas a la comunidad y llevar las que quedaren a la enfermería o enviarlas para no hacer falta. Estas suertes son unas estampas de papel y en cada una escrita una virtud en que se ejerciten aquel año con los santos que han de tener por abogados” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 35r. Por su parte, Ana García asocia esta ceremonia al día anterior, el 31 de diciembre y la identifica como la celebración del “Santo y el Alma” García Sanz, 2010a, p. 140. Asimismo, cabe destacar cómo, el mismo *Libro de Ceremonias* indica más adelante que: “A primero de todos los meses se dan en el relicario los santos de aquel mes escritos en unos papelicos o cedulicas en cada una el santo a quien han de rezar y, lo que a aquel mes se han de encomendar, en especial, a nuestro señor. Estos santos se escriben en la escuela y la refitolera los reparte en la forma que dijimos repartía las suertes de año nuevo a principio de la comida” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 37r. Por su parte, el manuscrito *Lo que se observa*, sitúa también el reparto de cédulas a principios de cada mes y en relación a las virtudes que cada santo lleva asociadas, así como durante la celebración del Sábado Santo, cuando en lugar de escribir los nombres de los santos y santas junto con su rogativa, se escribía una parte del salterio, de tal modo que a la hora de repartirlas en el refectorio se diga entre toda la comunidad un psalmo completo. RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 21-23.

pidiéndole la virtud que más se conforma con el oficio que le ha cabido. Esto se hallará eternamente al fin de este libro.”¹⁵⁵⁸

Desafortunadamente, al final del libro, como indica, no ha quedado constancia alguna en cuanto al desarrollo pormenorizado de esta práctica, sin embargo, las indicaciones que ofrece a continuación sí nos indican detalles significativos como la procesión que se realiza en las vísperas de esta celebración. Se trataba de una procesión dirigida al espacio del antecoro y, hacia la Capilla de la Virgen del Puig (Fig. 120 y 156), tal y como hemos destacado previamente. Un dato que, además de encontrarse ratificado por el cotejo de los inventarios y su cita a fuentes como la crónica de fray Juan Carrillo, podemos observar también entre las indicaciones del manuscrito *Lo que se observa* donde encontramos descrita la práctica de poner casa a la reina con algunas variaciones o diferencias respecto a lo descrito en el *Libro de ceremonias*:

“8. Día de la Natividad de Nuestra Señora. Se escriben en unos papelicos todas las imágenes de mayor veneración que hay en casa y en cada papel se pone una imagen y se señala una antífona o himno de Nuestra Señora y se pone un oficio de los de palacio. Esto se llama Casa de la Virgen y, con un plato, como las suertes a Año Nuevo se han dado por el refectorio. Cada una toma una y queda con el cuidado de rezar lo que señala el papel a la imagen que le ha caído por ama aquel año y servirla en el oficio que le ha tocado, que están estos oficios puestos a lo espiritual en el libro de la señora infanta para servir con ellos en ellos a la reina del cielo. Ese día hay procesión a la Capilla de Nuestra Señora del Puche. Se cantan los himnos, antífona, verso y oración de la fiesta.”¹⁵⁵⁹

De este modo, la práctica descrita en el manuscrito *Lo que se observa*, a diferencia de las indicaciones obtenidas a partir del *Libro de Ceremonias*, destaca por la asignación de una imagen o advocación mariana a cada monja junto con su oficio y virtud dentro de cada una de las papeletas o “suertes” que se reparten en el refectorio. Se trata, por tanto, de una práctica mucho más pormenorizada o individualizada que la explicada anteriormente, donde toda la comunidad actuaba colectivamente como séquito cortesano en torno a una misma imagen de la Virgen. Sin embargo, su relación con los ejercicios espirituales de sor Margarita sí aparece manifiesta aquí ya que para conocer cómo desarrollar el oficio que a cada monja le ha tocado se indica cómo “están estos oficios puestos a lo espiritual en el libro de la señora infanta”. La cita a la obra impulsada por la monja-infanta (fig. 354) muestra, una vez más, el interés y cuidado en mantener la memoria de la comunidad, así como de aquellas prácticas desarrolladas dentro de la misma, ya fuese desde sus orígenes o como consecuencia de la intervención de religiosas con gran consideración entre su historia como fue el caso de sor Margarita. De hecho, entre los diferentes ejemplares conservados en la biblioteca del monasterio de las Descalzas Reales sobre esta obra impresa en 1622, se conservan algunas anotaciones de interés para continuar ratificando o documentando esta misma intención de preservar los orígenes y la memoria, no solo a través de la ritualidad practicada, sino también del legado escrito y material. En este sentido, algunas copias, como la catalogada con la signatura MD/H/46, incluye la siguiente anotación manuscrita

“A mi querida Madre Maestra Sor M^a Juana de la Cruz la dedica este libro para su uso y aprovechamiento espiritual, su discipula que la quiere muy santa Sor M^a Margarita de la Cruz 8-4-1954”¹⁵⁶⁰

¹⁵⁵⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 62r.

¹⁵⁵⁹ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 77-78.

¹⁵⁶⁰ BR, MD/H/46 *Exercicios de devocion y oracion para todo el discurso del año, del Real Monasterio de las Descalças en Madrid que mandó imprimir la Serenísima Señora Infanta Soror Margarita de la Cruz [Por F. Francisco de Iesus]*, Amberes, 1622. Su catalogación en: López-Vidriero, 2001, p. 352, número de asiento 841.

Pese a incorporar una cronología contemporánea, que dificulta entender si se trata de una anotación realizada por la propia sor Margarita, o es posterior, su contenido pone de manifiesto la relevancia que la tradición aprehendida, generación tras generación era esencial.

Fig. 354. Detalle de la reproducción digital de una de las copias. BR, MD/H/44_E *Exercicios de devocion y oracion para todo el discurso del año, del Real Monasterio de las Descalças en Madrid que mandó imprimir la Serenísima Señora Infanta Soror Margarita de la Cruz [Por F. Francisco de Iesus], Amberes, 1622.*

Según Hope Goodman, la institución de esta práctica venía marcada por el filtro cortesano a través del que pudo entender sor Margarita las prácticas devocionales asociadas a su oficio monacal y al culto mariano, en un sentido más amplio.¹⁵⁶¹ Efectivamente, el modelo de reina cristiana definido desde época de Isabel la Católica promueve su reflejo en la práctica mediante un modelo conductual cuyas acciones se encuentran destinadas a proyectar su espiritualidad.¹⁵⁶² Ello muestra cómo, en este caso, se establece una especie de intercambio o relación bidireccional entre el modelo conductual asociado a las mujeres de la realeza y las prácticas que llegaron a desarrollarse en este patronato real. Una práctica que, además, podemos enmarcar dentro de los parámetros teóricos y teológicos sobre los que se sustentó el poder regio en occidente desde la Edad Media, donde la figura del monarca o el emperador fue asimilándose a la de la divinidad de manera progresiva y a través de diferentes manifestaciones, tanto escritas como visuales.¹⁵⁶³ La práctica de crear una corte celestial a la Virgen María, poniéndole una casa figurada de oficios que desarrollaban las religiosas nos muestra, por tanto, la contrapartida a esta fundamentación teórica en el terreno práctico, donde es el ámbito religioso y monacal el que imita o desarrolla en clave espiritual las costumbres de la monarquía.

De otro lado, el segundo momento en el que también era venerada la figura de la Virgen María, aunque ahora a través de una imagen concreta y devoción más práctica, era el relativo a su muerte o tránsito. Durante sus celebraciones, que ocupaban buena parte del mes de

¹⁵⁶¹ “*Sister Margarita’s understanding of the Virgin’s Heavenly Court was directly dependent on her view through royal eyes. In that sense, although Margarita’s imagery appears to depart from normal, female experience, it is actually fully consistent with all her royal devotional practices*” Hope Goodman, 2001, p. 176. Por su parte, Magdalena Sánchez ha destacado también a partir de la descripción que el padre Palma hizo en su capítulo décimo “Casa espiritual que formó a la Virgen Nuestra Señora” (contenido en el “Libro sexto de los ejercicios santos y devocionales de su alteza”. Palma, 1636, ff. 221 y ss.) la trascendencia que la definición de esta práctica tuvo entre las costumbres desarrolladas por otras mujeres de la dinastía como su propia sobrina Isabel Clara Eugenia, quien mostró su interés por seguir los mismos pasos estipulados en las Descalzas Reales desde Flandes: Sánchez, 2015, p. 71.

¹⁵⁶² Jiménez Pablo, 2019, p. 483 y Morant, 2005, p. 670.

¹⁵⁶³ Un ejemplo claro es el asociado a los llamados emperadores o reyes taumatúrgicos: Mínguez Cornelles, 2012, pp. 43-81.

agosto, también era considerada su efigie como una “gran reina” en torno a la que se realizaba diferentes prácticas de acomodo y aderezo.

Tras san Lorenzo y santa Clara y, antes que el Ángel de la Comunidad o san Bartolomé, la festividad de la Asunción se situaba en el ecuador de las ceremonias más significativas que tenían lugar el mes de agosto para la definición identidad sobre la que se construye la memoria de las coletinas madrileñas. En este sentido, no solo tenía lugar la celebración de santa Clara o fundadora de la orden monacal a la que se adscriben las religiosas de las Descalzas Reales, sino también, la Asunción de la Virgen María y el Ángel de la Comunidad: las dos “piedras fundamentales donde esta comunidad se fundó”, según nos recuerda el *Libro de Ceremonias*.¹⁵⁶⁴ Así queda claro también al explicar cómo:

“La fiesta de la Asunción de nuestra señora, además de ser tan solemne por sí en toda la iglesia, en esta casa, lo es más en particular por ser la titular en este convento y haberse dado principio de él, entrando las monjas en esta casa este día. Y, nuestras madres fundadoras nos criaron en esta devoción y, así, trajeron la imagen que está en Nazaret”¹⁵⁶⁵

De este modo, no únicamente por tratarse de la advocación titular de la iglesia y comunidad, sino también, por tratarse de una festividad en cuyas prácticas litúrgicas fueron educadas las primeras moradoras del cenobio, continuando con las prácticas y tradiciones desarrolladas en la Casa Madre de Gandía.¹⁵⁶⁶ Desafortunadamente no tenemos noticia alguna acerca de cómo pudo desarrollarse esta festividad desde sus orígenes a finales del siglo XV, en el cenobio valenciano, más que aquellas noticias en torno al mecenazgo ducal que nos confirman cómo la misma tipología de imagen vestidera acompañada por un rico ajuar litúrgico se veneró también a lo largo del siglo XVII.¹⁵⁶⁷ Por su parte, el transcurso de esta celebración en las Descalzas Reales de Madrid comprendía tres fases claramente definidas entre las explicaciones de los dos manuscritos de ceremonias a los que venimos haciendo referencia, el *Libro de Ceremonias* y el manuscrito lo que se observa. En primer lugar, encontramos la fase de preparación, iniciada el día diez de agosto durante la festividad de san Lorenzo; en segundo lugar, el desarrollo propiamente dicho de su festividad, el día de la Asunción, protagonizado por el traslado de la imagen de la Virgen mediante una procesión en clausura y, finalmente, la celebración de su octava, o rezo diario durante los ocho días que siguen a su festividad.

Durante la primera fase, o período de preparación de la efigie, cabe destacar, en primer lugar, cómo el *Libro de Ceremonias* vuelve a ser coherente con la distribución de las capillas anexas al dormitorio, tras haber explicado su distribución con motivo de las procesiones de los sábados. En este sentido, el manuscrito precisa cómo la imagen de vestir que representa a la Virgen dormida, se saca, aunque no especifica de dónde, y se introduce en la Capilla de la Encarnación o Casita de Nazaret. De nuevo, volvemos a comprobar cómo, al menos desde el último tercio del siglo XVII, o período en el que podemos fechar esta fuente, la disposición de las capillas sería muy semejante a la que encontramos en la actualidad, pese a que, en muchas ocasiones se nos hable de “Nazaret” o el espacio ocupado por esta capilla, como un mismo espacio unificado. En lo que respecta al procedimiento seguido desde el día de san Lorenzo, y tras depositar la imagen en la Casita de Nazaret, el desarrollo descrito nos habla de cómo la religiosa a cuyo cargo está la imagen durante todo el año, junto con otras dos

¹⁵⁶⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 57r.

¹⁵⁶⁵ *Ibidem*, f. 53v.

¹⁵⁶⁶ Vid. pp. sobre esta festividad e imágenes conservadas entre la colección de Santa Clara de Gandía.

¹⁵⁶⁷ Como hemos indicado, el testamento de la duquesa Artemisia Doria pone de manifiesto el desarrollo de esta misma costumbre en torno al vestido y acomodo de la imagen de la Dormición dentro de la Casa Madre.

profesas que la abadesa designa para este día, se ocupa de vestirla y aderezarla para su posterior traslado procesional y veneración en el coro:

“Sacase a nuestra señora de la Asunción día de san Lorenzo para aderezarla [al margen derecho: fiesta de la Asunción] y ponela en la capilla de la Encarnación para aderezarla y vestirla donde está puesto todo el recaudo para ello por la que la tiene a su cargo con mucho aseo en sus asafates y muy perfumado y con toda reverencia la aderezan sin dejar que asistan allí si no es las que la han de ayudar que son dos a quien la madre lo manda y no será ninguna novicia. Y ponen una sábana como cortina a la puerta de la reja para que no la vean y siempre estará una luz encendida. Ponela en una caja de plata con sus colchoncillos y almohadas de tela y tienen esta caja encima de una mesa con su sobremesa y, cuando la sacan y pasan a la capilla, van rezando Magnificat y, cuando la visten y desnudan, también. Desnudase en la misma parte que se vistió por la decencia y, porque en la capilla de afuera, se sacudan los vestidos y todo el recado y se componga. Así se ha hecho siempre, para cuando vuelven de completas, el día antes de la kalenda, está nuestra señora delante de su capilla puesta en la caja de plata sobre la mesa cubierta con su sobremesa porque el día siguiente, después de tercia, viene para llevarla al choro la comunidad.”¹⁵⁶⁸

Como vemos, en la Casita de Nazaret, estaba dispuesto todo lo necesario para el adorno de la imagen, incluida una cama de plata o “caja de plata con sus colchoncillos y almohadas de tela”, de la que no ha quedado en la actualidad rastro o vestigio material alguno. Únicamente se hacen eco de tipo de acomodo los cojines y telas que actualmente se disponen en la urna sepulcral donde descansa durante todo el año, así como la cama dieciochesca de madera dorada con un cabezal profusamente decorado sobre la que se dispone para ser exhibida en una composición que obedece a parámetros actuales (figs. 355 y 35).¹⁵⁶⁹

Fig. 355 Cama de la Virgen de la Dormición, primer tercio del siglo XVIII, madera dorada, Sacristía de la Virgen, PN00616291. © PATRIMONIO NACIONAL

¹⁵⁶⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 53r.-53v.

¹⁵⁶⁹ Gacía Sanz, 2019, p. 123. Sobre las alhajas utilizadas actualmente para engalanar la imagen: Aranda Huete, 2019, pp. 370- 373.

Fig. 356 Detalle de los cojines y tejidos que acomodan la imagen vestidera de la Dormición en su urna sepulcral, siglo XVIII, cojines de seda con motivos espolinados reproduciendo guirnaldas y ramilletes florales en tonos crema, blanco, azul y marrón, 34 x 50 cm, PN00610536. © PATRIMONIO NACIONAL

Es por ello que, cabe imaginar parte de la escenificación actual llevada a cabo en la propia capilla de la Dormición, dentro del espacio de la Capilla de Nazaret, especialmente por lo que respecta a la estructura que hacía las veces de cama y su acomodo textil, aunque con unas características diferentes de las que presentan éstos últimos. Asimismo, es interesante notar, respecto a este proceso de acomodo y embellecimiento hoy perdido, el decoro empleado en su transcurso mediante la alusión a interesantes matices como la sábana que hacía las veces de cortina, al cubrir la reja de la Casita de Nazaret mientras se vestía la imagen. Incluso, podemos seguir relacionando este pequeño detalle de su preparación con el gesto de cubrir y descubrir las imágenes sagradas y reliquias que ya hemos podido documentar entre otros espacios y escenificaciones como los altares-relicario del coro también desaparecidos en la actualidad. Al respecto, nos encontramos con un “espacio-reliquia”, elegido como espacio para su preparación, tanto por aquello que representaba como por las imágenes que se conservaban en el mismo, todas ellas milagrosas.¹⁵⁷⁰

A continuación, la segunda fase de esta festividad, o parte central, es la que tiene lugar el mismo día de la Asunción, cuando la comunidad, acude a la Capilla de Nazaret y se dirige en procesión al coro, cargando la cama con la efigie yacente y totalmente engalanada de la Virgen Dormida:

“La prima es cantada y la tercia rezada y cuando salen a tañer a la kalenda va una de las dos dormitoleras a regar el dormitorio y pasico aunque han de regar poco porque este es justo cuando pase la comunidad. Y el agua tienen ya prevenida entre las dos que lo tienen por su cuenta. La que tiene la capilla de nuestra señora de la Asunción, sale para encender las velas y disponer para la procesión y echar perfume.

Las novicias o recién profesas llevan la cruz y los cirios a Nazaret. En haciendo señal la madre para que vaya toda la comunidad, que es en acabando las conmemoraciones que se dicen después de tercia, llevan todas los libros de las letanías de casa. En llegando a Nazaret [Al margen derecho: “van a la procesión”], se ponen a choros, arrodilladas de rostro a la imagen, y las de la cruz y los cirios también junto al lienzo de la huida a Egipto y las que han de llevar la velas cada una de su coro junto a la cama de nuestra señora arrodilladas hacia ella con las velas. Un poco levantadas están, junto a la cama de nuestra señora, las cuatro monjas que la han de llevar, que procuren sean iguales de estatura porque la lleven mejor. Las cantoras y domera, que es la madre porque hace esta procesión, están a los pies de nuestra señora y los choros por sus antigüedades comenzando por las más mozas y, las últimas, las mayores. Estando todas en esta forma, hace señal la madre y entonan las dos cantoras el psalmo que

¹⁵⁷⁰ Vid. epígrafe 5.2.1, dedicado a la Casita de Nazaret, así como: Carrillo, 1616, ff. 53r.-53v.

comienza *in exitu animae meae de hoc mundo*, que es 433 del psalterio de nuestra señora y, a choros, le prosiguen hasta el fin. Acabado, entonan las cantoras la antifona *virgo prudentissima* con su verso *asumpta est María in coelum*, responso *laudates benedicunt dominum* y la oración *veneranda nobis*, como está en el libro de las letanías de casa a 434.

En acabando esta oración comienza la procesión. [...] Las que llevan a la virgen toman las andas en hombros cuidando la madre las ayuden todas las que fueren menester al bajar y subir las escaleras. Van dos religiosas, las más mozas de profesión, a los lados de nuestra señora con dos velas encendidas y la madre y cantoras después de la imagen. Las que la llevarán han de cuidar de llevarla despacio y con gravedad. La que tiene a su cargo a nuestra señora ha de saber muy bien todas las dificultades que se ofrecen al llevarla y ponerla en el choro para que las advierta a las demás y, así, es ella de ordinario una de las que la llevan. Ha de tener cuidado la comunidad de esperar a nuestra señora para que vaya junto a ella siempre y haya más orden y, cuando pasaren, conciertense los choros. En el choro, tienen prevenida una mesa que hacen con unas tablas y, encima, le ponen un paño de raso de oro azul y, en llegando la procesión, ponen encima a nuestra señora y todas se arrodillan y las cantoras y la madre a los pies de nuestra señora y, en acabando el último salmo del nombre de María, entonan las cantoras *sun tuum praesidium*, verso *ora pro nobis santa dei genitrix*, responso *ut digni efficiamur promissionibus Christi*, oración *concede misericors Deus* y, la oración *defende quaesumus domine Beata María semper virgine intercedente*. Si no está comenzada la misa de tercia [al margen derecho: acabada la procesión], la oyen, si lo está, la acaban de oír y, si está acabada, se tañe a labor. Y la que tiene a nuestra señora queda concertándola con ángeles y luces. Añádese una estera más en el choro que la ha de traer la que tiene a nuestra señora.”¹⁵⁷¹

El recorrido de la procesión que debía transportar la Virgen desde su lugar de preparación hasta el coro no queda especificado entre las directrices del Libro de Ceremonias, por lo que no sabemos en qué sentido u orden se recorrían las pandas del claustro alto antes de llegar al destino final. Sin embargo, es posible plantear una hipótesis acerca de su trazado si tenemos en cuenta el itinerario marcado en otros momentos como el descrito para la celebración de Todos los Santos o, la conexión entre el antiguo dormitorio y el claustro alto mediante una especie de “antesala” a la cual da acceso la panda norte de este último. Además, dado su posicionamiento como espacio de acceso al dormitorio, es posible también plantear su identificación con el llamado “pasico” al cual se nos hace referencia en la descripción de la ceremonia, y también en otras festividades siempre asociado al dormitorio.¹⁵⁷² De este modo, es fácil suponer un desplazamiento desde la capilla de Nazaret, atravesando el espacio que ocuparía la actual capilla de la Dormición o lugar donde descansaba el resto del año, así como el antiguo dormitorio y, bajando las escaleras del “pasico”, para acceder a la panda norte del claustro (fig. 357, recorrido nº 3). Una vez aquí, es más complejo especificar el sentido del recorrido por lo que, a modo de hipótesis, podemos apuntar hacia un movimiento, tomando como referente la procesión de Todos los Santos, contrario a las agujas del reloj para la ida al coro durante el día de la celebración y su vuelta el último día de la octava.

¹⁵⁷¹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 54r-55r. También el manuscrito *Lo que se observa...*, nos traslada un desarrollo similar, aunque mucho más sintético y con una diferencia notable en cuanto a su preparación, puesto que, además de no encontrarse descrita, tampoco aparece mencionada la Casita de Nazaret como espacio de alhajamiento, únicamente se menciona el traslado de la imagen desde “su capilla” hasta el coro: “Día del tránsito de Nuestra Señora. Se lleva la imagen de la Asunción de su capilla al coro y para esto va la comunidad en procesión y en la capilla de la Virgen Santísima, junto a la cama de la gran reina, se canta el *in exitu anime elloc mundo* y una antifona verso y oración de la fiesta de la Asunción y, luego, se entona el nombre de María cantando los salmos de san Buenaventura y, llegando con la imagen al coro, se canta el *sutum presidium* y oración. La imagen está toda la octava en el coro y, desde la víspera de la Asunción dispuesta. De vísperas hasta el cabo de octava se cantan los gozos que hay para esta fiesta en el salterico de Nuestra Señora”. RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 75.

¹⁵⁷² Así sucede durante la celebración de san Gregorio, a cuya imagen “se le hace procesión a su altar del pasico del dormitorio” *ibídem*, f. 41r. o, con motivo de san Roque: “Para el día de san Roque, se pone este santo en el altar del pasico del dormitorio a donde está desde las primeras vísperas” *ibídem*, f. 56v.

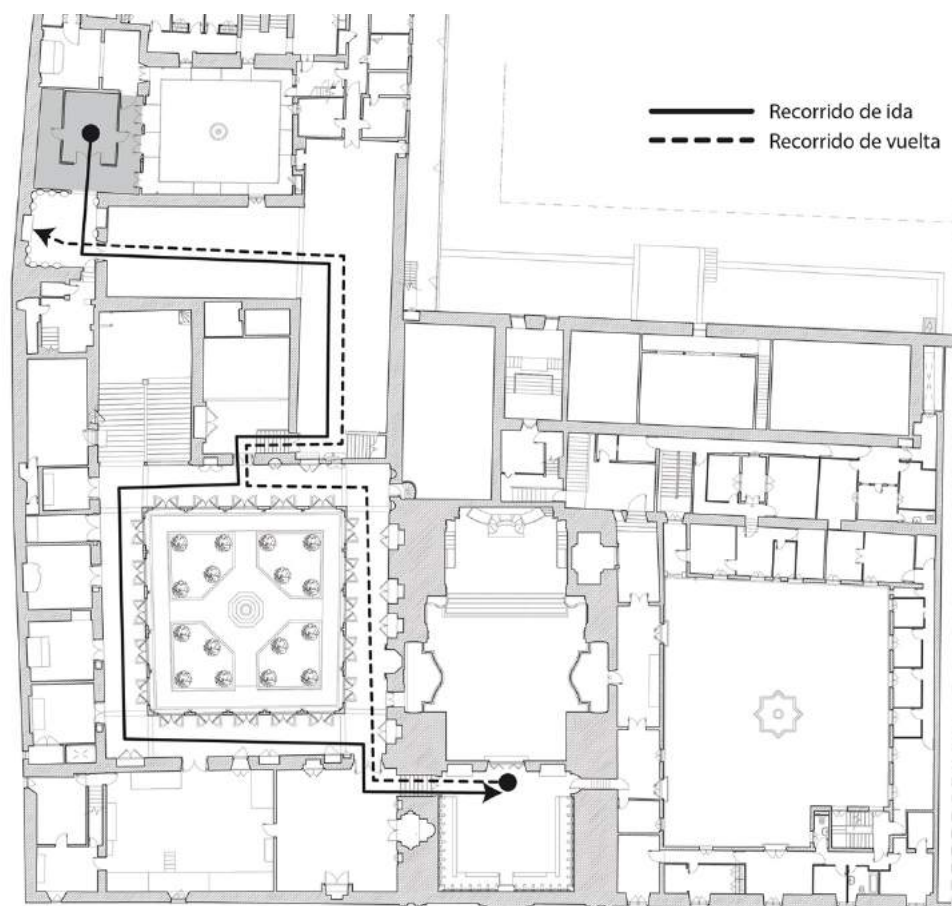


Fig. 357. Recorrido n° 3. Hipótesis sobre el recorrido y sentido del mismo durante la procesión de la Dormición de la Virgen y su octava. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano n°3, Escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

Al llegar la imagen al coro, era depositada sobre “una mesa que hacen con unas tablas” revestida con “un paño de raso de oro azul” y, una vez en su lugar, las religiosas se arrodillaban frente a ella. Proseguían entonando los versos, responsos y oración pertinentes hasta que finalizase la misa que, de manera paralela, se estaba celebrando en la iglesia. Al finalizar las ceremonias, el trabajo de composición continuaba por parte de “la que tiene a nuestra señora”, quien se quedaba en el coro “concertándola con ángeles y luces”, o una composición a la que nos recuerda al aspecto que adquiere actualmente la capilla de la Dormición durante esta misma festividad (fig. 358). De este modo, podemos observar cómo, las labores de composición y exhibición en torno a la efigie de la Dormición y su festividad, todavía en la actualidad permanecen vinculadas a algunos de los momentos narrados por los manuscritos de ceremonias para su preparación y posterior adoración, donde el sentido escénico y el acompañamiento decoroso de la imagen nunca se han abandonado.

Fig. 358. Escenificación actual de la Virgen de la Dormición en su capilla. Fotografía de: autora.

Finalmente, la tercera parte de las prácticas litúrgicas desarrolladas, comprendía la celebración de la octava, o rezo permanente a la imagen compuesta en el coro, durante los ocho días que seguían a su traslado. En su desarrollo destaca el rezo llevado a cabo durante el “domingo infraoctava” tal y como es denominado en el *Libro de Ceremonias*¹⁵⁷³, conocido como el domingo que cae durante el transcurso de los ocho días, como también aclara el manuscrito *Lo que se observa*:

“El domingo que cae dentro de esta octava se le dice a la Virgen en comunidad, de dos en dos, los salmos del salterico de manera que entre todas se dice aquel día el salterico de san Buenaventura enteramente y, a cada verso se dice ella *ergo ad hocata nostra i los tuos misericordes oculos anos con herte*. La correctora de aquel mes dice todos los salmos que quedan después de repartidas las cedulitas que las escribe y reparte la correctora. De antes las que decían el salterio con las niñas que eran las preladas las daban un don de alguna niñería. Ahora se lo dan unas a otras todas con que hay su poco de fiesta.

[...]

Cabo de octava de la Asunción hay procesión cantando el *tre maten* llevando a la Virgen santísima a su capilla. Se quedan ayudando todas a quitar el adorno.”¹⁵⁷⁴

De nuevo, destaca la forma en la que eran repartidos los versos del salterio de Buenaventura entre las religiosas de la comunidad, utilizando la mencionada técnica del reparto de “cedulitas” o papeles que eran distribuidos al azar entre la comunidad con el verso o fragmento que tocaba recitar a cada una. Aunque en esta ocasión no se trataba de invocar la protección de un santo imitando sus virtudes o, de figurarlas mediante su asociación a un oficio cortesano y secular, sí volvemos a apreciar cómo esta especie de “juego de reparto” se integra también en el desarrollo de las prácticas litúrgicas asociadas a la dormición de la Virgen. Además, y por lo que respecta al evangelio escogido, los versos de Buenaventura constituyen una de las fuentes que mayor fortuna experimentarán dentro de la construcción iconográfica de este tema religioso, especialmente en lo que respecta a la presencia de algunos detalles como la representación del sepulcro vacío y lleno de flores tras la Asunción. Este último detalle es el que también se ha conservado en la capilla de la Dormición, donde, como

¹⁵⁷³ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino*, f. 56r.

¹⁵⁷⁴ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 75-76. Por su parte, en el *Libro de Ceremonias*, aparece explicada del siguiente modo: “En dando la una se tañe a nona y acude toda la comunidad a donde está nuestra señora y la correctora tiene repartido el psalterio entre todas en cedulicas. Una, donde señala los psalms y, otra, donde se ponen las monjas que le han de decir de dos en dos: una el verso y, otra, la respuesta. Entran en el psalterio las canticas y el *te matrem* y *quicum que vult* y dicese en esta forma, a cada verso se dice *eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte*. En una cedulica dirá sor N. y S. N. y, en otra, desde tal psalmo, hasta tal psalmo. Este psalterio se ha dicho sin faltar ningún año desde que la casa se fundó asegurándola con esta devoción nuestras madres fundadoras” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 55r.

veíamos, la urna sepulcral aparece igualmente decorada por las flores bordadas sobre las telas de sus cojines y cobertor (fig. 356).¹⁵⁷⁵ Sin embargo, el momento exacto que se conmemora a través de la escenificación con la que interactúa la comunidad en las Descalzas Reales es el de la Dormición, cuyas raíces iconográficas y teológicas se encuentran fundamentadas en el ámbito cultural bizantino y cuya representación visual fue más frecuente durante la Edad Media.¹⁵⁷⁶

Lo realmente interesante de poder observar tanto las decoraciones actuales (ya fuesen éstas obras que sustituían y renovaban las anteriores al siglo XVIII, o, bien elementos que introdujesen algún detalle nuevo) como todos y cada uno de los pasos que caracterizaron las prácticas litúrgicas desarrolladas por la comunidad, es su proximidad a las fuentes apócrifas donde se cimentó, tanto su celebración y drama litúrgico, como su evolución iconográfica. En concreto, es la conocida como “Narración del Pseudo José de Arimatea”, la que nos permite establecer varios paralelismos entre relato y escenificación o práctica litúrgica.¹⁵⁷⁷ De un lado, el carácter suntuoso de las telas y vestidos mediante los que se acomoda la imagen, coincidente con el fragmento narrativo donde se cuenta cómo se preparó la propia Virgen, ricamente vestida, para su muerte tras recibir el anuncio.¹⁵⁷⁸ De otro, también el propio lugar en el que se viste, la Casita de Nazaret su casa, cobra especial relación con las narraciones de los textos los apócrifos puesto que, según los mismos, tras anunciar su inminente muerte, la Virgen María se vistió en el interior de su casa y aguardó a la muerte tumbada sobre un suntuoso lecho mortuario.¹⁵⁷⁹

5.4.2.2. Las celebraciones hagiográficas. El culto a santos y santas en clausura.

Además de las festividades dedicadas a celebrar el nacimiento, muerte y resurrección de Cristo y la Virgen María, el calendario litúrgico seguido por la comunidad de las Descalzas Reales venía marcado por el culto y devoción a los santos y sus reliquias, tal y como cabe esperar de cualquier institución religiosa dentro del ámbito católico. De hecho, su explicación o fundamento teológico son bien recordados en el *Libro de Ceremonias* antes de pasar a describir los santos celebrados en clausura cada mes dentro del capítulo titulado “Del Rezo de las Reliquias”.¹⁵⁸⁰ Aquí, tras una justificación fundamentada en diferentes decretos y concesiones papales destaca la base posttridentina sobre la que se sustenta el culto a las reliquias, o regla que indica cuando es lícito celebrar el culto a los santos:

¹⁵⁷⁵ Salvador Gómez, 2014, pp. 102-106. Sobre el origen donde se fundamenta la representación del Tránsito de María en relación a la escenografía llevada a cabo en las Descalzas Reales también: García Sanz, 2019, p. 116.

¹⁵⁷⁶ Según explica la profesora Teresa Vicens a partir de su recorrido iconográfico: “A medida que avanza la Edad Media, el problema asuncionista es menos importante, por no decir inexistente. En el siglo XI y comienzos del XII esta cuestión había amenazado la representación plástica del tema. Sin embargo, en el campo del arte, en pleno siglo XV, la Dormición de la Virgen es representada más a menudo que la Asunción” Vicens Soler, 1986, p. 61, mientras que, según la misma investigadora, a partir del siglo XVI interesa más “el tema propiamente asuncionista. Las anécdotas de las narraciones apócrifas son dejadas de lado y se busca potenciar la idea de la Resurrección y Asunción” *ibidem*, p. 79.

¹⁵⁷⁷ Las fuentes más influyentes sobre la iconografía en torno a la muerte de la Virgen María se identifican comúnmente entre los conocidos como “Tránsito de la Bienaventurada Virgen María” y, la “Narración del Pseudo José de Arimatea”. Grau-Dieckmann, 2011, p. 170. Sobre los textos primitivos en torno a la Dormición de la Virgen María de origen etíope, griego o copto, vid. Shoemaker, 2002, pp. 290-418.

¹⁵⁷⁸ Así se puede observar también entre la representación mural de este tema dentro de la iglesia macedonia de la Panagia Peribleptos de Ohrid a finales del siglo XIII, según estudiada el profesor José María Salvador González, a partir del relato atribuido a Pseudo José de Arimatea. Salvador González, 2011, pp. 253-254, nota 61.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 249, nota 47.

¹⁵⁸⁰ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 33r-34v.

“conforme a la nueva reformation, en ninguna iglesia se puede hacer oficio ni celebrar fiesta de ningún santo que no fuere patrón o titular de la misma iglesia o guardándose en ella alguna reliquia insigne suya”¹⁵⁸¹

Con esta idea presente, así como con el objetivo de que no haya duda alguna respecto a todas las celebraciones del calendario litúrgico, concluye:

“Y, así, conforme a esto que han declarado theologos, maestros de ceremonias y personas doctas, no queda cuanto aludir acerca del rezo de las reliquias. Y, siguiendo esta orden, se sabrá el que ha de haber en las que adelante pondremos en los meses, quedando al principio de ellos este papel para mayor luz y advertencia de la materia.”¹⁵⁸²

Entre las celebraciones más señaladas, como podemos comprobar al aproximarnos a las características del relicario a través de las fuentes que nos hablan del mismo, se encontraban aquellas durante las cuales se mostraba este espacio a los fieles que asistían a la iglesia mediante la ventana que comunica la cabecera del templo con este espacio (fig. 241b).¹⁵⁸³ Estas festividades eran concretadas por la crónica original en 1599, donde se nos concretan en:

“el día de las Once Mil Vírgenes, día de san Mauricio por estar en él el cuerpo de uno de sus compañeros, el glorioso alférez San Víctor, y el día de los santos Inocentes, y el día de San Valerio, discípulo del Apóstol San Pedro”¹⁵⁸⁴

Además, la misma crónica, como es conocido, informa de que tanto el cuerpo de san Víctor como la cabeza de san Valerio, fueron depositadas en el monasterio tras haber sido adquiridas por la emperatriz María.¹⁵⁸⁵ Algunas, como el propio cuerpo de san Víctor llegaron todavía en vida de la fundadora, y dejando una significativa huella al organizarse su procesión para asentar su depósito en la colección del monasterio. Es por ello que, para festejar san Víctor, todavía el *Libro de Ceremonias* nos recuerda cómo no únicamente se prepara el relicario para mostrarse al pueblo, sino que, además, la capilla hace lo propio para celebrar la misa con la solemnidad correspondiente, y según las indicaciones que para ello dejó indicadas Juana de Austria. En concreto, nos lo recuerda añadiendo al margen durante la explicación del transcurso de la festividad la siguiente anotación:

“más las religiosas rezan doble menor de san Víctor y sus compañeros, todos juntos entran a las segundas vísperas de san Mateo hácese a ellos conmemoración de estos santos ajustándose a los breves de los papas y breviarios / la capilla dice este día todas las vísperas de los santos san Víctor y sus compañeros por fiesta votiva solemne que se le hacen atendiendo que lo puso la Princesa doña Juana en esta forma y dejó mandado se hiciese en esta forma siempre”¹⁵⁸⁶

Por lo que respecta al transcurso de su preparación y celebración, también las indicaciones del *Libro de Ceremonias*, nos recuerdan la procedencia de las reliquias de este santo, cuyo cuerpo representa la

¹⁵⁸¹ *Ibidem*, f. 33v.

¹⁵⁸² *Ibidem*, f. 34v.

¹⁵⁸³ Sobre la planta del relicario y su conexión con el altar mayor de la iglesia a través de la citada ventana: vid. pp. 376-377.

¹⁵⁸⁴ BR, MC/MD/3189, p. 13.

¹⁵⁸⁵ BR, MC/MD/3189, p. 15.

¹⁵⁸⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 64r.

“fe y testimonio de la ciudad de Praga y convento de religiosas que le dieron a la señora Emperatriz doña María por gran tesoro, con condición le hiciesen mucha fiesta. Cúmplese con esta obligación”¹⁵⁸⁷

En concreto, las prácticas desarrolladas en clausura consistían en la procesión al relicario desde el coro para venerar el cuerpo del santo y durante las vísperas de la festividad el día 21 de septiembre.¹⁵⁸⁸ Tras esta procesión, la relicariera junto con algunas religiosas se quedaban velando por que no se quemara o sucediese nada mientras se abría la ventana que comunica con el altar mayor de la iglesia para mostrar la escenificación del relicario. Todo ello se llevaba a cabo siguiendo un código muy estricto para que las religiosas no fuesen vistas por los fieles en ningún momento, tal y como detalla el manuscrito:

“Acabadas las vísperas de cantores, va la comunidad en procesión al relicario, dicense en ella dos himnos propios que están en el libro de las letanías de casa a fol. 453 y, si se acaban antes de llegar al relicario, si es poco, se repetirán dos versos, los últimos del último himno y, si fuere más, no se dirá esto sino el psalmo *laudate dominum in sanctis eius* y, en estando acabado y arrodilladas las monjas, dirán las cantoras la antífona *iste sanctus* y el verso *gloria et honore* y la domera la oración *praesta quaesumus*, que todo se halla en el libro de letanías. En acabando, se van del relicario porque esta hora se abre la ventanica de comulgar y la gente ve las reliquias, asisten la madre o la madre vicaria con la que tiene el relicario, u otra hasta que se cierra que será cuando avisa el sacristán que no hay más gente y, en cerrando, entran a matar las luces, y estando la ventanica abierta, están las que asisten allí; en la sala y no en el relicario porque no las puedan ver los seglares, y puesta a la puerta una mampara o echada la antepuerta por donde se podrá mirar si se cae alguna luz y si vieren alguna que pueda quemar, entra la madre o la que asistiere y cierra hasta que se ha remediado el daño y vuelvense a salir y abrir la ventanica, y siempre que se descubren las reliquias al pueblo se hace en esta forma.”¹⁵⁸⁹

Al día siguiente, se leía la vida del santo durante la comida y quedaba también una religiosa encargada de velar por el relicario en todo momento. Además, se contemplaba la posibilidad de que asistiese el monarca este día, para lo cual quedaba igualmente dispuesta la codificación seguida en presencia del mismo o, momento en el que se cerraba la ventana para que nadie lo pudiera ver desde fuera:

“Si viene el rey este día, por esta causa se podrá decir la conmemoración después de vísperas y completas que son rezadas, y cuando entra su majestad, se cerrará la ventanica si estuviere abierta por estar viendo las reliquias, hasta que haya salido del relicario por mayor respeto. Si no hubiese gente, no se vuelve a abrir la ventanica y matanse las luces en saliendo su majestad, dejando algunas seguras encendidas para los que van después de ido el rey a visitar las reliquias. Y, en yéndose todos, la que cuida el relicario mata todas las luces y cierra el relicario con llave para mayor seguridad.”¹⁵⁹⁰

¿Qué podían observar el monarca cuando entraba el relicario o los fieles cuando se asomaban a través de la ventana? El *Libro de ceremonias* nos informa sobre una composición profusamente iluminada e individualizada mediante dos altares dedicados a san Víctor y san

¹⁵⁸⁷ *Ibidem*, ff. 64v.-64r.

¹⁵⁸⁸ También el manuscrito *Lo que se observa...*, da noticia acerca de la procesión de vísperas al relicario, así como sobre la complejidad de su escenificación, para la que se nombran dos religiosas que ayuden a la relicariera a componerla y quitarla: “21. Víspera de san Víctor hay procesión al relicario al santo. [...] 22. Día de san Víctor hay cantada en el relicario una conmemoración a todos los mártires, san Mauricio y sus compañeros y luego se queda la comunidad ayudando a la del relicario a quitar el adorno. Para ponerle envía la madre quien le ayude.” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, ff. 78-9.

¹⁵⁸⁹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 64r. y 64v.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*, f. 64v.-65r.

Valerio, a uno y otro lado del relicario. Además, sobre el altar del primero, por ser su festividad, quedaba acompañado su relicario, la arqueta de san Víctor, por diferentes reliquias del siguiente modo:

“Celebrase doble del cuerpo de san Víctor y sus compañeros que están en el relicario y, para este día, se compone enviando la madre dos monjas que ayuden a la que le tiene y comienzan a limpiar y componer. Dos días antes da la madre cien velas entre bugías y de a media libra y una vela de a libra que esté encendida la noche del santo. En esta fiesta no se quitan las vidrieras, en el altar del santo se compone su cuerpo con las gradillas de plata, luces y relicarios. En todo el relicario desde arriba se ponen luces, y dos altares que hay para esto en los lados del relicario: y en el uno, la imagen de san Víctor y, en el otro, la de San Valerio. En estando puesto suben una alombra de las de la iglesia, con que queda alfombrado todo el relicario. Este día se muestran las reliquias al pueblo, por ser grande la devoción que se tiene con San Víctor, y haber obrado Nuestra Señora por su intercesión muchos milagros, y obra cada día, como se podrá ver en el libro de la fundación de la casa, y esta comunidad experimenta y, así le estima y quiere, como es justo.”

Como vemos, cada altar se encontraba presidido, además de por las reliquias, por las imágenes de san Víctor y san Valerio. Como venimos apuntando, es posible identificar sendas imágenes con los retratos a lo divino de los emperadores Rodolfo II y Maximiliano II (figs. 109-110), convertidos en estos dos mismos santos puesto que sus inscripciones hacen evidente la relación que mantienen con los vestigios del relicario. Tanto la imagen de san Víctor, identificada con el emperador Rodolfo II, como la de san Valerio, identificada con su padre Maximiliano II, muestran sendas inscripciones que aluden a la presencia de los cuerpos de estos santos en el mismo espacio: “*CUIUSCORPUS HIC LACET*” (figs. 109-110). En este sentido, también es posible seguir vinculando la presencia del cuerpo de san Valerio, a las reliquias adquiridas por la emperatriz, tal y como explicaba la crónica de fundación:

“Y, su majestad la Emperatriz, [...] cuando vino de Alemania dio a este santo sagrario la mayor parte del cuerpo de san Valerio Obispo, discípulo de san Pedro, con un arca muy rica en que el santo cuerpo está guardado”¹⁵⁹¹

Si a ello sumamos la presencia de dos lienzos de un mismo tamaño entre los listados de las relicarieras durante el siglo XVII, junto con piezas como los “dos frontales con sus líneas para los altares de san Víctor”¹⁵⁹², es muy probable que parte de la escenificación contemplada por el monarca y los fieles que asistían a la festividad incluyese los retratos a lo divino junto con las arquetas donde se guardan las reliquias de estos santos (figs. 275-276) dispuestos a uno y otro lado del relicario, sobre sus respectivos altares.

Para concretar algunos de los detalles que aparecen mencionados en la descripción del *Libro de Ceremonias*, como las reliquias que acompañaban al cuerpo de san Víctor sobre las gradas que se componían en su altar, es interesante también traer a colación las anotaciones de las relicarieras. Estas últimas, además de llevar un seguimiento de lo que se conservaba en el relicario durante el tiempo en el que desempeñaban su cargo, nos informan también sobre lo que hacían para adaptarlo a las celebraciones más señaladas o, como hemos visto previamente, sobre lo que se sacaba al torno cuando había que decorar la estructura del monumento de Semana Santa. En este sentido, podemos cotejar la información del *Libro de ceremonias* con las memorias que preceden al listado de reliquias que se sacaban en ocasiones

¹⁵⁹¹ BR, MC/MD/3189, p. 15.

¹⁵⁹² AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, ff. 4v.-5r.

como Jueves Santo o Corpus Christi, y donde encontramos apartados como la “memoria de lo que pongo en las fiestas que hay en cada año en el relicario” o, todo aquello que se ponía sobre el altar de san Víctor dentro de su festividad:

“Memoria de la fiesta de san Víctor. Se pone en la tramoya de arriba lo primero dos velas, en la segunda grada, seis velas y tres jarricos de flores; en medio empieza encarnado cuatro jarricos cinco velas, en la tercera, cinco jarricos y seis velas, en la cuarta grada dos jarricos y cinco velas, en la grada donde siempre está san Víctor, las gradas de plata y, encima, el cuerpo con flores. A cada lado, los dos jarros grandes con dos candeleros y velas de amedia libra, los niños jesuses del porchesico, ocho bujieros con velas, más dos candeleros en cada lado con otros vasicos con flores, en la última grada, seis bugieros con velas y seis vasicos de flores; a los lados de Nuestra Señora y santa Teresa, dos jarricos de flores y dos velas y un brazo en cada lado, los de san Sebastián. Abajo, la primera grada empieza con relicarios grandes y los cuatro vasos de plata a los lados con seis candeleros y flores en la segunda grada, relicarios y, en medio el inocente con ocho candeleros y san Damían, relicarios y las arquitas de plata y ocho candeleros también las [...] en la cuarta, las arquitas de cristal y las arquitas de plata con seis velas, los dos vasos de plata junto a la arqueta de san Cosme y san Damían los santicos de la frasquera. En el suelo las dos alhombros de tafetán bordadas, los dos altaricos a los lados con cuatro jarricos y un Niño Jesús. En la primera grada de las barandillas, los tres altaricos bordados.

Cuatro candeleros en cada altar [...] unos setenta candeleros se pueden parar y dieciséis bujieros”¹⁵⁹³

Pese a la falta de concreción y a lo complejo que resulta delimitar cada una de las partes que se nos describen, sí podemos extraer algunas conclusiones respecto a la escenificación llevada a cabo en el relicario según los dos tipos de fuentes que nos ofrecen noticia acerca de sus características. De un lado, la memoria de la relicariera destaca por ofrecer una distribución más concreta de aquellas reliquias como arquetas de plata y cristal o las imágenes del Niño Jesús que acompañaban la exhibición del cuerpo de san Víctor. De otro, su comparación, destaca también por no encontrar entre las indicaciones de la memoria rastro alguno de las imágenes de san Víctor y san Valerio que presidían cada uno de los altares dedicados a ambos santos a uno y otro lado del relicario. De echo, tampoco aparece mencionada su imagen al describir el número de reliquias y velas utilizadas para la fiesta de san Valerio.¹⁵⁹⁴ En este

¹⁵⁹³ AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 13, f. 1r. Por su parte, la descripción de esta festividad en el libro de ceremonias es mucho más escueta y tampoco informa acerca de la composición de los altares: “De san Valero, se reza doble mayor de san Valerio, obispo de Tréveris, por estar su cuerpo en el relicario y, para este día se compone. Hay misa de cantores y, después de ella, sube el capellán mayor y toda la capilla con bujías encendidas que les da la madre y dicen un motete al santo estando abierta la ventanica y el relicario encendido la madre o madre vicaria a fuste en el relicario mientras se dice el motete como lo hiciesen siempre que estuviere abierta la ventanica hasta cerrarla. Es día de fiesta para casa y comulga la comunidad. Después de vísperas hay procesión al relicario con sus himnos como están en el libro de letanías. Dice la madre ana a las segundas vísperas” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 36v.-37r.

¹⁵⁹⁴ “En la fiesta de san Valerio, venticuatro bugías en la tramoya, venticuatro abajo, veinte de a media libra en las barandas, cuatro bugías a nuestra señora y a santa Teresa; en las gradas últimas de la tramoya, ocho vasitos de flores con ocho bugieros; en las gradicas de plata con el santo en ellas la reliquia de san Pedro de Alcántara, dos Niños Jesús a los lados, los brazos de plata, los soles, las arquitas de plata, las espigas, las reliquias de san Pablo Apóstol y de santa Margarita, las tres alhombros bordadas y las dos de lana, flores en todas las reliquias para adornar cuatro bugías, en la grada del santo los seis candeleros de la iglesia abajo luego se sigue la fiesta, las gradicas de plata y los seis vasos, una docena de bujías” AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 13, f. 3r. y v. Por su parte, la descripción de esta festividad en el libro de ceremonias es mucho más escueta y tampoco informa acerca de la composición de los altares: “De san Valero, se reza doble mayor de san Valerio, obispo de Tréveris, por estar su cuerpo en el relicario y, para este día se compone. Hay misa de cantores y, después de ella, sube el capellán mayor y toda la capilla con bujías encendidas que les da la madre y dicen un motete al santo estando abierta la ventanica y el relicario encendido la madre o madre vicaria a fuste en el relicario mientras se dice el motete como lo hiciesen siempre que estuviere abierta la ventanica hasta cerrarla. Es día de fiesta para casa y

sentido, podemos suponer cómo la costumbre de decorar los altares para la fiesta de san Víctor con los retratos a lo divino o imágenes de san Víctor y san Valerio, pudo dejar de llevarse a cabo hacia finales del siglo XVII o ya durante el siglo XVIII. Precisamente, durante esta época dos imágenes de san Víctor y san Valerio vuelven a aparecer citadas entre los registros de la fundación, aunque esta vez dentro de la visita pastoral y en el espacio contiguo: el Salón de Reyes.¹⁵⁹⁵ Así, el hecho de que entonces hubiesen dejado de utilizarse podría explicar su presencia en este otro espacio, integrados junto con el resto de retratos de la familia Habsburgo.

Como vemos, tanto la identificación de las imágenes mencionadas en el *Libro de Ceremonias* con los retratos a lo divino de Maximiliano II y Rodolfo II, como la procedencia de sus cuerpos, se pueden vincular a los orígenes de la fundación o a la presencia de sus primeros mecenas, como Juana de Austria y muy especialmente la emperatriz María. De hecho, ambas aparecen mencionadas en el transcurso de sus explicaciones para aclarar el modo en que esta festividad se celebraba y especificar que todo ello era seguido respetando el modo en el que ambas dejaron indicado. Sin embargo, parece que todavía en vida de Juana de Austria, la ritualidad mediante la que se exhibían las reliquias del relicario durante las festividades de los santos más significativos no había quedado completamente definida o asentada del modo en el que aparece indicada en la crónica de fundación o en el mismo *Libro de Ceremonias*. En este sentido, es importante destacar cómo en el capítulo treinta y seis de las Constituciones, ni san Víctor ni san Valerio aparecen citados como santos cuyas festividades “son del dicho monasterio”:

“Asimismo para solemnizar la fiesta de Nuestra Señora de la Assumpcion, que es la advocación de la casa, traerá el dicho Capellán mayor hasta ocho clérigos y los cantores que fueren menester, para que así vísperas como la missa mayor se digan con mucha solemnidad, y lo mismo para la fiesta de san Juan Bautista y de san Sebastián y de las Once Mil Vírgenes, que todas son fiestas del dicho monasterio y en todo procure con gran vigilancia que no se haga falta en nada de lo que tocara al culto divino”¹⁵⁹⁶

Por el contrario, sí aparecen festividades como san Juan Bautista o san Sebastián, bajo cuya advocación había situado los altares laterales de templo en honor a su propio nombre y el de su hijo. Al margen de la advocación del monasterio, concretada en la Asunción de la Virgen y estos dos santos cuya titularidad adquiriría un sentido familiar y dinástico evidente para la fundadora, únicamente encontramos destacado por su parte, el culto a las Once Mil Vírgenes. De hecho, y como hemos señalado previamente, las cabezas de las Once Mil Vírgenes constituyen las primeras piedras de la colección de reliquias atesorada por la fundadora, mucho antes de que emprendiese su tarea fundacional.¹⁵⁹⁷ Consecuentemente, no resulta extraño que, debido al elevado número de este tipo de vestigios y su valor, dado en gran parte por su antigüedad y procedencia, la festividad de las Once Mil Vírgenes se encuentre también entre las que mayor protagonismo adquiere dentro del calendario litúrgico plasmado en el *Libro de Ceremonias*. Del mismo modo que sucede durante la celebración de san Víctor

comulga la comunidad. Después de vísperas hay procesión al relicario con sus himnos como están en el libro de letanías. Dice la madre ana a las segundas vísperas” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 36v.-37r.

¹⁵⁹⁵ Vid. p. 430, nota 1323 del epígrafe dedicado al Salón de reyes como extensión del relicario.

¹⁵⁹⁶ BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion de la Capilla...*, f. 30r.

¹⁵⁹⁷ Así lo podemos comprobar entre las auténticas de la fundación, donde encontramos atesoradas auténticas fechadas en una cronología tan temprana como 1554. Viena, 09/03/1554. Donación que hace el Emperador Fernando I a doña Juana de Austria, Princesa de Portugal, a petición de doña María de Austria, de las reliquias de la cabeza de San Hermágoras, primer obispo de Aquilea, y de dos cabezas de las Once Mil Vírgenes. AMDR, cajón 8/6, n° de asiento 372 en el inventario: García López, 2003, p. 72.

el transcurso de la festividad se dividía en los días empleados con anterioridad para su celebración, así como en el procedimiento empleado para su exhibición. Sin embargo, se añade un valor añadido a esta festividad, no sólo por el carácter dinástico de los vestigios, llegados al cenobio, como ellas mismas explican a través del mecenazgo de la emperatriz y sus hijos, sino, también, por encontrar vinculadas a las Once Mil Vírgenes con las propias leyendas e historias creadas entre la comunidad de religiosas.

En primer lugar, si nos referimos al proceso de preparación, el manuscrito nos habla de cómo los preparativos se realizaban con cinco días de antelación y precisaban de ayuda externa. Más concretamente, de la intervención de los carpinteros que entraban a la clausura para construir una serie de altares de madera en el relicario, mientras ellas se encargaban de limpiar todas las reliquias.

“Lo primero sacan todos los relicarios, y cabezas e imágenes que están dentro del relicario, y lo sacuden y limpian todo, y en unas esteras y alfombras que ponen en la sala y piezas van poniendo las reliquias, y las cubren con sábanas que hay para esto. y todo lo demás que esta guardado de imágenes y relicarios, todo sale, y teniendo esto en la disposición dicha, va la madre vicaria a asistir y ordenar al carpintero que ponga los altares de vidrieras, y tienen puesto las que ayudan los bancos, y tablas y gradas de madera en el relicario para que lo vayan ordenando los hombres que esto no lo pueden hacer las monjas, ni afirmar los relicarios de mucho peso”¹⁵⁹⁸

Una vez acabado el trabajo de los carpinteros, consistente en la elaboración de una serie de altares con vidrieras y gradas de madera, la relicariera, junto con otras ayudantes, entraba para disponer las reliquias sobre los altares construidos y decorarlos con diferentes textiles. Pero, además, quedaban por componer los altares del espacio dedicado a las once Mil Vírgenes:

“También se componen los altares de la sala, parándolos con sus frontales, y poniendo todo lo que no es a propósito para el relicario, en los frontales se ponen dos paños que hay de terciopelo cosidos en ellos unos paños con sangre de las vírgenes, y unas redomicas a los lados de lo mismo, porque todo sea reverenciado todo este adorno se acaba para las vísperas de las vírgenes.”¹⁵⁹⁹

El espacio donde se encontraría la interesante escenificación que comprendían los altares de las Once Mil Vírgenes, se encuentra emplazada según el manuscrito en “la sala”, o lugar del que no se nos especifican más datos. Al respecto, cabe tener en cuenta las apreciaciones anteriormente citadas en cuanto a la composición de la planta del relicario, que, como otras capillas del monasterio, contaría con una “antecapilla”.¹⁶⁰⁰ Esta última es según Vanessa de Cruz Medina sería el espacio que podemos identificar con la citada “sala”, el lugar dedicado al culto de las Once Mil Vírgenes dentro de toda la escenificación del relicario.¹⁶⁰¹ Como hemos visto, este espacio de “la sala” también aparecía mencionado entre las explicaciones relativas a la exhibición del relicario con motivo de san Víctor, donde se identificaba como el lugar en el que se situaban las religiosas para velar por el mantenimiento de la iluminación sin que pudiesen ser vistas por los fieles que miraban a través de la ventana. Sin embargo, en el caso de las Once Mil Vírgenes, su culto, celebración y escenificación, no podemos dejar de lado la presencia de la inscripción epigráfica situada en el Salón de Reyes tras el altar de santa Clara. Esta última estaría a la vista hasta bien entrado el siglo XVII, puesto que la presencia del altar data del siglo XVIII. Todo ello, plantea la posibilidad de que, en origen, o

¹⁵⁹⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 84r.

¹⁵⁹⁹ *Ibidem*, f. 86v.

¹⁶⁰⁰ Vid. fig. 241b, p. 417, donde comparamos las plantas de la Capilla del Milagro y del Relicario.

¹⁶⁰¹ Cruz Medina, (en prensa)

tras la llegada de la emperatriz, dado que el contenido de la inscripción hace referencia a la misma y sus hijos, también los alrededores del relicario pudieran jugar un papel importante dentro de la composición de los altares dedicados a las Once Mil Vírgenes. Más aun, teniendo en cuenta el destacado papel ejercido por la vinculación entre imagen y reliquia en este mismo espacio, como hemos podido observar al analizar el espacio del Salón de Reyes, como extensión del propio relicario, por encontrarse dentro de esta inscripción alusiones a la presencia de cabezas y huesos conservados allí mismo.

Más allá de los espacios y su concreción, lo cierto es que, en el transcurso de las descripciones se nos mencionan diferentes detalles de gran interés para conocer todo aquello que implicaba el mantenimiento de las festividades y su escenificación en clausura. Así, por ejemplo, podemos observar cómo el trabajo suscitado por la vida ceremonial en las Descalzas trasciende las habilidades de las religiosas y suscita ayuda externa, rompiendo el aislamiento de la clausura para tales efectos. En este sentido, como explica el manuscrito, la complejidad de armar los altares requería de la ayuda de unos carpinteros que entraban en clausura para ello, mientras las religiosas cuidaban con mucho recato no ser vistas. De hecho, es posible relacionar el trabajo de estos carpinteros citados en torno a la preparación de la festividad, con las cuentas del monasterio, donde, a fecha de 1641 aparecen deudas como los seiscientos mil maravedís que se debían a “José Baldés carpintero del convento real de las descalzas”.¹⁶⁰²

Además, respecto a las sábanas y frontales empleados por las religiosas para decorar los altares, o la madera utilizada por los carpinteros, vuelven a tener sentido aquí las memorias de las relicarieras. En ellas encontrábamos una clara correspondencia con el equipamiento utilizado para esta ocasión con los “doce altaricos para componer el relicario con sus frontales y sabanicas”; las “sábanas y pontificales de lienzo para los altares de san Víctor y las Vírgenes, y sábanas para el altar de las vírgenes de la sala” así como “toda la madera que es necesaria para componer el relicario a san Víctor y a las Vírgenes”, que aparecen listados entre los registros de las relicarieras.¹⁶⁰³ Sin embargo, un detalle que escapa a estos asientos es el relativo a los “paños con sangre de las vírgenes” que se ponían sobre los frontales de sus altares. En este sentido, el culto a las reliquias en las Descalzas Reales, nos permite apreciar, la continuación que se desarrolla en la cultura católica entre el culto a la sangre derramada por Cristo y, la vertida por los mártires cristianos, cuyo dolor y sufrimiento los consagra a la esfera de lo sagrado dada su proximidad o analogía con el Calvario sufrido por el Redentor. De hecho, la sangre del redentor sí aparece registrada entre los registros de las relicarieras, como hace constar la entrada de “un vasico de cristal guarnecido que tiene sangre de Cristo”.¹⁶⁰⁴ La misma o, más concretamente, una de las gotas de sangre del *Santísimo Cristo de las Gotas* procedente del antiguo convento de trinitarios en la ciudad de Burgos había sido recogida por la fundadora a raíz de su peregrinación a otra de las efigies cristológicas conocidas como milagrosas en la misma ciudad.¹⁶⁰⁵ Pese a que, por el contrario, no ha quedado rastro alguno, ni visual ni documental, sobre estos paños manchados por la sangre de las vírgenes, su mención entre las decoraciones de sus altares bien puede servir para ejemplificar cómo se concreta entre las prácticas litúrgicas desarrolladas por la comunidad ese *continuum* entre la veneración de sangre cristológica y aquella otra derramada por los mártires cristianos.

¹⁶⁰² Madrid, *Pedimentos, memoriales y otros papeles referentes ala fundación pía hecha en el Convento de Franciscas Descalzas por la Infanta Doña Juana*, BN, MSS/17983, f. 29r.

¹⁶⁰³ AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, ff. 4v.-5r.

¹⁶⁰⁴ *Ibidem*, f. 2r.

¹⁶⁰⁵ Vid. p. 106, nota 381 “reliquia del crucifijo de Burgos”. AGP, PC, AMDR, Caja 18, f. 22r.

Una vez preparado el relicario y espacios contiguos con la escenificación ad hoc, para llevar a cabo el culto a las Once Mil Vírgenes, el transcurso de las prácticas comenzaba con las vísperas de la festividad o día anterior. En este momento tenía lugar la procesión de vísperas, en la que las religiosas se dirigían hacia el relicario y permanecían en él velando las reliquias hasta maitines.¹⁶⁰⁶ Al día siguiente se celebraba en la iglesia una misa solemne y se abre la ventana del relicario para que los fieles puedan contemplar la cuidada escenificación protagonizada por los numerosos cráneos decorados con toquillas y demás textiles, sobre sus correspondientes altares (fig. 241b y 102).

Finalmente, es interesante destacar la explicación que ofrece el *Libro de ceremonias* sobre el por qué de la importancia que adquiere la celebración de las Once Mil Vírgenes entre la comunidad de las Descalzas Reales. De un lado, y pese a que esta fuente no se hace eco o cita en ningún momento la inscripción laudatoria que presidía el Salón de Reyes (fig.), sí es claro respecto a la consciencia mantenida por la comunidad en relación a sus patronos y a aquellas personalidades que la dotaron con importantes donaciones. Así lo pone de manifiesto cuando explica por que las once Mil Vírgenes son objeto de semejante celebración:

“Por tantos beneficios recibidos de estas santas se les hace fiesta muy solemne, y por las muchas reliquias que hay en el relicario que llegan a setenta cabezas y muchos huesos y canillas que han dado la santa Emperatriz y sus hijos los emperadores y archiduques, que todo le adorna en el relicario y porque y porque el culto y veneración se extienda a lo más que puede ser le muestra al pueblo”¹⁶⁰⁷

Además, antes de mostrarnos este agradecimiento a los responsables de la llegada de reliquias, la autora nos explica el sentido que llevar a cabo toda esta labor de escenificación en torno a las once Mil Vírgenes tenía para la propia comunidad. El manuscrito no deja lugar a dudas en torno a la existencia de un sentido propio o en relación a la memoria de la comunidad a través del cual las clarisas descalzas entendieron el culto a estas vírgenes mártires. de hecho, es la primera idea con la que introduce la devoción antes de pasar a explicar en que. consiste:

“La fiesta de las once mil vírgenes es de mucha devoción para esta casa y desde su principio las ha tenido por especiales abogadas y ayudadoras para la hora de la muerte como se ha experimentado en muchas ocasiones con particulares señales. Una, es muy evidente y asentada entre todas las religiosas y es que, cuando están en la enfermedad de la muerte, se oye en diferentes partes de la casa una campanita tan sutil y delicada en su sonido que parece bien ser cosa extraordinaria, aunque no causa pavor, mas antes da consuelo.”¹⁶⁰⁸

Ya en 1595, el *Libro de la vida y muerte de las santas madres fundadoras del monasterio de las Descalzas de la villa de Madrid...* recoge una anécdota similar en torno a la muerte de sor Margarita de la Columna, una de las primeras religiosas de la comunidad, cuyos últimos instantes fueron orquestados mediante el sonido producido por las campanas que las vírgenes tañían para ayudarla en su tránsito hacia el otro mundo.¹⁶⁰⁹ Un siglo después, el *Libro de Ceremonias*

¹⁶⁰⁶ Así consta también dentro del manuscrito Lo que se observa: “20. Víspera de las Once Mil Vírgenes, a la noche hay procesión al relicario y se queda en él en vela la comunidad hasta maitines” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 80.

¹⁶⁰⁷ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 83v. - 84r.

¹⁶⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁶⁰⁹ “Y será necesario que se entienda esto que decimos de la campanilla de las vírgenes y es en esta manera que entre nuestras madres de santa Clara es costumbre rezar en la comunidad la oración de los *Pater Noster* de las Once Mil Vírgenes por la primera que de todas se muriere. De manera que, aunque en particular aconteciese

recuerda este mito relacionado con la comunidad de fundadoras y nos ofrece, un amplísimo testimonio acerca del trabajo que como escenógrafas llevaban a cabo en torno al relicario y otros espacios de la clausura. A su vez, nos explica cómo algunos de los objetos depositados en el cenobio mediante el mecenazgo femenino y vinculados al culto a la dinastía Habsburgo, acabaron por crear su propia narración o vinculación respecto a la memoria de la comunidad de clarisas.

Si bien festividades como las Once Mil Vírgenes o la Asunción de la Virgen María, venían marcadas desde los orígenes por la significación que éstas debían adquirir en el calendario litúrgico según lo dispuesto en las Constituciones, otras festividades, como san Bartolomé o santa María Magdalena, se encontrarán vinculadas igualmente a los orígenes, aunque su desarrollo y significación vendrán dados ya por la propia comunidad de clarisas. Ello se vuelve a poner de manifiesto, tanto entre las explicaciones del *Libro de Ceremonias*, como entre los pasos seguidos por las religiosas para llevar a cabo sus respectivas celebraciones, así como entre los espacios e imágenes utilizados para escenificar el culto a los citados santos.

La festividad de san Bartolomé Apóstol, guarda especial interés por el modo en que la comunidad de clarisas invoca su protección, relacionándola con las religiosas fundadoras y, por la transformación del espacio que el dormitorio experimenta durante su desarrollo. Así, en primer lugar, el *Libro de Ceremonias*, explica cómo, tras la festividad del santo Ángel, sin descanso entre una y otra, se llevaban a cabo las prácticas para celebrar san Bartolomé que, como en cualquier otra celebración solemne o de elevada significación, comenzaba a desarrollarse durante sus vísperas el día veintitrés de agosto:

“Tiene kalenda de cirios y este santo se pone en la kalenda antecedente que esa 23 de agosto por causa que se celebra en Roma a 25 y, en este reino, a 24. Sacase su reliquia a la iglesia. Hay motete y sermón por tener este santo particular poder y dominio sobre los demonios le pusieron nuestras madres pintado en el dormitorio de la estatura de un hombre y le invocaron en nuestra protección para que librase esta comunidad de las malas fantasmas de la noche y de día y, así lo ha hecho este santo siempre [Añadido arriba: “dice la madre antífona en las primeras vísperas y”] Dicense su día unas vísperas votivas en el dormitorio muy solemnes y para esto, se compone el dormitorio en que está el santo y la madre da luces para poner en todas las celdas de él [al margen: “+ del dormitorio donde se dicen las vísperas] traiese el breviario grande del choro y, de la sacristía el facistol y paño para él. Las dormitoleras buscan dos esteras y recogen todos los ramos y ramilletes que se han puesto el día del ángel y los guardan para su fiesta. Teniendo todo a punto y, en acabando gracias, dice la madre vicaria a todas las monjas que vayan por los bancos y ella va con todas y suben seis bancos de capitulo y los ponen en dos coros en el dormitorio del santo. Manda la madre vicaria a alguna monja moza o de la escuela se quede ayudando.¹⁶¹⁰ El facistol se pone con su paño y breviario [Al margen izquierdo: “riegan el dormitorio a las dos”.] registrado, por las paredes de las celdas, luminarias y ramos y, si no lo hay, solas luces. El pasico también ha de estar parado y con luces. Este día no se riega el dormitorio hasta las dos. En el altar de nuestra señora de la

no tenerlos rezado la difunta, la comunidad se los da entre las otras oraciones que por ella ofrece. Y de aquí fue Dios servido que, estando una de ellas, muy gran religiosa que se llamaba soror María, en este paso dijo apártense que vienen la señoras vírgenes por mi alma y puntualmente oyeron un sonido de campanilla de plata muy suave y, desde entonces, cuando se oye este suave sonido. Entiende luego que ya quiere expirar la religiosa porque tienen experiencia de que así les sucede siempre por la divina misericordia y así lo experimentamos en nuestra madre soror Margarita” *Libro de la vida y muerte de las santas madres fundadoras del monasterio de las Descalzas de la villa de Madrid, de la primera regla de la madre santa Clara y de las monjas que en él han muerto hasta hoy, 4 de diciembre de 1595*, BN, mss/7712, ff. 31v.-32r.

¹⁶¹⁰ Sigue la frase tachada: “ponen a la puerta de Nazaret un arco con unos palos que para esto se guardan siempre en Nazaret y se adorman con ángeles y luces”.

asunción se ha de disponer al lado de él, que está enfrente del dormitorio y ponerle dos luces para poner la reliquia del santo, la cual está en el choro para la procesión.”¹⁶¹¹

Las explicaciones del manuscrito, como sucede en el caso de las Once Mil Vírgenes, vuelven a ofrecernos informaciones que apuntan a dos aspectos fundamentales: de un lado, la preparación del espacio donde se llevaba a cabo el culto principal que, en este caso era el dormitorio y, de otro, la significación y origen de la celebración dentro de la propia historia de la comunidad. Respecto al transcurso y escenificación del espacio, el dormitorio se convertía entonces en el escenario principal, cuya función cotidiana se transformaba gracias al facistol sacado de la sacristía y los bancos para que las religiosas pudiesen llevar a cabo en él los pasos habituales del culto litúrgico como era en tonar el rezo dividido en coros o seguirlo leyendo el “breviario grande del coro”. Por tanto, mediante la disposición de los elementos propios del lugar donde se llevaba a cabo la oración colectiva, se trasladaba su funcionalidad a otro espacio de convivencia, aunque de carácter mucho más intimista como lo era dormitorio. El por qué de llevar a cabo esta transformación del espacio queda bien concretado entre las explicaciones y consistía en la presencia dentro de este espacio de una representación pictórica de tamaño natural del santo Apóstol, cuyos vestigios o referencias documentales no hemos podido localizar. Actualmente la única imagen identificada con este santo por su cartela, no es ninguna pintura, sino una escultura que aparece integrada entre el apostolado de una de las capillas anexas del dormitorio como es la Capilla de la Dormición (fig. 359).

Fig. 359. Anónimo español, *San Bartolomé Apóstol*, finales del siglo XVII, madera policromada, 105 x 56 x 54 cm, Capilla de la Dormición, PN 00610485. © PATRIMONIO NACIONAL

Al mencionar las pinturas o decoraciones originales del dormitorio, es preciso referirnos a la pintura mural sobre la puerta de acceso a la Capilla de la Dormición. En ella observamos la representación de tres personajes actualmente identificados por su catalogación, de izquierda a derecha, con san Jerónimo Penitente, el Ángel Protector y san Buenaventura. (Figs. 257 y 360). Sin embargo, aunque la iconografía de san Jerónimo, representado con el crucifijo y la calavera o piedra con la que se golpeaba el pecho, o la del Ángel Protector con el yugo y una corona de flores en las manos, sí parecen incluir los atributos con los que se representaba a estos personajes, no queda tan clara la del tercer personaje identificado con “san Buenaventura”. Este doctor franciscano, conocido por sus ideas estéticas y la proyección que éstas tuvieron entre la iconografía medieval, no conserva ningún relato asociado a su figura o razón por la que pueda aparecer con un cuchillo en la mano y junto a un ser o criatura fantástica encadenada a sus pies.

¹⁶¹¹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 59r. y v.



Fig. 360. Anónimo español, *San Jerónimo Penitente, el Santo Ángel Protector y san Bartolomé Apóstol*, (en su catalogación titulada “Alegoría de la Vida contemplativa”), fechado durante la segunda mitad del siglo XVII, temple u óleo sobre yeso, 250 x 665 cm. Salón de Tapices, PN00610329. © PATRIMONIO NACIONAL



Fig. 361. Detalle de san Bartolomé Apóstol (catalogado como san Buenaventura). Publicado en: Pintos, 2010, p. 83.

Quien sí aparece frecuentemente asociado a ambos elementos es, precisamente san Bartolomé Apóstol, cuya función protectora en el dormitorio queda claramente definida también dentro de las explicaciones del *Libro de Ceremonias*. En este sentido, si bien los detalles aportados respecto a la pintura de san Bartolomé encargada por las primeras religiosas de la comunidad no nos permiten asociarla con esta pintura mural donde el santo comparte protagonismo con otras dos figuras y que, además se encuentra fechada durante la segunda mitad del siglo XVII, sí es lógico suponer una identificación con el santo apóstol, así como una clara relación con la imagen referida por el manuscrito. De hecho, se trata igualmente

una imagen cuyo formato obedece a las citadas dimensiones al natural o “de estatura de un hombre” referidas por esta fuente. Ello nos lleva a relacionar la significación dada por la comunidad a este santo, su celebración e imagen del dormitorio, con las fuentes sobre las que se construye su leyenda e iconografía, así como con el desarrollo de su culto fuera de la clausura.

En cuanto a su iconografía, fundamentalmente son dos los textos sobre los que se configura: la *Leyenda Aurea* y la Narración de los *Hechos de los Apóstoles* entre los evangelios apócrifos. El primero narra el relato de cómo este apóstol liberó del demonio a la hija de Polimio, rey de Armenia, tras haber encadenado a la criatura demoníaca, mientras que la narración apócrifa se hace eco de cómo el mismo apóstol descendió a los infiernos con Jesús e interrogó al diablo encadenado acerca de su nombre.¹⁶¹² Este es el motivo por el que la iconografía asociada al apóstol san Bartolomé, especialmente entre las representaciones góticas y renacentistas, se encuentra asociada al demonio encadenado (figs. 362, 363 y 364).¹⁶¹³ Con posterioridad, a lo largo del siglo XVII, las interpretaciones barrocas de este santo, siguiendo las recomendaciones posconciliares en cuanto a la imaginería hagiográfica, se focalizan en su martirio, el desollamiento que sufre, ya fuese de manera explícita o simbólica mediante el atributo del cuchillo, tal y como se puede apreciar entre las estampas y la pintura barroca.¹⁶¹⁴



Fig. 362 (derecha) Miguel Ximénez (1462-1505), *San Bartolomé Apóstol*, 1475-1500, óleo sobre tabla, 131,50 x 87 cm, Huesca, Museo de Bellas Artes. Inv. 00009. Publicada en: CERES, colecciones en Red, © Ministerio de Cultura y Deporte Fig. 363 (izquierda) Antonio Vázquez (ca. 1485 – ca. 1563), *San Bartolomé Apóstol*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla, 123,5 x 67,5 cm, colección privada. Imagen publicada en: https://www.auctionzip.com/auction-lot/ANTONIO-VAZQUEZ-c.-1485-c.-1563,-San-Bartolom_7A34EDC890/

¹⁶¹² Vorágine, 1982, pp. 524-525 y, para la edición de los textos apócrifos: Santos Otero, 2005, pp. 287-289.

¹⁶¹³ Así, por ejemplo, encontramos diferentes escenas basadas en el dominio del santo sobre el demonio mediante sus cadenas directamente inspiradas en las fuentes que narran sus encuentros con él dentro de los relieves escultóricos que configuran el sepulcro del rey Pedro I y su esposa doña Inés de Castro en el monasterio portugués de Alcobaça: Sousa y Rosas, pp. 91-92.

¹⁶¹⁴ Así se puede comprobar mediante una de sus representaciones más conocidas, la integrada entre los frescos del Juicio Final de la Capilla Sixtina, donde el santo muestra la piel desollada en la mano, a causa de su martirio.

Fig. 364 Herman Weyen, *San Bartolomé Apóstol*, primer tercio del siglo XVII, grabado calcográfico, 15.5 x 9.5, Texto: “*S. Bartolomaeus. Inde venturus est indicare vivos et mortuos. Indiamos convertit, ab Astiage vivus excoriatus*”. PN 00614355. © PATRIMONIO NACIONAL

Por todo ello, proponemos la identificación de la tercera de las figuras que aparece representada sobre la puerta de acceso a la Capilla de la Dormición, con la figura de san Bartolomé y no san Buenaventura.¹⁶¹⁵ De este modo, podemos identificar el cuchillo que porta en su mano con el atributo referente a su martirio, que cuenta cómo fue desollado vivo, mientras que, la criatura atada con cadenas a su mano izquierda sería el demonio, presente en dos de las narraciones milagrosas asociadas a su biografía. De hecho, es precisamente ese “particular poder y dominio sobre los demonios” al que alude el propio *Libro de Ceremonias*, el que se invoca durante su festividad para ahuyentar los fantasmas de la comunidad y el que la iconografía creada en torno a su imagen concretó mediante la representación del demonio atado con cadenas junto a su figura.

Por lo que respecta al desarrollo del culto asociado a este santo destaca el carácter protector, y más concretamente, como defensor frente al espíritu del demonio, asociado a su función y fundamentado igualmente en las fuentes apócrifas que se encargaron de narrar los hechos milagrosos asociados a su vida. De hecho, diferentes celebraciones locales en España todavía nos permiten comprobar cómo su celebración ha perdurado asociada a esta misma idea. Todavía durante el siglo XIX se recordaba el carácter protector de san Bartolomé en algunas localidades españolas como sucedía en el municipio de La Almarcha (Cuenca), donde cada veintitrés de agosto, víspera de su celebración, se invoca la protección de este santo mediante una celebración en la que se sacaba su imagen en procesión.¹⁶¹⁶ También en el pueblo cordobés de Montoro se conoce la leyenda de que el veinticuatro de agosto anda suelta el alma del diablo y, quien lleve puesta la medalla de san Bartolomé, patrón de la localidad, no será objeto de sus fechorías, mientras que la víspera, se lleva a cabo una escenificación por las calles del pueblo conocida como “La diablilla” en la que el diablo es vencido por san Bartolomé.¹⁶¹⁷ Es interesante notar cómo podemos encontrar proyectada la misma idea y un culto asociado a ella, entre las tradiciones y el folklore popular desarrollado extramuros de la clausura.

Por su puesto, nos encontramos ante unas celebraciones totalmente alejadas del contexto fundacional de las Descalzas Reales, así como del ámbito litúrgico y ceremonial asociado a la vida en clausura, pero el sentido protector que se invoca en cada caso, no deja de ser el mismo. En el ámbito de la fundación de coletinas madrileña, como vemos cumplía una

¹⁶¹⁵ Su catalogación actual puede consultarse a través del número de inventario PN00610329, en la base de datos del Patrimonio Artístico Goya.

¹⁶¹⁶ Salas Parrilla, 2007.

¹⁶¹⁷ Castro Ávila, Rafael. “La diablilla sale en Montoro.” Noticia publicada en *Diario Córdoba* el 24 / 08 / 2013. Disponible en: diariocordoba.com/noticias/contraportada/la-diablilla-sale-montoro_824222.html

función mucho más específica y el carácter de las prácticas desarrolladas también se ajusta al ritmo seguido habitualmente por las celebraciones en clausura. Así, encontramos, además de la imagen citada, la utilización de la reliquia del santo y su desplazamiento entre diferentes espacios del interior y exterior de la clausura en el transcurso de la celebración. Este vestigio sacro era transportado en procesión desde el coro hasta la Capilla de la Dormición, mediante un trayecto que, pese a no especificarse, suponemos muy similar al seguido unas semanas antes con motivo de la procesión de vísperas organizada para celebrar la Asunción de la Virgen (fig. 357 recorrido nº 3).

El transcurso de la procesión y el desarrollo de las prácticas desde vísperas, queda más claro entre las explicaciones que ofrece el manuscrito *Lo que se observa*:

“24. Día de san Bartolomé después de rezar vísperas en el coro se va en procesión al dormitorio con la reliquia del santo y se pone en el altar de la Asunción. Se canta himnos y antífona de apóstol y la oración del santo y luego se cantan unas vísperas las primeras de ese común. Acabadas estas vuelve la reliquia por los dormitorios y se echa la bendición con ella”¹⁶¹⁸

De este modo, queda claro cómo tras la procesión de vísperas la reliquia del santo queda emplazada sobre el “altar de la Asunción” donde se le rinde culto mediante la entonación de los himnos, antífona y oración correspondientes a san Bartolomé. Una vez llevado a cabo el oficio, la madre abadesa hace la bendición del dormitorio con ella y la llevan de vuelta al relicario. Si bien la disposición de la reliquia queda más confusa entre las indicaciones del *Libro de ceremonias*, puesto que se nos alude indistintamente a dos altares situados entre la Capilla de la Dormición y el mismo dormitorio de difícil localización¹⁶¹⁹, no sucede lo mismo con el modo mediante el que la madre abadesa realizaba la bendición con la reliquia y ponía fin a las prácticas litúrgicas llevadas a cabo en el dormitorio. Este último gesto realizado en el dormitorio se llevaba a cabo desde la puerta del dormitorio, donde se colocaba la abadesa con la reliquia y entre las dos monjas con velas que la acompañaban y desde donde recorría la estancia mientras el resto de la comunidad permanecía arrodillada a lo largo del espacio para recibir la bendición:

“Puesta a la puerta del dormitorio, levanta la reliquia y, con ella, echa la bendición a la comunidad y dormitorio haciendo una cruz con ella, todas se bajan a recibirla y se están de rodillas hasta que ha pasado la madre vicaria con la reliquia y monjas que la acompañan con velas. En esta forma, va a la enfermería a llevar la reliquia a las enfermas y luego la lleva al relicario y, las que llevan las velas, las vuelven a la sacristana con el paño de seda de la reliquia. En acabando, se levanta toda la comunidad y todas llevan los bancos al capitulo y ayudan a las dormitoleras en lo que pueden. Ellas lo dejan todo en sus lugares, dejando el dormitorio limpio. Las completas del día de san Bartolomé son rezadas por acabarse tarde, dos vísperas cantadas.”¹⁶²⁰

Como vemos, tras este gesto, la reliquia se trasladaba a la enfermería para realizar lo propio y, finalmente se depositaba en el relicario. Precisamente, todavía entre las reliquias conservadas dentro de este último espacio podemos encontrar vestigios relacionados con el

¹⁶¹⁸ RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 80.

¹⁶¹⁹ En concreto, nos referimos a: “Las vísperas del oficio son cantadas y, en acabando, se hace la procesión. Hacela la madre vicaria y lleva la reliquia y se estuviere mala, la domera de aquella semana. Dicense en esta procesión los himnos de los apóstoles. En llegando la comunidad a donde se han de decir las vísperas, se quedan todas en sus lugares y pasan la cruz y cirios a Nazaret y la madre vicaria con la reliquia y la pone en el lado del altar.” RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 59v.

¹⁶²⁰ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 60r.

santo apóstol como el busto relicario, cuya identidad se encuentra bien identificada gracias a la inscripción de su base (fig. 365). Las características de esta talla lo sitúan durante la primera mitad del siglo XVII, si bien quedan bastante alejadas del gran detallismo mediante el que se encuentran esculpidos los siete bustos-relicario que se sacaban al monumento de Semana Santa y vinieron de Roma según informa el catálogo de fray Juan de Palma (fig. 348).

Fig. 365 Anónimo, *busto-relicario de san Bartolomé*, primer tercio del siglo XVII, madera policromada y dorada, 18 x 15 x 8.5, cm, Relicario PN00612599. © PATRIMONIO NACIONAL

Del mismo modo que san Bartolomé, también la celebración de santa María Magdalena comprendía el desarrollo de una serie de prácticas entre dos jornadas sucesivas: el día en que estuviera estipulada su celebración dentro del calendario romano y, la celebración de su víspera durante la jornada anterior. El día de antes, se llamaba al hortelano para que limpiase y tuviese correctamente dispuesta la huerta, mientras que las religiosas, se encargaban de preparar todo lo necesario para adornar la ermita de la Magdalena de la que actualmente no hemos podido localizar vestigio alguno. No obstante, el carácter festivo de la celebración creada a su alrededor, así como el desarrollo de la misma o la utilización de las imágenes para su decoración sí quedan bien definidas entre el relato del *Libro de Ceremonias*:

“Santa Magdalena tiene kalenda de cirios. Ponese la ermita de la huerta. La madre vicaria o portera tienen cuidado de decir al hortelano que la limpie y enrame y la que la tiene a su cargo lleva todo el demás adorno de candeleros y luces con que se compone. Para esto va a las cuatro de la mañana antes que entre el hortelano y la adereza. Las completas son rezadas y se avisa al domero que no venga a ellas. Las que han de encender las luces se queda de completas y la madre vicaria o la portera manda al hortelano barra y riegue por donde pasa la procesión. Enciendense todas las capillas por donde pasa y el capítulo y se ponen luces a los auxiliares que están a la puerta de la enfermería. En la ermita tiene puesto en uno de los nichos el niño perdido que presta la que los tiene a su cuenta y la sacristana da el san Juanito de la Princesa para el de enfrente.”¹⁶²¹

En esta ocasión, la desaparecida ermita de la Magdalena se decoraba mediante el proceso habitual de “enramado” o composición floral y vegetal, así como mediante una profusa iluminación. También se escogían dos imágenes concretas de las que no hemos podido identificar ninguna entre la colección como son las mencionadas imágenes del “niño perdido” y el “san Juanito de la Princesa” que se colocaban en dos nichos de la ermita. Cabe suponer que ambas eran efigies escultóricas debido a la gran presencia de las imágenes del Niño Jesús que obedecen a esta tipología, especialmente por lo que respecta a la primera de ellas, cuya utilización entre la escenificación de las capillas y ceremonias más significativas del calendario litúrgico no era nueva. Su presencia es señalada por la misma fuente entre las

¹⁶²¹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 48v.

imágenes veneradas con motivo del ciclo navideño, cuando, a principios de año, se realizaba una procesión a la Capilla de san José para conmemorar el Niño Jesús perdido.¹⁶²² Además, podemos suponer una clara relación de esta imagen y su culto con la presencia de sor Margarita de la Cruz puesto que, entre los nombres que otorgó a su colección de Niños Jesús, constaba también el llamado “Niño Perdido”.¹⁶²³ El origen del san Juanito, por su parte, queda claramente vinculado a la fundadora del cenobio, aunque los registros de su inventario post mortem y del inventario donde consta el ajuar donado a su fundación, no muestran ninguna imagen cuyas características puedan asociarse a esta efigie.¹⁶²⁴ Tampoco la colección de imágenes escultórica de san Juan Bautista Niño conservada en las Descalzas Reales permite establecer una relación con los bienes de la fundadora puesto que todos ellos se encuentran datados durante el siglo XVII o XVIII.¹⁶²⁵

Por supuesto, además de las imágenes utilizadas para la escenificación de la ermita, como viene siendo habitual, la reliquia de la santa que se celebraba ocupaba también un lugar esencial tanto en el desarrollo de la liturgia como dentro del sistema donde imagen y reliquia son complementarias. Para establecer esta última relación, era necesaria la presencia de una procesión que permitía trasladar la reliquia de la santa hasta la ermita de la huerta junto a su imagen, tal y como se indica a continuación:

“La reliquia de la santa está puesta en su altar para la procesión y tendrá cuidado de traerla en acabando la procesión para que la saquen a la misa y, después de ella la vuelve a llevar la que cuida la ermita porque ha de estar en ella todo el día de la santa que se gana jubileo. Acabadas las completas van a la procesión y se dice en ella una letanía de la santa que está en el libro de las de la casa con su conmemoración y oración propia de la fiesta. En acabando la procesión, queda la comunidad recreándose en la huerta y, así, no se tañe a silencio hasta que hayan subido a la bendición. Y, para ir a ella, tañe la madre vicaria por la huerta una campanilla haciendo señal con esto que todas se recojan y vayan al dormitorio y cierra la puerta de la huerta. Dejase una vela encendida en la puerta de la ermita y fuera de ella”¹⁶²⁶

La misma reliquia era también venerada en la iglesia, aunque, tras la misa, volvía a su lugar natural, situado en la ermita de la huerta, para ganar el jubileo o indulgencia que tenía concedido el culto a esta santa entre la comunidad. Al día siguiente, veintidós de julio, tocaba entonar los gozos de santa María Magdalena según se encontraban escritos en el “libro de las letanías” utilizado habitualmente por las religiosas en el coro:

“comulgan el día de la santa y, desde por la mañana, a las cuatro se abre la puerta de la huerta para que vayan a ganar el jubileo y, cada una, va a la hora que quiere [...] a decir los gozos de la santa a su ermita van todas juntas sin forma de procesión. En llegando todas dice la madre que comiencen. Estos gozos están en el libro de letanías y la que tiene a su cargo la ermita, mientras la bendición, la enciende y echa perfume y tiene varios cartones en que también están escritos los gozos y los reparte entre las monjas por si alguna no ha llevado el libro. Y,

¹⁶²² Así lo podemos encontrar entre el resumen de festividades y prácticas asociadas a las mismas para el mes de enero: “El día que se reza el niño perdido es día de S2 comunión y, si es domingo, hay sermón. Sacase a la iglesia el niño Jesús de doce años. Hay procesión a la capilla de san Joseph. Tres días antes se visita con el ejercicio” *Ibíd.*, f. 74r. Sobre esta ceremonia, García Sanz, 2010a, pp. 140-141.

¹⁶²³ *Ibíd.*, p. 133.

¹⁶²⁴ Sí hay registradas imágenes de san Juan Bautista de un elevado valor, como la efigie realizada en plata que, junto con otras ocho de las mismas características aparece registrada “con las armas del rey don Fernando”. Pérez de Tudela, 2018, p. 222, números de asiento 160-171. Sin embargo, al no especificar que se tratase de una imagen infantil de este santo no parece posible relacionarla con el citado “san Juanito”.

¹⁶²⁵ Sobre las esculturas de san Juan Niño conservadas en las Descalzas Reales: García Sanz, 2010a, pp. 245-451.

¹⁶²⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 48v.- 49r.

acabados, se dice su conmemoración y oración todo cantado. Después se dice un responso rezado por los duques de Alba don Fernando Álvarez de Toledo y doña María Enríquez que nos hicieron charidad de dar la imagen de la santa y hacer la ermita. Después de ayudar las que quieren por charidad a quitarlo todo y llevarlo a las partes de donde lo han prestado y se quedan hasta más tarde en la huerta y también este día no se tañe a lición hasta que, habiendo hecho señal la madre vicaria con la campanilla, se van a recoger.”¹⁶²⁷

En cuanto a la identificación de la reliquia, ninguno de los manuscritos sobre ceremonias ni tampoco los inventarios de la clausura, ofrecen dato o referencia alguna que permita identificar entre la colección actual aquella que se utilizó durante esta festividad. No obstante, sí encontramos vestigios interesantes al respecto como el retablo-relicario realizado con piedras duras y datado a inicios del siglo XVII (fig. 143) o el busto-relicario identificado con la santa gracias a la inscripción de su peana (fig. 366). La imagen que podemos observar de la santa en ambos relicarios es muy diferente: mientras el relicario escultórico sigue los cánones marcados por el carácter seriado que la producción de esta tipología de relicarios generaba, el retablo-relicario, ofrece una de las variantes iconográficas más difundidas tras el Concilio de Trento mediante su modelo penitente con aspecto meditativo o compungido, y junto a un crucifijo.¹⁶²⁸ Así la podemos observar en modelos icónicos como el elaborado por Tiziano hacia 1533, con su largo cabello sobre el busto, y con la mirada abstraída. En lo que respecta al entorno o escenario donde acostumbra a aparecer retratada la efigie de la Magdalena penitente, su asociación con el terreno montañoso, su ubicación en una gruta o cueva, permanece claramente asociada a la leyenda difundida en occidente sobre el modo en el que pasó la santa los últimos años de su vida. En este sentido, fuentes como la elaborada por Santiago de la Vorágine, relatan cómo pasó los últimos treintatres años de su vida retirada del mundo secular y dedicada a la contemplación y la penitencia en la cueva de La Sainte-Baume, dentro de la Provenza francesa.¹⁶²⁹ Ello, unido al “descubrimiento” del cuerpo de la santa dentro de una cripta cercana a la citada cueva por parte de Carlos II de Anjou (1254-1309) en 1279 produjo una clara asociación de María Magdalena con este emplazamiento natural que, además llegó a erigirse como uno de los lugares de peregrinación más visitados por la cristiandad occidental tras la aprobación de su culto por parte de papa Bonifacio VIII (1235-1303).¹⁶³⁰

¹⁶²⁷ *Ibidem*, f. 49r. El mismo transcurso de las prácticas litúrgicas asociadas a santa María Magdalena aparece descrito en el manuscrito *Lo que se observa*, cuando el 21 de julio indica que durante la “víspera de la Magdalena hay procesión a la ermita de la huerta” mientras que al día siguiente “día de la Magdalena, después de la letanía del milagro, baja la comunidad a la ermita de la huerta y cantan los gozos de la santa” RB, MD_F_46_B, *Lo que se observa...*, f. 72.

¹⁶²⁸ Delenda, 2001, pp. 277-289.

¹⁶²⁹ Sobre las fuentes donde se fundamenta la construcción de la imagen de la Magdalena: Morales Folguera, 2020, pp. 50-61.

¹⁶³⁰ Un ejemplo claro sobre la confluencia de estos factores y su repercusión en la difusión de esta imagen de la Magdalena en: Anderson, 2019, pp. 21-47.

Fig. 366 Anónimo, *Busto-relicario de santa María Magdalena*, primera mitad del siglo XVII, madera dorada y policromada, 27 x 23 x 12.5 cm Relicario, PN00612618. © PATRIMONIO NACIONAL

La imagen difundida desde Época Medieval en torno al culto a esta santa, vehiculada por su faceta más característica que la sitúa como modelo de penitencia y ascetismo, retirada del mundo y dedicada a la contemplación dentro de un paraje natural, es la que encontramos también dentro del escenario referenciado por las prácticas litúrgicas en el *Libro de Ceremonias*. En este sentido, también el espacio de las Descalzas Reales planteó la posibilidad de evocar o reproducir las características asociadas al culto y peregrinación hacia la figura de María Magdalena, como demuestran las referencias a la desaparecida ermita de la huerta. Las ermitas, dedicadas a venerar un santo en particular y normalmente emplazadas en un lugar apartado de la civilización o enmarcado en la naturaleza, también se mostraron como hitos de peregrinación entre la cristiandad occidental. Las reducidas posibilidades de un espacio conventual situado en la urbe madrileña que dificultaban establecer una conexión física con la naturaleza, se salvaron en el caso de las Descalzas Reales, mediante el emplazamiento de la citada ermita al margen de la topografía devocional dibujada por capillas claustrales, en el espacio de la huerta. Aquí aparece documentada, al menos desde 1616, cuando Carrillo incluye este escenario devocional junto con la efigie que lo presidía entre el conjunto de imágenes milagrosas veneradas en la fundación madrileña desde sus orígenes.¹⁶³¹ A este dato, el mismo *Libro de Ceremonias* suma el de su mecenazgo, con lo que nos permite acotar todavía más la cronología desde la que pudo venerarse este espacio en la huerta. En concreto cita a Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), III duque de Alba, apodado “el Grande” y María Enríquez de Toledo y Guzmán (?-1583), por lo que debió tratarse de un espacio e imagen encargados durante la segunda mitad del siglo XVI y antes de 1583, cuando fallece la III duquesa de Alba tras su marido, quien había fallecido un año antes.

Más complejo resulta, sin embargo, aproximarnos a las características formales de la mencionada ermita o capilla, así como de su imagen protagonista. En primer lugar, cabe destacar cómo, pese a tratarse del único espacio devocional identificado mediante el término “ermita” entre los espacios mencionados por el *Libro de Ceremonias*, y otras fuentes como la crónica de fray Juan Carrillo, la utilización de este mismo término fue empleada con un carácter mucho más genérico en la descripción que Cassiano dal Pozzo nos ofrece sobre el monasterio a raíz de sus visitas junto al cardenal Barberini en 1626. El secretario de Barberini, tras escuchar misa en el coro durante su visita del 30 de mayo de 1616, informa de cómo:

“yéndose hacia la otra parte del claustro y de la galería, se ven varios pequeños oratorios que llaman *ermitas*, muy bien adornados con pinturas e iluminación, que sirven a las monjas para hacer sus ejercicios espirituales y que permiten, según el carácter de los misterios expresandos en ellos, elevar el ánimo para la contemplación de las cosas divinas.”¹⁶³²

La descripción del erudito italiano no permite localizar con exactitud los citados espacios que las propias religiosas identificaban como “ermitas”. Sin embargo, sí deja clara la extensión del término entre el léxico utilizado por la comunidad a inicios del siglo XVII, quienes no únicamente lo asociaron al espacio devocional dedicado a la Magdalena en la huerta, sino

¹⁶³¹ Vid. pp. 239-240, nota 796, donde citamos el fragmento completo dedicado a la Magdalena dentro de la crónica publicada por fray Juan Carrillo.

¹⁶³² Simón Díaz, 1980, p. 33 y, Anselmi, 2004, p. 118 (de la edición castellana).

también a otra serie de espacios, donde igualmente desarrollaron la meditación. De hecho, el carácter íntimo e individual de los ejercicios espirituales que según dal Pozzo las religiosas llevaban a cabo en las citadas “ermitas”, bien puede relacionarse con una serie de espacios individualizados y alejados del entramado dibujado por la topografía devocional del claustro de las monjas. En este sentido, es interesante relacionar estos espacios de oración y meditación individual, también exigidos por la vida en comunidad, con las conocidas “casitas”, o pequeñas celdas que cada religiosa poseía en la tercera planta del monasterio, alejadas del claustro, tal y como aparecen señanadas en la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942 (fig. 367a).¹⁶³³



Fig. 367a. Izq. Detalle de “las casitas” y la sala de “labor” en la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, Planta de cubiertas, AGP, Planos, P00003239_3. Derecha, Mismo detalle en la planimetría actualizada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010, planta tercera, plano n° 5, escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

De otro lado, y por lo que respecta a la existencia de una capilla dedicada a la advocación de la Magdalena, los registros del monasterio no ofrecen dato alguno sobre su antigua localización en la huerta. Únicamente aparecen ecos de la misma entre los asientos de los inventarios modernos, donde el datado en 1908, sitúa entre la relación de capillas del claustro alto, después de la capilla de Nuestra Señora de Monteagudo y antes de la capilla del Refugio sitas en la panda norte, la “capilla de la Magdalena”.¹⁶³⁴ La misma, se encontraba presidida por un óleo de la “magdalena recién convertida” enmarcado en medio punto y, entre otras decoraciones, aparecía acompañada por la representación del retrato a lo divino que

¹⁶³³ Éstas también aparecen mencionadas entre los espacios descritos por el manuscrito *Lo que se observa...*, tal y como hemos indicado en la introducción a las fuentes: vid. p. 56 nota 203.

¹⁶³⁴ “Capilla de la Magdalena. La Magdalena recién convertida. Este hermoso cuadro sobre lienzo está defendido por un cristal, y el marco, que es dorado, termina por la parte superior en medio punto. La capilla se halla decorada con un lienzo: este tiene en la parte de la derecha, a la emperatriz María recibiendo la sagrada comunión y, en la izquierda, la cena de Nuestro Señor. En el techo de la capilla que es de forma cóncava, está el Eterno Padre rodeado de varios grupos de ángeles, y en el centro del altar hay un Crucifijo de madera. El cuadro de la Magdalena es del siglo XVII.” *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid, 6 de marzo de 1908. AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 3, asiento n° 274, p. 41.

representa *La comunión de la Virgen o la familia del archiduque Carlos de Estiria*.¹⁶³⁵ De hecho, el espacio ocupado por esta capilla en el inventario de 1908 correspondería con el lugar donde actualmente encontramos una representación mural de la Virgen del Pez que antiguamente quedaba oculta por otras decoraciones debido a las cuales era conocida como “capilla de la Magdalena” tal y como explican Ana García y Leticia Ruiz.¹⁶³⁶ En este sentido, es posible que, hacia finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, con la disminución de la huerta, desapareciese la antigua ermita de la Magdalena, y su advocación se trasladase a esta otra capilla sita entre los espacios devocionales del claustro alto.¹⁶³⁷ Asimismo, cabe destacar cómo, incluso esta capilla de la Magdalena sita entre las capillas del claustro alto acaba por desaparecer entre los propios inventarios del siglo XX a medida que avanzamos en el tiempo puesto que, al llegar a 1961, ya no encontramos mención alguna hacia la misma dentro del listado de capillas descritas en el claustro alto.¹⁶³⁸

En cuanto a la imagen que debió presidir la capilla o ermita original, podemos suponer que se tratase de una imagen de bulto o escultórica puesto que ejemplos coetáneos y bastante cercanos al contexto de mecenazgo llevado a cabo en las Descalzas Reales, como el desarrollado en torno a la antigua iglesia de los jesuitas en Valladolid, nos muestran la presencia de capillas dedicadas a esta santa mediante un marco natural y rocoso que imita o evoca la gruta en la que esta santa pasó los últimos años de su vida en penitencia (fig. 367b).¹⁶³⁹ No tenemos información alguna respecto a las características que definirían la mencionada capilla de la huerta, pero, teniendo en cuenta la iconografía asociada a la santa, así como al lugar donde decidió emplazarse, la huerta, cabe suponer un marco arquitectónico o escenográfico cercano, donde la imagen de la santa fuese integrada en un escenario natural o que imitase las formas rocosas de la característica gruta asociada tanto a su hagiografía como a su iconografía.

¹⁶³⁵ Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz, *La comunión de la Virgen o la familia del archiduque Carlos de Estiria*, h. 1600, óleo sobre lienzo, 210 x 144 cm, Descalzas Reales, claustro alto, PN00610101. La obra ha sido recientemente analizada en: Ruiz Gómez, 2014, cat. n° 15, pp. 174-177.

¹⁶³⁶ García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, p. 148.

¹⁶³⁷ Sobre los decretos que regularon la venta de parcelas de la huerta, así como las obras realizadas dentro de la misma desde 1792, vid. nota 101.

¹⁶³⁸ Así se puede comprobar al consultar el listado de bienes del cenobio tras ser adaptado a su función museográfica: *Inventario del Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 1 de julio de 1961. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 2, pp. 4-17 (donde se enumeran y describen las capillas del claustro alto).

¹⁶³⁹ Sobre la evolución de las capillas de este templo y sus mecenas, Arranz Roa, 2003, p. 145.



Fig. 367b Anónimo (seguidor de Pedro de Mena), *María Magdalena penitente*, hacia 1660, talla policromada, Iglesia de san Miguel y san Julián. Imagen: WikimediaCommons.

Al traer a colación ejemplos como el conservado en la actual iglesia de san Miguel y san Julián (antiguo templo de la Casa Profesa), es preciso referirnos a una de las imágenes más significativas mediante las que se representa a esta santa entre la colección de las Descalzas Reales: la escultura de tamaño natural actualmente conservada en el capítulo (fig. 233). La misma, como hemos indicado anteriormente, se conservó en el espacio del antecoro, al menos hasta la primera mitad del siglo XX, cuando se registra su presencia en este espacio mediante los inventarios y, además, se señala que “Es tradición entre las religiosas que fue regalada a la infanta sor Margarita”.¹⁶⁴⁰ Por supuesto, tampoco tenemos más datos en cuanto a la llegada de esta escultura por lo que relacionarla con un obsequio a la monja-infanta o, incluso con la imagen patrocinada por los III duques de Alba resulta muy difícil. De hecho, los estudios en torno a las características formales de esta talla, acostumbran a relacionar el ejemplo de las Descalzas Reales con la producción escultórica de artífices como Gregorio Fernández (1576-1630) o Pedro de Mena (1628-1688), por lo que su relación con la obra que originalmente ocuparía la ermita de la huerta es muy difícil dado que, muy probablemente, se realizó en fechas posteriores a la muerte de los citados mecenas.¹⁶⁴¹

Además del modelo escultórico, especialmente vinculado a los templos jesuíticos en el siglo XVII, también podemos observar la representación de María Magdalena a través de otros lenguajes artísticos entre la misma colección de las Descalzas Reales. Así sucede dos representaciones pictóricas que comparten un mismo formato rectangular, donde la santa vuelve a mostrarse integrada en un marco natural o rocoso y en actitud meditativa, aunque, a diferencia de el ejemplo escultórico, mediante un gesto mucho más sereno y falto de dramatismo (figs. 368 y 369). De un lado, la conservada en la llamada “cueva de las

¹⁶⁴⁰ *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid 6 de Marzo de 1908. AGP, PC, DR, caja 16999, exp. 3, p. 47, n° de asiento 305.

¹⁶⁴¹ Xavier Bray relaciona la obra de las Descalzas Reales con la producción atribuida a Gregorio Fernández en: Bray, 2009, pp. 150-155 mientras que Manuel Arias Martínez retrasa su atribución al último cuarto del siglo XVII destacando su elaboración a partir del modelo consagrado por Pedro de Mena a mediados de la misma centuria en: Arias Martínez, 2019, pp. 249-250.

alfombras”, aparece fechada en 1631 y por la dureza mediante la que se representan los rasgos faciales y los pliegues de su túnica parece estar más cercana a composiciones como la elaborada por Marcellus Coffermans durante la segunda mitad del siglo XVI.¹⁶⁴² Por otra parte, la segunda Magdalena recostada y en actitud meditativa que se conserva en las Descalzas Reales se ha relacionado, según datos de su catalogación actual, con la obra de Gaspar Becerra, quien también conserva entre las obras atribuidas a su producción modelos similares, aunque, igualmente se ha planteado retrasar su cronología hasta el último cuarto del siglo XVII, relacionándola con la producción de Juan Carreño de Miranda. Sin embargo, cabe destacar que el estado de conservación de ambas imágenes impide aproximar cualquier apreciación de carácter estético o formal sobre las mismas. Asimismo, el formato en el que se representan ambas efigies de la Magdalena, hace difícil su emplazamiento en una capilla o altar para su veneración por lo que tampoco pueden relacionarse con la efigie que presidió la ermita o capilla de la huerta.

Fig. 368 Anónimo, Magdalena penitente, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 53 x 149 cm, Claustro Alto, PN 00610041. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 369 Anónimo (Consta el nombre: “Decobar”), *Magdalena meditativa*, óleo sobre lienzo, 1631, 90 x 253 cm, Cueva de las Alfombras, PN00610983. © PATRIMONIO NACIONAL

Es evidente que la representación de esta santa como modelo de penitencia femenina para la comunidad de las Descalzas Reales, adquirió una gran presencia entre las representaciones visuales con las que convivieron del mismo modo que lo hicieron las distintas escenas que componen el ciclo de los ermitaños repartidas entre diferentes estancias del cenobio.¹⁶⁴³ Así lo corroboran otras efigies pictóricas y escultóricas, de distinto tamaño y formato, donde volvemos a observar la recreación del mismo tipo iconográfico en torno a María Magdalena,

¹⁶⁴² Marcellus Coffermans, *La Magdalena*, h. 1568, óleo sobre tabla, 80 x 200 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P002639. Disponible: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-magdalena/15393725-24b9-4ef1-9aa9-435bd5caeb7?searchid=cacad6ce-0e41-9b5e-e16c-a28b8aaafb98> [consulta: 25/09/2020].

¹⁶⁴³ Las características e interpretación de la serie de los ermitaños en: García Sanz y Martínez Cuesta, 1991, pp. 291-304.

como el cobre flamenco de menores dimensiones (fig. 370), una de las pequeñas figuras que se integran en el peñasco de la conocida como “Capilla del Crucifijo” (fig. 371), o la imagen tenebrista atribuida a un anónimo italiano del siglo XVII (fig. 372).

Fig. 370 Anónimo flamenco, *Magdalena Penitente*, primer cuarto del siglo XVII, óleo sobre cobre, 12,4 x 9 cm, Relicario, PN 00610494. Fig. 371 Anónimo, *Magdalena Penitente*, siglo XVIII, corcho y lino policromado, 19,5 x 9,5 x 12, Capilla del Peñasco, PN 00610224; Fig. 372 Anónimo italiano, *Magdalena Penitente*, segundo tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 119 x 85,5 cm, Sacristía de la Virgen, PN00616414. © PATRIMONIO NACIONAL

Además de su función como modelo de penitencia femenina, podemos entender también la presencia de su efigie y las características de su celebración en la huerta, a partir del sentido que el padre Carrillo dio a la imagen de la huerta dentro de su narración, como efigie protectora de la clausura. En este sentido, y pese a que en el *Libro de Ceremonias* no aparezca citada como “abogada o protectora” de la comunidad, tal y como sucedía, en el caso de las Once Mil Vírgenes, su carácter protector queda asociado a la leyenda que cuenta cómo fue la imagen de la Magdalena en la huerta la encargada de proteger la clausura cuando una mujer trató de saltar el muro de la huerta para acceder a la misma y quedó completamente paralizada. Según el confesor, esta mujer murió dos días después de tratar de saltarse la clausura para acceder a la imagen de la Magdalena, por lo que fue ésta quien se ocupó de protegerla: “En lo cual se echó de ver el cuidado que tiene la gloriosa santa de guardar la huerta y la clausura de esta casa, pues tan caro costó a la mujer que quiso entrar en lo interior de ella”.¹⁶⁴⁴ Esta finalidad como guardiana de la clausura en las Descalzas Reales dentro de la hagiografía creada en torno a la comunidad y su colección de imágenes, se suma, en el plano histórico, a la mediatización de la imagen de esta santa por parte de la nobleza y monarquía, cuyas mujeres acostumbraron también a asociar su efigie con la de María Magdalena tomándola como modelo de ejemplaridad y, nuevamente, de penitencia. Así sucede no únicamente en el caso de la granduquesa de la Toscana María Magdalena de Austria como hemos mencionado anteriormente, sino, también con anterioridad ente las mujeres de la corte francesa, cuya cercanía al santuario y lugar de peregrinación asociados a la santa motivaron la práctica de su culto y el desarrollo de un mecenazgo artístico acorde. Este último, fue el caso de la duquesa Luisa de Saboya (1476-1531), madre del futuro rey de Francia Francisco I (1494-1547), quien encargó un libro de horas dedicado a la vida de la santa, tras su peregrinación a la gruta de La Saint-Baume en la Provenza.¹⁶⁴⁵

¹⁶⁴⁴ Carrillo, 1616, f. 55r.

¹⁶⁴⁵ Johnston, 2012, pp. 267–293.

Por último, los orígenes de las religiosas coletinas que integraron la primera comunidad, así como la procedencia nobiliaria de muchas de ellas, también pudo ser un factor decisivo a la hora de instaurar la devoción a María Magdalena y sus características entre los espacios del cenobio y las prácticas devocionales desarrolladas con motivo de su celebración. Desafortunadamente no constan datos en torno al desarrollo iconográfico o devocional de esta santa en la Casa Madre de Gandía, más allá de la presencia de una imagen de cera de la misma que fue legada por la duquesa Artemisia Doria tras su muerte. Sin embargo, al proceder de una comunidad francesa asentada en la provincia de Lézignan-Corbières dentro de la región del Languedoc, fronteriza a la Provenza, donde se encontraba el santuario y lugar de peregrinación, el conocimiento y práctica litúrgica en torno a María Magdalena difundido desde esta última región sí pudieron quedar muy cerca de la realidad devocional llegada a Gandía desde el sud de Francia.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A partir del recorrido que ofrecen los diferentes ejes de reflexión, planteados en el cuerpo argumental del estudio (equipamiento visual y material, vínculos con la Casa Madre en Gandía, desarrollo del espacio litúrgico y prácticas desarrolladas en torno al mismo), podemos observar distintas ideas que vertebran o vehiculan la liturgia y la veneración de las imágenes entre las prácticas llevadas a cabo por la comunidad de las Descalzas Reales. La continuidad o discontinuidad entre estas ideas queda agrupada entre los siguientes puntos de reflexión: el acomodo de imagen y reliquia, la definición de la topografía devocional mediante el movimiento de la comunidad, la versatilidad del espacio y, el cultivo de la memoria a través de las prácticas litúrgicas.

El acomodo de imagen y reliquia, prácticas y procesos de asimilación.

Uno de los vehículos más significativos para apreciar cómo se llevó a cabo el proceso de acomodo y veneración de imágenes en el interior de la clausura, así como las repercusiones o inquietudes que pudo crear entre las propias religiosas de la comunidad es el que encontramos entre las preguntas que las abadesas trasladaron a los confesores. Por ello, hemos destacado misivas como la fechada en 1638, donde la entonces abadesa, sor María Clara, mostraba su preocupación al confesor por el abundante adorno de las capillas y altares del convento mediante flores hechas o recogidas por las propias religiosas y la posible contradicción o ruptura que ello podía suponer al voto de pobreza o pilar fundamental que definía la identidad de una comunidad de coletinas.¹⁶⁴⁶ Esta preocupación por romper el voto de pobreza o adecuar las prácticas desarrolladas por las religiosas en su día a día a las exigencias del rigor ascético y austero promovido por los ideales de la reforma franciscana, será una constante entre la correspondencia mantenida por las religiosas y los confesores franciscanos o doctores jesuitas a los que dirigieron sus dudas. Así lo demuestra el conjunto de misivas fechadas entre 1619 y 1740, donde se plantean dudas como si una religiosa que “hace labor de seda peinada y hace flores de ella” la puede hacer los días de fiesta siempre y cuando no sea para ganar dinero, sino “para adorno de la iglesia y altares”, o durante cuánto tiempo puede hacer esta labor el día de fiesta sin incurrir en pecado.¹⁶⁴⁷

La razón por la que surgen estas dudas entre las abadesas de las Descalzas Reales, se puede observar perfectamente tanto entre la documentación analizada como entre las imágenes y vestigios materiales conservados. De un lado, la costumbre de decorar los altares y capillas del cenobio, así como de perfumar e iluminar los espacios por donde transcurría cada celebración, es constante entre las indicaciones del *Libro de Ceremonias* mediante expresiones como tener un espacio “enramado y perfumado” o, “bien aderezado [...] y con muchas flores del campo” para la celebración de las ceremonias marcadas por el calendario litúrgico.¹⁶⁴⁸ De otro, también el aderezo de reliquias e imágenes mediante flores naturales, secas o artificiales y confeccionadas por la propia comunidad de clarisas a partir de las labores de composición utilizando diferentes textiles como la seda ha subsistido entre los vestigios de la colección, tal y como algunos relicarios, urnas y escaparates todavía nos permiten apreciar. Aún más, el cotejo de todos estos vestigios junto con otra tipología de fuentes como los inventarios, nos

¹⁶⁴⁶ Vid. p. 327 notas 1062-3, donde se transcribe el fragmento de la pregunta de la abadesa y respuesta de fray Juan de Palma.

¹⁶⁴⁷ 30 de abril de 1619, “Y preguntase si el hacer esto para este fin será acto meritorio y de religión”. AGP, PC, DR, caja 6, exp. 37., f. 1r. Más correspondencia con la misma finalidad en: AGP, PC, DR, caja 78, exp. 33: *Correspondencia dirigida a las abadesas del ministro general de la orden de san Francisco sobre diversos asuntos de la vida del monasterio* (1643-1740). Su catalogación en: García López, 2003, p. 95, nº de asiento 578 y 581.

¹⁶⁴⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 58r. y 44r.

ha permitido aproximarnos y reconstruir cómo se llevó a cabo este proceso de adorno en torno a imagen y reliquia desde los orígenes de la fundación. El caso de los altares-relicario que originalmente flanqueaban la ventana del coro o “trilla”, tal y como era denominada por las religiosas es especialmente significativo. Compuestos mediante las imágenes y reliquias depositadas por Juana de Austria en su fundación desde sus orígenes, sus características no hacen más que corroborar la presencia de la citada “labor monacal” entre la composición del marco que rodeaba las imágenes centrales. Como hemos podido observar mediante su descripción entre los registros del inventario con los bienes legados por la fundadora al monasterio, el fondo donde se asentaban las reliquias de este tipo de estructuras devocionales trataba de evocar formas naturales como la roca y en él estos vestigios sacros aparecían acomodados mediante telas como seda y algodón. Es aquí, donde podemos localizar el germen de una práctica devocional que mantendrá su continuidad a lo largo de todo el siglo XVII, y donde podemos observar un desarrollo muy diverso, tanto entre los diferentes espacios del cenobio como a distinta escala entre sus imágenes y reliquias.

Todo ello, nos lleva a buscar el sentido práctico y devocional de esta costumbre vinculándolo al modo en el que se entendían las características de la vida en clausura. El trabajo de composición floral y la creación de escenarios artificiales que evocasen entornos naturales mediante la utilización de una amalgama de materiales entre flores, telas, canutillos o encajes, caracterizó las labores manuales asociadas al trabajo desarrollado por las comunidades femeninas en diferentes monasterios y comunidades. Así lo podemos observar entre la multitud de escenas que integran el retrato de la comunidad de beguinas de Santa Catalina sita en la ciudad de Malinas (figs. 373-374) y desaparecida en 1578.¹⁶⁴⁹ Pese a que esta obra data durante el siglo XVII y, además cuenta, con repintes posteriores, la escena central trata de ofrecer una vista aérea del recinto habitado por esta comunidad femenina hasta finales del siglo XVI, mientras que las imágenes situadas a su alrededor muestran las distintas labores y oficios a los que dedicaron su tiempo.¹⁶⁵⁰ Además, en esta representación, cada escena es acompañada por una explicación en su parte inferior dividida en dos oraciones: la primera, describe dicha actividad, mientras que, la segunda, indica la virtud o conocimiento espiritual que cultivan las monjas mediante su práctica.



¹⁶⁴⁹ Sobre las comunidades de beguinas en la región de Flandes: Simons, 2001 y Aerschot y Heirman, 2001. Sobre la administración de las beguinas de Santa Catalina en Malinas: Moran, 2018, pp. 67-95.

¹⁶⁵⁰ Sobre la obra, su datación y características: Eck, 2000-2001, pp. 129-162.

Fig. 373 Anónimo, *Vista aérea de la comunidad de beguinas de Santa Catalina rodeada por escenas de su cotidianidad*, siglo XVII, Malinas, Palacio van Busleyden, *Museum Hof van Busleyden* (Fuente: Wikimedia Commons).



Fig. 374 Detalle de las escenas donde se puede apreciar el trabajo de composición floral y tejido desarrollado por las beguinas.

Escenas como las que nos muestran el trabajo de composición floral y textil desarrollado por estas religiosas durante su cotidianidad, muestran la preeminencia que la práctica manual, y no únicamente espiritual o contemplativa, tuvo en sus vidas. Las mismas, han sido puestas en relación con la *Imitatio Mariae*, tomada por ejemplar en el transcurso de las vidas desarrolladas por las religiosas en comunidad como ejemplo y espejo de virtud.¹⁶⁵¹ De este modo, Hanna Iterbeke, argumenta que el trabajo manual y, más concretamente, aquel directamente vinculado con el tejido o bordado textil bien permiten a quienes los practican desarrollar una actividad estrechamente vinculada a las labores asociadas a la Virgen María por las fuentes que narran su vida y, al mismo tiempo, proporcionan pautas para elaborar su imagen.¹⁶⁵² En este sentido, evangelios como el de Pseudo Mateo y, fuentes iconográficas bien conocidas por la cultura visual occidental como la Leyenda Dorada, retratan a la Virgen María, no únicamente como una mujer lectora, sino también, tejedora y laboriosa.¹⁶⁵³

De este modo, podemos observar cómo se utilizaron algunas de las imágenes pictóricas o retablos analizados durante el primer capítulo de nuestro trabajo, en qué proceso devocional y decorativo se integraron y qué lugar ocuparon dentro de las prácticas desarrolladas habitualmente por las religiosas. Ello nos permite comprobar cómo obras como la *Virgen de las Uvas* realizada por Marcellus Coffermans y registradas entre la colección de la fundadora, no pueden entenderse de manera aislada o dentro de un proceso de meditación individual, sino frente a la oración colectiva llevada a cabo por las religiosas y dentro de una composición donde se encontraba acompañada por los matices que el culto a las reliquias llevaba asociado.

A medida que se suceden las décadas tras la llegada de las primeras coletinas a las Descalzas Reales, y el proceso de acomodo de las primeras imágenes y objetos litúrgicos procedentes, en su mayoría de la colección legada por Juana de Austria, podemos apreciar en qué medida las características iniciales de su composición se mantuvieron o consolidaron. En este sentido, las noticias en torno a las imágenes oprobriadas que nos ofrecen distintas fuentes como el *Cathalogo* de fray Juan de Palma o los testimonios conservados entre las auténticas de las reliquias, ponen de manifiesto también diferentes procesos, tanto narrativos como prácticos y materiales, directamente relacionados con el acomodo y culto a las imágenes

¹⁶⁵¹ Los diferentes relatos y hagiografías surgidas en torno a la vida y ejemplaridad practicada por Santa Clara comienzan a insistir en una personalidad modelada, no únicamente a imagen e imitación de Cristo para alcanzar el mayor estado de virtud posible sino, también, a semejanza de la Virgen María. Así lo subraya Catherine M. Mooney al referirse a la terminología utilizada por los primeros hagiógrafos de la vida de Santa Clara para relatar su vida, idéntica a la empleada para describir la trayectoria y virtudes de la Madre de Dios. Mooney, 1999, 52-77.

¹⁶⁵² Iterbeke, 2017, pp. 242-245.

¹⁶⁵³ Panera Cuevas, 1998, p. 506, nota 18.

religiosas. Procesos de acomodo como el experimentado por la Virgen de la Cuchillada, ponen de relieve la importancia del sistema complementario formado por imagen y reliquia dentro del culto promovido desde la tratadística católica. Autores como Jean Wirth explican cómo, dentro del mismo, la imagen aporta la forma mientras que la reliquia aporta la materia.¹⁶⁵⁴ Ello se traduce, con el ejemplo de la citada imagen, en las marcas de sangre, repintes seguramente añadidos con motivo de la renovación que experimentó la obra por orden del alguacil de Felipe IV tal y como consta en la trasera de la tabla, y su reubicación en un marco nuevo decorado por diferentes viriles con reliquias de una santa Virgen y mártir. Este último proceso fue llevado a cabo por la propia sor Margarita en clausura según narra fray Juan de Palma y desde el punto de vista del culto a la imagen, resulta complementario a los repintes que se añaden en la frente y mano izquierda de la Virgen como signos visibles del martirio. De tal modo que, nos encontramos con una aplicación práctica del citado sistema complementario donde el repinte de sangre, además de contribuir a perpetuar e ilustrar la leyenda recogida por las fuentes, complementa o ayuda a visibilizar el martirio inherente a cada una de las reliquias o restos materiales de la santa que rodean la imagen. Ambos vestigios en torno al martirio, gráfico y material, se unen dentro de una sola composición tras experimentar el proceso de acomodo dirigido por la monja-infanta.

La creación de leyendas, la utilización de recursos materiales o el recuerdo hacia los donantes, seguirán poniéndose en práctica dentro de la ritualidad cotidiana y periódica desarrollada por las religiosas de las Descalzas Reales en el interior de la clausura. Por ello, reforzar la presencia de una imagen o advocación mediante la utilización de las reliquias, o escenificar el culto a una leyenda, continuarán ocupando las principales labores desarrolladas por las prácticas litúrgicas en la comunidad madrileña. Así lo pone de manifiesto el calendario litúrgico cuando nos informa acerca de la celebración de festividades como la instituida por la propia sor Margarita de la Cruz en memoria de los “desagravios de Christo Nuestro señor” cada tres de mayo para venerar la Santa Cruz. Este día, quedaba estipulada la celebración de una festividad marcada por el calendario romano, pero, además, vinculada a episodios de condena iconoclasta que tuvieron una gran repercusión en el Madrid del Siglo de Oro. La vinculación entre imagen y episodios coetáneos es algo que, de hecho, ponen de manifiesto algunas de las leyendas en torno a las imágenes oprobadas que llegaron a integrarse entre la colección del cenobio durante este mismo período. Así lo mostraba también la leyenda creada en torno a la *Virgen de la Cuchillada*, supuestamente rescatada durante la recuperación de Salvador de Bahía o, la leyenda con la que se relaciona el Niño Jesús oprobado, igualmente relacionado con un episodio bélico donde intervino la armada hispana para librar del asedio inglés la bahía de Cádiz en 1596. Este último, según la leyenda, había sido mutilado a manos de los herejes ingleses, dejándolo sin brazos y pies e, incluso, todavía es posible relacionar su presencia ente las prácticas litúrgicas desarrolladas por la comunidad al comparar la descripción del testimonio empleado por Palma para construir su leyenda. Dentro del mismo, además de indicar el suceso histórico con el que se vincula y mencionar sus características se nos habla acerca de cómo fue venerado por la comunidad:

“Este santo niño colocáronle en una capilla donde está un Cristo de admirable devoción. Está fija la Cruz en una gran peña que toma parte de la capilla. En esta peña hay un asiento a los pies del santo Cristo donde está este milagroso niño puesto con toda reverencia. Vanse las religiosas a reverenciar y el día de año nuevo haciendo fiesta a la primera sangre que Cristo derramó, se la dedican a este Niño Jesús y le hacen una solemne procesión, estando el Niño

¹⁶⁵⁴ Vid., p. 232, nota 770.

y capilla muy adornado. El año en que vino y el nombre de la persona que le trajo se ha perdido.”¹⁶⁵⁵

Como hemos indicado durante el análisis de la topografía litúrgica dibujada por la variedad de capillas que configuran el claustro alto, la Capilla del Peñasco o “Capilla del Crucifijo” tuvo una consideración especial entre todas las demás por lo que no resulta extraño que las imágenes más destacadas acabasen depositándose en ella para su veneración. Incluso, el propio testimonio ofrece una referencia en cuanto al desarrollo de las prácticas que se dirigieron hacia esta imagen y espacio, como la mención hacia la procesión que se organizaba el día de Año Nuevo para venerar este Niño Jesús oprobado. El *Libro de Ceremonias* no recoge este dato, pero sí se hace eco en torno a la procesión hacia el llamado “niño perdido” en la capilla de san José durante los primeros días del año. Quizá esta tradición recogida en el testimonio ya se hubiese perdido o desvirtuado entre las prácticas recogidas al redactar el citado manuscrito, o se trate de dos ceremonias diferentes. Sin embargo, resulta interesante observar cómo, nuevamente, las informaciones proporcionadas por ambas fuentes y su cotejo con los vestigios actuales de la colección puede cambiar nuestra mirada sobre algunas imágenes. Es el caso del Niño Jesús mutilado, y de factura flamenca, que se asocia con las imágenes profanadas por los ingleses en su asedio a las costas de Cádiz en 1596.¹⁶⁵⁶

Fig. 375 Manufactura flamenca, *Niño Jesús de Malinas*, finales del siglo XV – principios del XVI, 35,5 cm, cabeza 6,5 cm, canon 4,2 cm, Divina Guardería, PN00610233.

Tanto la leyenda incluida por fray Juan de Palma en el capítulo de las imágenes oprobadas que se veneraban en las Descalzas Reales, como el testimonio en el que se basa vuelven a destacar la sangre supuestamente derramada por la imagen tras ser maltratada y los restos de la misma que todavía podían ser visibles en la superficie.¹⁶⁵⁷ Se trata de un aspecto plenamente vinculado a la producción teórica en torno al culto a las imágenes que de manera coetánea suscitó el debate en torno a la veneración de las efigies sagradas tras la definición de las pautas establecidas por el Concilio de Trento. No resulta extraño en este sentido que, en la propia biblioteca conventual, encontremos ejemplares como el elaborado por el tratadista valenciano Jaime Prades explicando ampliamente en qué consistían las directrices postconciliares sobre

¹⁶⁵⁵ AGP, PC, DR, caja 86, exp. 7. *Memoria de la imagen del niño Jesús maltratada de los ingleses.*, siglo XVII, En: García López, 2003, Número de asiento 445, p. 81.

¹⁶⁵⁶ Vid. García Sanz, 2010a, pp. 219-220.

¹⁶⁵⁷ Agradezco a la conservadora Ana García las imágenes del Niño Jesús sin vestiduras donde se pueden comprobar los signos de destrucción que todavía conserva la imagen.

esta materia. Como hemos destacado, eran precisamente las imágenes que conservasen algún resto del martirio, como la sangre fruto del maltrato padecido a manos heréticas, aquellas que adquirirían un estatus similar o análogo al de las imágenes milagrosas, por lo que el creador de las leyendas en torno a las imágenes oprobadas de la colección madrileña quedó también plenamente imbuido, ya fuese de manera directa o indirecta, por el contexto teológico coetáneo.

Observamos, por tanto, una continuidad en lo que respecta a la estrecha relación entre imagen y reliquia cultivada en el interior de la clausura por parte de las religiosas, pero, a su vez, una estrecha unión con el marco histórico y teológico coetáneo mediante el que se define el culto a las imágenes dentro de la cultura católica. Es el caso también de las imágenes oprobadas y el proceso de acomodo que experimentaron tras llegar a la clausura, cuyo estatus como imágenes violentadas o profanadas por manos heréticas ofrecía el mejor argumento para su asimilación entre las devociones practicadas en clausura.

El movimiento en clausura, hacia una definición de la topografía devocional.

La repercusión más evidente en la liturgia, como sucede con el Niño Jesús oprobado, se encontraba en la definición o establecimiento de una procesión dirigida a la imagen o espacio en cuestión. En este sentido, las procesiones eran el medio más común para vertebrar y codificar el movimiento en clausura dentro de la ordenación de la liturgia. Así queda manifiesto en la última parte del manuscrito *Lo que se observa* con el que venimos cotejando las descripciones del *Libro de Ceremonias*, cuyo listado mensual de todas las procesiones llevadas a cabo en clausura por parte de la comunidad actúa a modo de procesionario destinado a perpetuar esta forma codificada de movimiento. Incluso, merece la pena destacar cómo recoger la memoria en torno a las procesiones llevadas a cabo en clausura para conservar la huella que imprimieron las prácticas estipuladas por el calendario litúrgico sobre el movimiento de la comunidad, no parece tratarse de un hecho aislado en el tiempo entre la comunidad de clarisas coletinas que habitaron las Descalzas Reales. Es, precisamente aquello que nos permite constatar la presencia de un último procesionario o listado mensual de todas las procesiones que se llevaban a cabo en un año, datado a inicios del siglo XX y titulado *Cuadernillo de las procesiones y ceremonias que se hacen en este real monasterio de religiosas franciscas clarisas descalzas de Madrid* (fig. 376).¹⁶⁵⁸ En él podemos observar cómo las procesiones de los sábados se han sustituido por una serie de procesiones mensuales donde ya no aparece el espacio de Nazaret como protagonista, sino que encontramos nuevas incorporaciones como la procesión a la dolorosa del coro.

¹⁶⁵⁸ RB, MD_F_130_BIS_B, *Cuadernillo de las procesiones y ceremonias...*



Fig. 376 Primera página del *Cuadernillo...* RB, MD_F_130_BIS_B, f. 1r.

Para comprender la importancia e implicaciones que el desarrollo de las procesiones tenía dentro de una comunidad de clausura como la que habita en las Descalzas Reales de Madrid, es preciso aproximar interpretación a las peregrinaciones que los fieles de cualquier religión realizaban a aquellos lugares considerados sagrados dentro de su fe. Como explican Sarah Hamilton y Andrew Spencer, desde la Edad Media, y en numerosas ocasiones, la construcción del espacio sagrado se vincula al contexto legendario de un lugar concreto como, por ejemplo, la tumba de un santo y mártir, sobre la que se levantará un templo y se establecerá una ruta de peregrinación para los fieles que acudan a venerar dicho santo.¹⁶⁵⁹ Además, y por extensión, las ermitas e iglesias que se construyan en su trazado o camino de peregrinación se considerarán sagradas también. En el caso de un espacio como el habitado por la clausura monacal este tipo de prácticas devocionales parecen más complejas de definir dada la imposibilidad de traspasar las fronteras del recinto conventual en el que habita la comunidad en cuestión. La única opción era entonces la de trasladar ese contexto o marco legendario al interior de la clausura. Como hemos podido observar a través del proceso de acomodo que experimentan imagen y reliquia en el marco de las Descalzas Reales, muchas de las imágenes y reliquias depositadas en su colección, lo hacían asociadas a una leyenda y marco referencial (histórico y teológico) muy concreto. Esto sucede del mismo modo mediante la definición de las capillas establecidas a lo largo de la topografía claustral y extra-claustral, dado que muchas de ellas se situaban al margen del claustro monacal como sucede con las capillas marianas junto al dormitorio o, con la ermita dedicada a santa María Magdalena en la huerta.

En el caso de las capillas el contexto legendario venía dado por las mismas tradiciones y narraciones en las que se fundamentaba el devocionario cristiano, por lo que, al contrario de lo que sucede con las imágenes oprobadas, no había necesidad alguna de crear una leyenda y asociarla a un hecho histórico coetáneo. Lógicamente, también las posibilidades que ofrecían las capillas eran mucho mayores puesto que al erigirse como espacios delimitados

¹⁶⁵⁹ Hamilton y Spencer, 2005, p.5

por los muros de su construcción, tenían una mayor capacidad para evocar la presencia de lugares sagrados, su contexto e incluso su estructura como sucede claramente con el ejemplo de la Casita de Nazaret. El movimiento y prácticas litúrgicas desarrolladas en torno a las mimas, adquiriría, por tanto, un sentido mucho más específico puesto que contribuía a delimitar y sacralizar el espacio. Para entender su importancia es significativo traer a colación, noticias que nos informan acerca de cómo se entendió la peregrinación y la devoción a los lugares sagrados del cristianismo. Es el caso de una memoria anónima, datada durante el siglo XIV, sobre los lugares de peregrinación en la Toscana, que nos indica al inicio cómo los viajes y peregrinaciones a lugares sagrados descritos en ella pueden ser igualmente evocados por la mente de los lectores mientras rezan las correspondientes oraciones para ganar la misma indulgencia que se gana realizando el viaje físico.¹⁶⁶⁰ La idea que plantea este anónimo italiano del siglo XIV se encuentra ampliamente analizada mediante el concepto de “peregrinación virtual” desarrollado por Katherine M. Rudy en torno a las prácticas llevadas a cabo en diferentes contextos monacales.¹⁶⁶¹

Otros trabajos, como los realizados por Mercedes Pérez Vidal, coinciden también en destacar cómo estas peregrinaciones “intra-claustra”, fueron frecuentes en diferentes fundaciones femeninas peninsulares donde se trató de recrear en la clausura las procesiones es desarrolladas en el exterior e, incluso, recrear mediante pinturas o espacios los santos lugares de Jerusalén.¹⁶⁶² Al respecto, un buen ejemplo es el practicado por las monjas cistercenses de Wienhausen en la Baja Sajonia, cuyos manuscritos informan sobre la práctica del *Via Crucis* a través de las imágenes que se ubicaban en diferentes capillas o se encontraban representadas en sus espacios. Como explica June L. Mecham, durante su veneración el espacio habitado por las religiosas se convertía en aquel que había sido transitado por Cristo durante las diferentes estaciones de su Calvario:

“Manipulating communal space and artwork to recreate the Via Crucis within their convent, then nuns of Wienhausen transformed a chilly, northern cloister into the historical Jerusalem of Christ’s Passion, thereby asserting both the sacral nature of their monastery and their status as privileged inhabitants of this space”¹⁶⁶³

También entre la colección de estampas de las Descalzas Reales se han conservado diferentes representaciones que se enmarcan dentro de las series destinadas a llevar a cabo la meditación o en torno a las estaciones o momentos clave de la Pasión de Cristo. Como destaca María Leticia Ruiz en su estudio, el ciclo de la Pasión ocupó una parte muy significativa de la espiritualidad franciscana puesto que la Orden de Predicadores se había hecho cargo de los Santos Lugares desde su llegada a Jerusalén en 1342 y, también, diferentes teólogos franciscanos como san Buenaventura o santa Brígida habían ocupado sus escritos en reflexionar sobre este último ciclo de la vida de Cristo.¹⁶⁶⁴ Asimismo, son conocidas las recomendaciones elaboradas por la propia sor Margarita de la Cruz en torno a la secuencia

¹⁶⁶⁰ Sobre esta fuente vid. Webb, 2005, pp. 45-46.

¹⁶⁶¹ Rudy, 2011.

¹⁶⁶² “En los conventos femeninos, y especialmente a partir de la reforma, fue frecuente la recreación en el interior de los muros claustrales de las procesiones que se desarrollaban en el entorno urbano conmemorando la Pasión, y en ocasiones recreando los santos lugares jerosolimitanos o las siete basílicas romanas. Además, estos peregrinajes virtuales recibieron de los pontífices las mismas indulgencias y privilegios que obtenían los peregrinos reales. En algunos casos, las religiosas contaron además con una pintura que serviría de “guía” en tales recorridos procesionales, como el panorama de Jerusalén preservado en la Madre de Dios de Lisboa” en: Pérez Vidal, 2014, p. 228

¹⁶⁶³ Mecham, 2005, p. 139.

¹⁶⁶⁴ Ruiz Gómez, 1995, p. 98.

en la que debían seguirse las observaciones y reflexiones dentro del ciclo de la Pasión siguiendo la pauta marcada por los Evangelios.¹⁶⁶⁵

En un plano todavía más abstracto o alegórico se conserva la concesión de indulgencias otorgada por los pontífices a las comunidades o espacios religiosos donde se recrease la peregrinación o veneración de los lugares sagrados del cristianismo. Todavía entre la serie de disposiciones eclesiásticas se conservan en el archivo monacal diferentes breves, licencias y cartas de confirmación emitidas por el pontífice Alejandro VII hacia 1660, donde, tras hermanar a la comunidad de las Descalzas Reales con los canónigos de San Juan de Letrán en Roma concede a las coletinas madrileñas las mismas indulgencias de las que disfrutaban los canónigos romanos. En concreto ganaban la misma indulgencia que obtenían los peregrinos que subían la Escala Santa en Roma o visitaban las siete iglesias si subían cuatro veces al año las escaleras del convento de rodillas o visitasen siete de sus capillas. Además, no se trataba de la única comunidad hispana que recibía este tipo de privilegio, puesto que, como destaca Mercedes Pérez Vidal, también las dominicas de Segovia obtenían de manera coetánea un privilegio prácticamente análogo.¹⁶⁶⁶ Desafortunadamente no tenemos más información con la que detallar cómo pudo haberse desarrollado esta práctica en el interior de la clausura, por lo que tampoco podemos cerciorarnos sobre cómo pudo reproducirse entre los muros del convento esta peregrinación virtual o, si realmente llegó a recrearse en algún momento. Sin embargo, el hecho de poder constatar su indulgencia mediante las disposiciones pontificales, sí nos traslada al mismo contexto devocional experimentado por otras comunidades de manera coetánea e incluso con anterioridad. Así lo podemos comprobar, entre fundaciones bastante alejadas de la península ibérica como sucede con las dominicas de Santa Catalina en la ciudad de Augsburgo, a quienes ya en 1487 el Papa Inocencio VIII, les concedió la indulgencia de las siete iglesias de roma (fig. 377).¹⁶⁶⁷



¹⁶⁶⁵ Una secuencia completa donde se intercalan los Ejercicios Espirituales promovidos por sor Margarita y las reflexiones de Juan de los Ángeles en: Ruiz Gómez, 1995, pp. 106-148.

¹⁶⁶⁶ Pérez Vidal, 2014, p. 228, nota 14.

¹⁶⁶⁷ Según Marie-Luise Ehrenschtndtner, se trataba además de una práctica que trataba de paliar la falta de voluntad por parte de las dominicas para aceptar la clausura estricta. Ehrenschtndtner, 2009, p. 47.

Fig. 377 Giacomo Lauro y Antonio Tempesta, *Mapa de las siete Iglesias de Roma*, 1599, Viena, Kunstbibliothek, © Foto: Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Un ejemplo todavía más cercano al de las Descalzas Reales, es el papel que la imagen jugó en torno a la meditación del *Vía Crucis* dentro del antiguo convento de Madre Deus, fundación de doña Leonor de Portugal que también recibió religiosas procedentes de la diáspora coletina distribuida desde la Casa Madre de Gandía a inicios del siglo XVI.¹⁶⁶⁸ Precisamente, en el coro de las clarisas portuguesas se ubicó el conocido *Panorama de Jerusalén*, donde aparece representada la propia reina fundadora, doña Leonor, vistiendo el hábito monacal y en oración frente a una detallista representación de la ciudad de Jerusalén y el calvario vivido por Cristo en ella (fig. 378). De este modo, se entiende cómo en el coro de Madre Deus la imagen jugó un papel vehicular fundamental para llevar a cabo las devociones cristológicas.¹⁶⁶⁹



Fig. 378 Anónimo, *Panorama o Visión de Jerusalén*, 1495-1497, óleo sobre tabla, 196 x 205,7 x 2,1 cm, Lisboa Museo Nacional del Azulejo. Publicada en: PAISAJES ESPIRITUALES, <http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php/es/item1-devocional>. Consultado el miércoles 25 de noviembre del 2020. Repositori Digital de la Universitat de Barcelona
URI: <http://hdl.handle.net/2445/120674>

¹⁶⁶⁸ Andrade, 2018, p. 163 y, más recientemente, Rodrigues, Inglês y Andrade 2020, p. 60.

¹⁶⁶⁹ Pais y Curvelo, 2009, pp. 77-78.

Tampoco los manuscritos ceremoniales de la comunidad nos ofrecen referencias concretas sobre cómo se llevaba a cabo la meditación en torno al *Via Crucis*, por lo que resulta muy difícil saber si también en el caso de las Descalzas Reales, como en el de la mencionada comunidad de Wienhausen, el espacio del claustro o adyacentes adquirirían una resignificación tan clara. Sin embargo, sí hemos podido comprobar cómo, algunas de las imágenes que componen el ciclo del calvario entre la colección de estampas, como la del lavatorio de pies a los Apóstoles, encontraban una recreación en vivo entre las prácticas desarrolladas por la comunidad el Jueves Santo dentro del capítulo. En concreto, la recreación del Lavatorio de Pies con la madre abadesa ejerciendo de Cristo y el resto de religiosas sentadas en los bancos como los propios Apóstoles, bien pueden inducir a reconsiderar el espacio del capítulo durante esta práctica, reconvertido entonces en uno de los escenarios de la Pasión.

Dentro de este último ejemplo, no existen escasos datos acerca de la composición o manipulación del espacio por parte de la comunidad mediante la utilización de imágenes concretas en torno al *Via Crucis*, como lienzos, esculturas o las propias estampas que lo representaban, aunque resulta evidente que, al menos estas últimas, debían servir en algún momento de la devoción practicada por las religiosas como vehículo de aproximación y reflexión. Un ejemplo más claro, proporcionado por la misma fuente, el manuscrito *Lo que se observa*, es el que nos informa acerca de cómo, el Viernes Santo, se emplazaba dentro del coro la imagen de un Cristo sobre una almohada junto a una custodia, reproduciendo así una escena similar a la que encontrábamos en el altar mayor de la iglesia con la escultura-sagrario del Redentor. De hecho, no era la única ocasión en la que las religiosas establecían una escenificación del coro análoga a la que se llevaba a cabo en el altar mayor de la iglesia con motivo de una festividad concreta. También con motivo de la Epifanía, como hemos visto, se simultaneaban dos imágenes de la Adoración de los Reyes en uno y otro espacio.

Hacia una comprensión más versátil del espacio: interacción, ilusionismo o liminalidad.

Si bien entre estos últimos ejemplos eran las prácticas o gestualidad llevadas a cabo por la comunidad aquellas que definían el sentido del espacio puesto que su contexto, el capítulo o el coro alto de la iglesia quedaban muy alejados física y estéticamente de aquello que se conmemoraba, en otros casos la morfología y características de las propias capillas era el principal elemento que se encargaba de evocar algunos de los hitos devocionales marcados entre la geografía cristiana. Con el fin de crear diversas emociones que ayudaran desde el plano sensorial y emocional a alcanzar el conocimiento de la divinidad o experimentar la proximidad a lo sagrado y el consecuente beneficio espiritual, los artífices y comitentes pusieron cada vez más recursos al servicio de la creación y recreación visual.¹⁶⁷⁰ Dentro de esta experimentación en torno al conocimiento y práctica de la religiosidad se entienden la erección de espacios y capillas cuyas características permitieran crear la ilusión de situarse frente al mismo sepulcro de Cristo o en el lugar donde expiró su último aliento clavado en la Cruz del monte Gólgota. En este sentido la topografía devocional dibujada por las capillas del claustro alto cumplió una clara finalidad ilusionista mediante la disposición de sus características. Como hemos podido observar, el altar en forma de peñasco sobre el que se levanta el Cristo en la Cruz, permite delimitar claramente su alusión al monte Gólgota. De hecho, se trata de una estructura que encontrábamos a diferente escala entre la colección de plata de capilla depositada en la fundación (fig. 56), con ejemplos de características cruces de altar asentadas sobre un pie que imitaba la misma forma rocosa, denominadas comúnmente “cruz y monte-calvario”.

¹⁶⁷⁰ Una actualización reciente en torno a las teorías que discuten la percepción de la imagen y las prácticas devocionales desarrolladas por el cristianismo en: Acosta-García, 2019, pp. 1-17 y Bynum, 2020.

Muy cercana a la capilla del Peñasco o “del crucifijo”, tal y como fue denominada por la comunidad, se encuentra la *Capilla del Cristo Yacente*, primera entre las capillas que configuran el recorrido de la panda oeste en el claustro alto (figs. 330 y 342). Esta última también adquirió una denominación propia entre la terminología empleada por las religiosas, quienes la conocieron como “capilla del sepulcro”.¹⁶⁷¹ Ello no hace más que reforzar o confirmar su finalidad como espacio destinado a evocar otro de los lugares sagrados: el Santo Sepulcro en Jerusalén. Se trata de una práctica que se trasladó a numerosos lugares y contextos devocionales, desde el norte de Italia hasta Flandes, como explica Laura D. Gelfand, mediante los ejemplos del Monte Varallo, que trataba de recrear la geografía del monte Gólgota sobre lo alto de una ladera alpina al noroeste de Milán o, la Capilla de Jerusalén en la capital flamenca.¹⁶⁷² Esta última incluía en su interior una reproducción del monte Gólgota mediante un altar decorado por las formas rocosas que daba acceso a la cripta donde se encontraba la reliquia de *Lignum Crucis* allí venerada.¹⁶⁷³

A diferencia de otros espacios dentro de la clausura, ni la Capilla del Peñasco ni la del Cristo Yacente, se erigieron como lugares depositarios de reliquias, por lo que su capacidad para evocar Tierra Santa se ceñía a las características de su morfología e iconografía. De hecho, el valor que introducían las reliquias en el espacio introducía matices o connotaciones ligeramente distintas. Éstas últimas han quedado reflejadas entre los testimonios que ofrecen transmiten quienes pudieron observar relicarios como el de las Descalzas Reales, cuyas características provocaron una gran fascinación y conmovieron su ánimo, tal y como señala recientemente el profesor Fernando Checa.¹⁶⁷⁴ En la línea de lo que estos espectadores pudieron apreciar al obtener una pequeña visión del relicario a través de la ventana del altar mayor, podemos comprender también el calificativo que la autora de la primera crónica sobre los orígenes de la comunidad utiliza para referirse a mismo espacio: “santo Paraíso”. Esta expresión es la que precede al relato de los milagros que supuestamente habían acontecido en el cenobio por intercesión de los santos cuyas reliquias se custodiaban en ese espacio.¹⁶⁷⁵ Al mismo tiempo, la decoración inicial de la que nos hacía partícipes uno de los testamentarios de la fundadora en la descripción del relicario que añade al listado de reliquias contenido en su inventario, pudo contribuir, desde sus orígenes, a la proyección de una imagen en clave celestial tal y como era reproducido el paraíso entre el imaginario coetáneo. Así lo atestiguan otros ejemplos, emparentados con el de la corte madrileña, como el oratorio privado de Maria Magdalena de Austria en el Palazzo Pitti que acabó siendo conocido como *capelle delle reliquie*. Aquí, como señala Alice Sanger en su estudio, tanto las características como el contenido del espacio, suscitaban esta idea en quienes podían apreciarlo comparándolo con un paraíso celestial, expresión que también fue utilizada para describirlo por parte del cronista de la corte medicea Cesare Tinghi.¹⁶⁷⁶ Ello, según continúa destacando la citada historiadora, aparece teorizado entre las voces de humanistas y predicadores coetáneos como el arzobispo milanés Federico Borromeo (1564-1631), quien continuó utilizando la misma metáfora del cielo terrenal que la presencia de las reliquias podía trasladar a un espacio concreto, del mismo modo que observó la religiosa de las Descalzas Reales. La cantidad de vestigios sacros reunidos en este tipo de espacios, procedentes de numerosos santos y santas mártires, así como del martirio cristológico, contribuían a experimentar representaciones del

¹⁶⁷¹ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r.

¹⁶⁷² Gelfand, 2011, pp. 85-116.

¹⁶⁷³ *Ibidem*, p. 101.

¹⁶⁷⁴ Checa Cremades, 2019, pp. 306-7.

¹⁶⁷⁵ “En este santo paraíso han acontecido cosas notables en demostración de su patrocinio y socorro” BR, MC/MD/3189, p. 13.

¹⁶⁷⁶ Sanger, 2014, pp. 88-89.

paraíso celestial como las que podemos apreciar entre las mismas imágenes del monasterio. En este sentido, la metáfora visual se aproxima a escenas como la que aparece representada en el margen superior de la *Nave de la Iglesia*: una corte de santos y santas presidida por la figura de cristo que precedía a la escalinata ascendente hacia el paraíso celestial (fig. 379)



Fig. 379. Detalle de fig. 111. Escalinata presidida por cristo y los santos y santas mártires, que preceden a la escalera del paraíso celestial.

Junto al relicario, otro de los espacios que también permitieron construir una noción bien cimentada de lo que representaba su presencia en clausura fue el de la Casita de Nazaret o Capilla de la Encarnación, tal y como era conocida entre las religiosas. Este espacio, no sólo era considerado como “sitio-reliquia” dada la leyenda y proceso de difusión asociados al culto hacia la Virgen de Loreto, sino, también como umbral hacia un repositorio de imágenes milagreras de la Virgen María. Así lo destacaba el padre Carrillo en su crónica al relatar cómo, además de la famosa Virgen del Milagro, se conservaban en esta capilla “otras imágenes de la Madre de Dios, muy hermosas y devotas”.¹⁶⁷⁷ Ya fuesen estas últimas milagreras o no, lo cierto es que el umbral de acceso sí delimita el paso hacia un espacio con cualidades especiales o separado del plano terrenal. Así lo podemos observar en el texto que acompaña la representación del frontón situado sobre este acceso con la sentencia “*Vere Domus Dei Est et Porta Cali*”. La misma, muestra grandes similitudes con la frase puesta en boca de Jacob dentro del Génesis “*Domus dei et porta caeli*”, “es la casa de Dios y la puerta del cielo” (Génesis, 28:17).¹⁶⁷⁸ Puestas en el contexto de la capilla madrileña, estas palabras toman una significación especialmente importante respecto a su función y sentido dentro del cenobio; de tal modo que refuerzan y delimitan la entrada a un espacio sacralizado o un lugar que cobra la entidad de “sitio-reliquia” y, en cuyo interior se manifiesta el misterio de la Encarnación e, incluso, la providencia divina a través de algunas de las imágenes milagrosas que albergó.¹⁶⁷⁹ No únicamente el mensaje, sino también las características de esta estructura que Carrillo no olvida describir como «mismo modelo y medida de nuestra Señora de Loreto, assi en lo ancho, como en lo largo y alto»¹⁶⁸⁰ guardan una estrecha relación el poder que la semejanza con aquello representado otorga a un objeto o estructura religiosa. Así lo explica recientemente Caroline Walker Bynum:

“In such cases, the likeness of an object (that is, its visible or optical likeness) itself confers power and agency, even without contact to the original. Indeed, in considering the efficacy

¹⁶⁷⁷ Carrillo, 1616, f. 53v.

¹⁶⁷⁸ Traducción tomada de: Ubieta López, 1999, p. 39.

¹⁶⁷⁹ Waller, 2015, capítulo nº 6.

¹⁶⁸⁰ Carrillo, 1616, f. 53v.

of objects, we need to expand the category of “visual contact” relic or “similarity relic” to include parallels of dimensionality as well as of shape and appearance.”¹⁶⁸¹

Todo ello, nos lleva a plantear la posibilidad de interpretar la funcionalidad o presencia de este espacio entre el entramado devocional del convento en términos de “liminalidad”, siguiendo las propuestas que, nuevamente, plantea el estudio de las prácticas devocionales desarrolladas por María Magdalena de Austria. La misma, como hemos destacado, realizó en diferentes ocasiones su peregrinación a Loreto, siguiendo los pasos de sus antecesoras, una práctica que, dadas las características del lugar y la relación de intercambio establecida entre tan insigne peregrina y el santuario permitía acceder a una nueva fase o estado de experiencia devocional.¹⁶⁸² La definición con la que se difunde término liminar, procedente del latín *limen*, que significa “umbral” o “límite”, y fue elaborada por el antropólogo Arnold Van Gennep (1873-1957), quien dio un sentido eminentemente transitorio al mismo, a modo de rito o pasaje que permitía a los individuos de una sociedad cambiar de estado.¹⁶⁸³ Posteriormente, la elaboración del término fue retomada por Víctor Turner en su estudio sobre el término, subdividiendo ese estado transitorio en tres fases fundamentales, aunque, en esencia respetaba el sentido transitorio o de cambio de estado con el que comienza a teorizarse el término. Es esta idea de transitoriedad la que nos permite adaptar las bases teóricas del adjetivo “liminar” a la experiencia que cabía esperar al traspasar el umbral de la Casita de Nazaret, tanto en su emplazamiento dentro de la Basílica de Loreto, como en cualquiera de sus réplicas, más aún si éstas adoptaban una morfología que invitaba a ello. En las Descalzas Reales, tanto el continente como el contenido, apuntaban hacia esta dirección, pero también la ritualidad suscitada a su alrededor en el interior de la clausura, como espacio al que se dirigían periódicamente las procesiones mensuales.

En consecuencia, el micro-cosmos de espacios-lugares o sitios-reliquia (monte Gólgota, Santo Sepulcro y Casita de Nazaret), por su propia morfología, permite caminar hacia una comprensión del espacio muy versátil o en clave performativa y apunta hacia el desarrollo de una topografía devocional integrada en clausura.

Identidad coletina y memoria en torno a las prácticas devocionales.

Asimismo, no cabe olvidar la fuerte presencia del recuerdo a la comunidad de origen, aquella de donde procedían las primeras fundadoras y cuya misión última era introducir el rigor de la reforma coletina en diferentes comunidades a lo largo de la península ibérica. Así encontramos una mirada diferente hacia estos espacios y prácticas que igualmente trataban de crear las condiciones más verídicas o naturalistas posibles para el desarrollo del culto divino. Era el caso de la Capilla del Peñasco, cuyas características parecen reproducirse también entre los espacios que ocupó la comunidad gandiense en su desaparecido convento tal y como indican las biografías de sus primeras moradoras. En concreto, es en torno a las prácticas desarrolladas cotidianamente por sor Francisca de Jesús en la Casa Madre de Gandía, antes de trasladarse a la corte en 1559 para ejercer el cargo de abadesa, donde podemos apreciar también la recreación de una capilla o espacio similar, denominada “torrecila [...] donde tenía hecho un monte calvario de piedras a modo de piedra afijando en ella una cruz con una calavera al pie”.¹⁶⁸⁴

¹⁶⁸¹ Bynum, 2020, p. 36.

¹⁶⁸² “For María Maddalena, as other pilgrims, arrival at the destination and completion of the pilgrimage was a spiritual achievement, and denoted entry into a new phase of devotional experience.” Sanger, 2011, p. 254.

¹⁶⁸³ Un estudio en torno a la evolución teórica del término en: Teodorescu y Calin, 2015, pp. 97-102.

¹⁶⁸⁴ *Crónica e historia verdadera...*, finales del siglo XVI (ca. 1598), AGP, PC, DR, leg. 7140, exp. 1, ff. 48r. – 70v.

Por su parte, también las escasas, pero significativas noticias, en torno a las prácticas desarrolladas por las coletinas valencianas en Gandía a lo largo del siglo XVII, continúan aportando detalles hacia la recreación de espacios similares a los que encontramos en la fundación madrileña. Así, la “capilla de nuestra Señora de Nazaret” a la que la duquesa Artemisia Doria, legó dos cofres con reliquias en 1638, y a la que dos de las religiosas gandienses biografiadas por Alonso Pastor acostumbraron a dirigir sus plegarias y oraciones, puede constatar la presencia de un espacio dedicado a la advocación lauretana entre las capillas que integraron el entramado devocional de la casa Madre.¹⁶⁸⁵ Si a ello sumamos las referencias recogidas posteriormente por otros cornistas de la fundación valenciana como fray José Llopis, podríamos incluso retrasar la presencia de este espacio en Santa Clara de Gandía hacia finales del siglo XVII, cuando supuestamente fue venerada por Isabel Clara Eugenia mientras ésta se desplazó a Valencia para asistir al matrimonio entre su hermano Felipe III y la reina Margarita en 1598. Aunque no podamos precisar más datos en cuanto a la cronología de este espacio en la fundación valenciana, lo cierto es que la puesta en común de las diferentes fuentes, el testamento de la duquesa fechado en 1638 y, las dos crónicas valencianas, fechadas en 1655 y 1781 respectivamente, hacen muy probable constatar su existencia y vincularla a las prácticas devocionales desarrolladas en la Casa Madre. Por ello, no resulta extraño que, además de las características que este espacio adquiere en las Descalzas Reales, la comunidad fundadora del cenobio madrileño decidiera emplazar una imagen tan significativa para la misma como la *Virgen del Milagro* dentro de esta capilla hasta la construcción de un espacio individualizado en la estancia contigua. Era lógico, por tanto, que una efigie con estatus de milagrosa fuese conservada en un “sitio-reliquia”, pero, además, al encontrar indicios de la presencia de una “capilla de Nuestra señora de Nazaret” entre los espacios que integraron el desaparecido convento de Santa Clara de Gandía, su conservación en la misma contribuiría a perpetuar o reafirmar la memoria en torno a la Casa Madre.

De hecho, el recuerdo o la memoria en torno a las prácticas devocionales cultivadas desde los orígenes por las religiosas fundadoras en relación a la liturgia que se traslada desde la Casa Madre, es una constante entre las referencias de los manuscritos de ceremonias. Si bien para la propia fundadora ya fue preciso señalar o instituir aquellas devociones “que son fiestas del dicho monasterio” en sus constituciones, su comunidad continuará desarrollando y transmitiendo generación tras generación, una fuerte consciencia en torno al valor que tuvieron tanto las prácticas devocionales como el equipamiento (reliquias e imágenes, fundamentalmente) depositado en la colección. Este tipo de aspectos se ponen de manifiesto a lo largo de las explicaciones y procesos descritos en el *Libro de Ceremonias* cuando encontramos con frases que aluden a la importancia de determinadas celebraciones como la Asunción de la Virgen o el Santo Ángel de la comunidad, ambas prácticas “que nuestras madres nos criaron en ellas”, o consideradas “piedras angulares de la fundación”.¹⁶⁸⁶

Un ejemplo especialmente ilustrativo es el del culto a *Las Once Mil Vírgenes*, puesto que en él convergen tanto el valor del culto hagiográfico a la dinastía, como de las leyendas creadas en torno a la propia memoria o tradición de la comunidad. Su vinculación a los patronos de la fundación es clara puesto que fueron ellos quienes se encargaron de recoger el mayor número de cráneos y huesos de las santas conservados. Así lo ponen de manifiesto las numerosas auténticas y certificaciones conservadas en el archivo monacal o, las referencias al mecenazgo ejercido por la propia emperatriz María y sus hijos tanto entre los manuscritos como entre

¹⁶⁸⁵ Vid. p. 405, nota 1242.

¹⁶⁸⁶ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 53v. y 57r. Asimismo: Anónimo, *Explicación de la celebración de la festividad del santo ángel de la Comunidad, y las causas por las que las fundaciones de la comunidad de las Descalzas instituyeron tal festividad cuando se les apareció su imagen*, siglo XVIII, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 30. número de asiento 1079 en García López, 2003, p. 141.

los restos epigráficos conservados.¹⁶⁸⁷ En este sentido, el *Libro de ceremonias*, concluye el desarrollo de la celebración de su festividad con la entonación de un responso en memoria de “la Emperatriz porque dio gran parte de estas santas reliquias”¹⁶⁸⁸, mientras que la inscripción epigráfica dentro del Salón de Reyes también continuó perpetuando la memoria en torno a las principales mecenas de la colección afirmando cómo “Estas treinta inocentes santas cabezas y huesos descubiertos de distintas maneras fueron ofrecidas como don de la emperatriz María”.¹⁶⁸⁹

Por otro lado, y como hemos visto, también las mismas fuentes vinculan la devoción hacia las Once Mil Vírgenes, a la tradición oral difundida entre las religiosas de la comunidad desde Santa Clara de Gandía. Fue desde la Casa Madre, según indica la crónica de fundación, desde donde se difundió la leyenda en torno a la función auxiliadora o protectora que las santas ejercían durante el tránsito de algunas de las religiosas mediante el sonido que provocaban al tañer unas campanillas.¹⁶⁹⁰ Una leyenda que sigue recogiendo el *Libro de Ceremonias* a finales del siglo XVII, junto con el recuerdo a los mecenas y que permite comprender cómo incluso algunas de las reliquias de estas santas llegaron a ocupar un espacio significativo en la propia colegiata de Gandía tal y como indicaba la duquesa Artemisia Doria Carreto en su testamento. Según la misma, “la cabeza de las once mil vírgenes me la dio la serenísima abadesa de las Descalzas de Madrid”¹⁶⁹¹, quien no podía ser otra que sor Juana de la Cruz, hermanastra de san Francisco de Borja, en cuya capilla de la citada colegiata acabaría depositada dicha cabeza de las Once Mil Vírgenes.

Estos serían, por tanto, los resultados que ofrece una revisión de este enclave devocional, basada en el cotejo de las fuentes seleccionadas, así como en los diferentes ejes de reflexión que hemos planteado en el transcurso del estudio: equipamiento visual y material, integración de la memoria y desarrollo del espacio litúrgico y prácticas desarrolladas dentro del mismo.

¹⁶⁸⁷ Vid. por ejemplo: “Testimonio dado por María Haeserfelt, Gertrudis Schonratt y Margarita Mullems, priora, subpriora y procuradora respectivamente del convento de las Señoras Blancas de Colonia de la existencia de tres cabezas [de las Once Mil Vírgenes] en la iglesia de su convento” Fechado en Alemania a 23 de marzo de 1584, AGP, PC, AMDR, caja 86, exp. 55, en: García López, 2003, p. 73, número de asiento 388.

¹⁶⁸⁸ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, 85r.

¹⁶⁸⁹ Transcripción en: pp. 431-432.

¹⁶⁹⁰ “Y será necesario que se entienda esto que decimos de la campanilla de las vírgenes y es en esta manera que entre nuestras madres de santa Clara es costumbre rezar en la comunidad la oración de los *Pater Noster* de las Once Mil Vírgenes por la primera que de todas se muriere...” cit. en pp. 530-531, nota 1602.

¹⁶⁹¹ *Primer testamento...* Castelló de Rugat (comarca de la Vall d’Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 5r y, *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisia Doria s/l*, 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30, f. 6r.

CONCLUSIONS

Based on the different ideas provided by the different axes of reflection presented in the body of the study (visual and material equipment, ties with the Motherhouse in Gandía, development of the liturgical space, and the practices developed around it), we can observe different ideas that structure or channel the liturgy and the veneration of images within the practices carried out by the Descalzas Reales community. The continuity or discontinuity of these ideas can be divided into the following points of reflection: accommodation of images and relics, definition of devotional topography through the movement of the community, space versatility, and the cultivation of memory through liturgical practices.

The accommodation of images and relics: practices and processes of assimilation.

The questions the abbesses posed to their confessors can provide us with one of the most significant instruments to appreciate how the process of accommodation and worship of images was carried out within the cloister – as well as the repercussions or concerns it might have created among the sisters in the community. That is why I have mentioned letters such as the one dated 1638, where the abbess at the time, Sister Maria Clara, expressed her concern to the confessor regarding the abundant decoration of the chapels and altars of the convent with flowers made or collected by the nuns themselves, and the possibility that this could contradict or break the vow of poverty, the fundamental pillar that defined the identity of a Colettine community.¹⁶⁹² This concern about breaking the vow of poverty or adapting their daily practices to the demands of the ascetic and austere rigour promoted by the ideals of the Franciscan reform would be constant in the correspondence between the nuns and the Franciscan confessors or Jesuit doctors to whom they addressed their doubts. This is demonstrated by the set of letters dated between 1619 and 1740, where doubts are raised as to whether a nun who "does combed silk work and makes flowers out of it" can do it on holidays as long as it is not to earn money, but to "decorate the church and altars", or how long she can do this work on a holiday without committing a sin.¹⁶⁹³

The reason why these doubts arise among the Descalzas Reales abbesses can be perfectly observed both in the documentation analysed and in the preserved images and material remains. On the one hand, the custom of decorating the altars and chapels of the convent, as well as perfuming and illuminating the spaces where each celebration took place, is constant among the indications of the *Book of Ceremonies*, with expressions such as having a space "bowered and perfumed" or "well dressed [...] and with many flowers from the fields" for the celebration of the ceremonies marked in the liturgical calendar.¹⁶⁹⁴ On the other hand, dressing relics and images with natural, dry, or artificial flowers made by the Poor Clare community (using different textiles such as silk) has survived among the remains of the collection, as can be seen thanks to some reliquaries, urns, and showcases. Furthermore, comparing all these vestiges with other types of sources (inventories, for instance) has allowed us to approach and reconstruct how this process of adornment of images and relics was carried out since the origins of the foundation. The case of the reliquary altars that originally flanked the choir window ("trilla", as the nuns called it) is particularly significant.

¹⁶⁹² See p. 329 where the fragment including the abbess's question and Friar Juan de Palma's answer is transcribed.

¹⁶⁹³ April 30, 1619, "And asking if doing this to this aim would be a commendable act according to religion." AGP, PC, DR, box 6, exp. 37., f. 1r. More correspondence with the same purpose in: AGP, PC, DR, box 78, exp. 33: *Correspondencia dirigida a las abadesas del ministro general de la orden de san Francisco sobre diversos asuntos de la vida del monasterio* (1643-1740). Catalogued in: García López, 2003, p. 95, entries 578 and 581.

¹⁶⁹⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 58r. and 44r.

They were made up of images and relics deposited by Joanna of Austria at the time of its foundation, and their characteristics corroborate the aforementioned "monastic work" in the composition of the frame surrounding the central images. As we have been able to observe through their description in the inventory records of the goods bequeathed by the founder to the convent, the background where the relics of this type of devotional structure were placed tried to evoke natural forms such as rock, and these sacred objects were accommodated using fabrics, like silk or cotton. Here we find the seed of a devotional practice that would continue throughout the 17th century, and we can observe that their development was quite diverse, both in the different spaces of the convent and, on a different scale, for its images and relics.

All this leads us to seek the practical and devotional meaning of this custom by linking it to how they understood cloistered life. Floral composition and the creation of artificial settings to evoke natural environments through the use of an amalgam of materials, including flowers, fabrics, beads, and lace, characterised the handcrafting associated with the work carried out by the female communities of different monasteries. This is evident in the multitude of scenes forming a description of the Beguine community of Saint Catherine in the city of Mechelen (Figs. 187-8), which disappeared in 1578.¹⁶⁹⁵ Despite the fact that this work dates back to the 17th century and has been repainted several times since then, the central scene tries to offer an aerial view of the site of this female community until the end of the 16th century, and is surrounded with images showing the different tasks and trades to which they dedicated their time.¹⁶⁹⁶ In addition, in this representation, each scene is accompanied by an explanatory caption made up of two sentences: the first describes the activity and the second indicates the virtue or spiritual knowledge cultivated by the nuns through that particular practice.

Scenes such as those showing the floral and textile composition work developed by these nuns during their daily lives show the pre-eminence of manual practice in their lives (apart from spiritual or contemplative activities). These scenes have been related to the *Imitatio Mariae*, an example and mirror of virtue for the nuns in the course of their lives in the community.¹⁶⁹⁷ Thus, Hanna Iterbeke argues that manual work and, more specifically, work directly connected with textile weaving or embroidery, allows practitioners to develop an activity that is closely related to the work of the Virgin Mary – based on the sources that narrate her life – and, at the same time, provides guidelines to create her image.¹⁶⁹⁸ In this sense, gospels such as the one by Pseudo-Matthew and well-known iconographic sources in Western visual culture such as the Golden Legend portray the Virgin Mary not only as a reader, but also as a weaver and a dedicated woman.¹⁶⁹⁹

In this way, we can see how they used some of the pictorial images or altarpieces that were analysed during the first chapter of this study, the devotional and decorative process in which they were integrated, and the place they occupied within the practices usually developed by religious women. This allows us to see how works such as *The Virgin of the Grapes* by Marcellus

¹⁶⁹⁵ On beguine communities in the Flanders region: Simons, 2001; Aerschot & Heirman, 2001. On the administration of St. Catherine's beguines in Mechelen: Moran, 2018, pp. 67-95.

¹⁶⁹⁶ On the artwork, its dating, and characteristics: Eck, 2000-2001, pp. 129-162.

¹⁶⁹⁷ The various accounts and hagiographies concerning the life and exemplarity of Saint Clare tend to insist on a personality modelled not only on the image and imitation of Christ to reach the highest possible state of virtue, but also on the likeness of the Virgin Mary. This is what Catherine M. Mooney underlines when she refers to the terminology used by the first hagiographers of Saint Clare's life to narrate her life, identical to that used to describe the trajectory and virtues of the Mother of God. Mooney, 1999, 52-77.

¹⁶⁹⁸ Iterbeke, 2017, pp. 242-245.

¹⁶⁹⁹ Panera Cuevas, 1998, p. 506, note 18.

Coffermans, registered in the founder's collection, cannot be understood in isolation or as part of an individual meditation process, but rather as serving collective prayer and within a composition where it was accompanied by the nuances associated with relic worship.

As the decades passed after the arrival of the first Colettines to the Descalzas Reales, and with the process of accommodating the first images and liturgical objects coming, for the most part, from the collection bequeathed by Joanna of Austria, we can appreciate to what extent the initial characteristics of their composition were maintained or consolidated. In this sense, the news about the damaged images found in different sources such as Friar Juan de Palma's *Cathalogo* or the testimonies preserved among the certificates of authenticity of the relics (the so-called *auténticas*) also show different processes, either narrative or practical and material, directly related to the accommodation and worship of religious images. Processes of accommodation like the one undergone by the *Virgin of the Stabbing* highlight the importance of the complementary system formed by the image and the relic in the worship practice promoted in Catholic treatises. Authors such as Jean Wirth explain that, within this system, the image provides the form and the relic provides the material.¹⁷⁰⁰ Using the example of the aforementioned image, this translates into the blood marks, probably added during the renovation that the work underwent by order of Philip IV's bailiff, as shown on the back of the panel, and its relocation in a new frame decorated by different men with relics of a holy Virgin and martyr. The latter process was carried out by Sister Margarita herself in the cloister, according to the account of Friar Juan de Palma. From the point of view of the worship of the image, it is complementary to what the re-paintings added to the forehead and left hand of the Virgin, intended to represent visible signs of martyrdom. Thus, we find a practical application of this complementary system where the repainting of blood, besides contributing to perpetuate and illustrate the legend collected by the sources, complements or helps to make visible the martyrdom inherent to each of the relics or material remains of the saint that surround the image. Both martyrdom-related relics, graphic and material, are united into a single composition after the process of accommodation led by the nun and infanta.

The creation of legends, the use of material resources, or the memory of donors would continue to be part of the daily and periodic rituals developed by the Descalzas Reales nuns within the cloister. Consequently, reinforcing the presence of an image or advocacy through the use of relics, or creating a scene for the worship of a legend will still be the main tasks carried out in the liturgical practices of this community in Madrid. The liturgical calendar makes this clear with the celebration of festivities such as the one instituted by Sister Margarita de la Cruz herself in memory of the "Acts of Reparation to Jesus Christ", every third of May, to venerate the Holy Cross. The celebration of a festivity marked in the Roman calendar, but also linked to episodes of iconoclastic controversy that had great repercussions in the Madrid of the Spanish Golden Age, was established on this day. The link between images and contemporary episodes is, in fact, evident in some of the legends surrounding the damaged images that became part of the collection of the convent during this same period. This is also reflected in the legend created around the *Virgin of the Stabbing*, supposedly rescued during the restoration of Salvador da Bahia, or the legend relating to the profaned Infant Jesus, also associated with a war episode in which the Spanish navy intervened to free the Bay of Cadiz from the English siege in 1596. The latter, according to legend, had been mutilated at the hands of English heretics, who left him bereft of arms and feet, and it is still possible to correlate its presence among the liturgical practices developed by the community by comparing the description of the testimony used by Palma to construct its legend. In

¹⁷⁰⁰ See p. 232, footnote 770.

addition to indicating the historical event with which it is connected and mentioning its characteristics, it also indicates how it was venerated by the community:

"This holy child was placed in a chapel where there is a Christ of admirable devotion. The Cross is fixed to a large rock which occupies part of the chapel. On this rock there is a seat at the feet of the holy Christ where this miraculous child is placed with all reverence. The nuns worship there and on New Year's Day they celebrate the first blood shed by Christ. They dedicate it to this Infant Jesus and make a solemn procession to Him, the Infant and the chapel being very much decorated. The year he came and the name of the person who brought him is lost".¹⁷⁰¹

As we have indicated in the analysis of the liturgical topography drawn by the variety of chapels in the upper cloister, the Chapel of the Rock or "Chapel of the Cross" had a special consideration, so it is not surprising that the most outstanding images were eventually deposited there for veneration. Even the testimony itself provides a reference regarding the development of the practices directed towards this image and space. It mentions, for instance, the procession that was organised on New Year's Day to venerate this damaged Infant Jesus. The *Book of Ceremonies* does not mention this, but it does echo the procession to the so-called "lost child" in the chapel of Saint Joseph during the first days of the year. Perhaps the tradition recorded in this testimony had already been lost or distorted among the practices collected when the manuscript was written, or maybe these were two different ceremonies, but it is interesting to see how, once again, the information provided by both sources and their comparison with the current remains of the collection can change our perspective on some images. This is the case of an Infant Jesus made in Malines which is related to those images that had been profaned by the British army during their siege to the bay of Cadiz in 1596.¹⁷⁰²

Both the legend included by Friar Juan de Palma in the chapter on the damaged images that were venerated in the Descalzas Reales and the testimony on which it is based highlight once again the blood that was purportedly spilt by the image after it was mistreated, and the traces of blood that were still visible on the surface.¹⁷⁰³ This aspect is entirely connected to the theoretical production surrounding the worship of images which, at the same time, sparked debate around the veneration of sacred effigies following the guidelines established by the Council of Trent. In this sense, it is not surprising that, in the convent library itself, we can find examples such as the one produced by the Valencian treatise writer Jaime Prades, who thoroughly explained what the post-conciliar guidelines on this subject consisted of. As we have already mentioned, the images conserved some remains, such as the blood resulting from martyrdom suffered at heretical hands, so they acquired something similar or analogous to the status of miraculous images, and the creator of the legends around the damaged images of the Madrid collection was also fully imbued, either directly or indirectly, by the contemporary theological context.

Therefore, we observe a continuity in the close relationship between image and relic cultivated within the convent, but, at the same time, there was a strong connection with the historical and theological framework that defined image worship within the Catholic culture. This is also the case with damaged images and the process of accommodation they underwent after arriving at the cloister, with their status as images violated or profaned by

¹⁷⁰¹ AGP, PC, DR, box 86, exp. 7. *Memoria de la imagen del niño Jesús maltratada de los ingleses.*, siglo XVII, In: García López, 2003, entry 445, p. 81.

¹⁷⁰² García Sanz, 2010a, pp. 219-220.

¹⁷⁰³ I am thankful to Ana García for sharing with me the images of the Infant Jesus uncovered, were its distinctive damages can still be observed.

heretical hands offering the best argument for their assimilation among the devotions in the cloister.

Cloistered movement, towards a definition of devotional topography.

The most evident repercussion in the liturgy, as is the case with the damaged Infant Jesus, was in the definition or establishment of a procession dedicated to the image or space in question. In this sense, processions were the most common means of structuring and codifying movement within the cloistered order of the liturgy. This can be observed in the last part of the manuscript *Lo que se observa*, with which we have compared the descriptions in the *Book of Ceremonies*, whose monthly list of processions carried out in the cloister acts as a processional aimed at perpetuating this codified form of movement. It is even worth noting that collecting the memory of the processions carried out in the cloister in order to preserve the imprint of the practices in the liturgical calendar on the movement of the community does not seem to be an isolated instance among the community of Poor Clares living in the Descalzas Reales monastery. This is precisely what allows us to confirm the presence of a last processional (the monthly list of all the processions that took place in a year) dating from the beginning of the 20th century and entitled *Cuadernillo de las procesiones y ceremonias que se hacen en este real monasterio de religiosas franciscas clarisas descalzas de Madrid* (Fig.).¹⁷⁰⁴ It shows how the Saturday processions had been replaced by a series of monthly processions in which the space of Nazareth was no longer the protagonist, but we also find new additions such as the choir's painful procession.

In order to understand the importance and implications that the development of processions had within a cloistered community such as the one living in the Descalzas Reales convent in Madrid, it is necessary to provide an interpretation of the pilgrimages that the followers of any religion made to places considered sacred in their faith. As Sarah Hamilton and Andrew Spencer explain, since the Middle Ages, and on numerous occasions, the construction of sacred spaces has been linked to the legendary context of a specific location, such as the tomb of a saint and martyr, on which a temple was built and a pilgrimage route established for the faithful who came to venerate that saint.¹⁷⁰⁵ In addition, and by extension, the chapels and churches built along the pilgrimage route will also be considered sacred. In the case of a space such as the monastic enclosure, this type of devotional practice seems more difficult to define, given the impossibility of going beyond the walls of the convent. The only option then was to transfer that legendary context or framework to the interior of the cloister. As we have been able to observe through the process of accommodation experienced of images and relics by the Descalzas Reales, many of the images and relics deposited in their collection were associated with a very specific legend and frame of reference (both historical and theological). This is also true for the definition of the chapels established throughout the cloister and out-of-cloister topography, given that many of them were located in the periphery of the monastic cloister, as is the case with the Marian chapels next to the sleeping quarters or with the chapel dedicated to Saint Mary Magdalene in the orchard.

In the case of the chapels, the legendary context was determined by the same traditions and narratives that are the bases of the Christian devotional, so, unlike what occurred with the damaged images, there was no need to create a legend and associate it with a contemporary historical event. Logically, the possibilities offered by the chapels were also much greater, since, having been built as spaces delimited by walls, they had greater potential to evoke the

¹⁷⁰⁴ RB, MD_F_130_BIS_B, *Cuadernillo de las procesiones y ceremonias...*

¹⁷⁰⁵ Hamilton & Spencer, 2005, p.5

presence of sacred places, their context and even their structure, as is clearly the case with the example of the Little House of Nazareth. Consequently, the movement and liturgical practices developed around these chapels acquired a much more specific meaning, because they contributed to delimiting and sacralising the space. To understand their importance, it is worth mentioning sources that inform us about how they understood the pilgrimage and devotion to the sacred places of Christianity. This is the case of an anonymous memoir, dating back to the 14th century, discussing places of pilgrimage in Tuscany, which begins with an explanation of journeys and pilgrimages to sacred places and how they could be invoked in the minds of the readers as they said the corresponding prayers to earn the same indulgence that is earned by making the physical journey.¹⁷⁰⁶ The idea raised by this anonymous Italian scholar from the 14th century is widely analysed through the concept of "virtual pilgrimage" developed by Katherine M. Rudy around the practices carried out in different monastic contexts.¹⁷⁰⁷

Other works, such as those carried out by Mercedes Pérez Vidal, also coincide in highlighting how these "intra-cloister" pilgrimages were frequent in different female peninsular institutions where the aim was to recreate outside processions in the cloister, and even to recreate the holy places of Jerusalem through paintings or spaces.¹⁷⁰⁸ A good example of this is the practice of the Cistercian nuns of Wienhausen in Lower Saxony, whose manuscripts inform about the practice of the *Via Crucis* using the images located in different chapels or represented in their spaces. As June L. Mecham explains, during their veneration the space inhabited by the nuns became the path walked by Jesus Christ during the different stations of his Calvary:

“Manipulating communal space and artwork to recreate the *Via Crucis* within their convent, then nuns of Wienhausen transformed a chilly, northern cloister into the historical Jerusalem of Christ’s Passion, thereby asserting both the sacral nature of their monastery and their status as privileged inhabitants of this space”¹⁷⁰⁹

Also, among the collection of prints of the Descalzas Reales, different representations have been preserved that are part of the series designed to conduct meditation or around the stations or key moments of Christ’s Passion. As María Leticia Ruiz points out in her study, the cycle of the Passion occupied a very significant part of Franciscan spirituality since they took charge of the Holy Places upon their arrival in Jerusalem in 1342 and, also, different Franciscan theologians such as Saint Bonaventure or Saint Bridget had dedicated their writings to reflecting on this last stage of Christ's life.¹⁷¹⁰ The advice given by Sister Margarita de la Cruz regarding the sequence in which observations and reflections should be made within the cycle of the Passion, following the guidelines set out in the Gospels, is also well known.¹⁷¹¹

¹⁷⁰⁶ For more information on this source, see Webb, 2005, pp. 45-46.

¹⁷⁰⁷ Rudy, 2011.

¹⁷⁰⁸ “In female convents, and especially after the reform, it was common to recreate inside the cloister walls the processions that took place in the urban environment commemorating the Passion, and sometimes recreating the holy places of Jerusalem or the seven Roman basilicas. Moreover, these virtual pilgrimages received from the popes the same indulgences and privileges as those obtained by real pilgrims. In some cases, the nuns also had a painting that would serve as a "guide" on such processional routes, like the scene of Jerusalem preserved in the Madre de Deus convent in Lisbon”. In: Pérez Vidal, 2014, p. 228

¹⁷⁰⁹ Mecham, 2005, p. 139.

¹⁷¹⁰ Ruiz Gómez, 1995, p. 98.

¹⁷¹¹ A complete sequence including the Spiritual Exercises promoted by Sister Margarita and the reflections of Juan de los Angeles can be found in: *Ibid.*, pp. 106-148.

On an even more abstract or allegorical level, the granting of indulgences by the popes to religious communities or spaces where pilgrimage or veneration of the sacred places of Christianity is recreated is preserved. Among the series of ecclesiastical provisions, the monastic archive still contains various briefs, licences, and letters of confirmation issued by Pope Alexander VII around 1660, in which, after pairing the community of the Descalzas Reales with the Canons of Saint John Lateran in Rome, he granted the Madrid Colettines the same indulgences enjoyed by the Roman Canons. In particular, they gained the same indulgence as the pilgrims who climbed the Holy Stairs in Rome or visited its churches if they climbed the convent's stairs on their knees four times a year or visited seven of its chapels. Furthermore, this was not the only Spanish community to receive this type of privilege, since, as Mercedes Pérez Vidal points out, the Dominican Sisters of Segovia also obtained a virtually identical privilege at the same time.¹⁷¹² Unfortunately we do not have any further information to detail this practice within the cloister, so we cannot be sure if or how this virtual pilgrimage could have been reproduced within the walls of the convent. However, the fact that we can verify the indulgence thanks to the pontifical dispositions does bring us to the same devotional context experienced by other communities at the same time or earlier. This can be seen, for example, in the case of the Dominican Sisters of Saint Catherine in Augsburg, whose Indulgence of the seven churches in Rome was granted by Pope Innocent VIII in 1487 (Fig.).¹⁷¹³

An even closer example to that of the Descalzas Reales is the role that the image played around the meditation of the *Via Crucis* within the former convent of Madre Deus, founded by Dona Leonor of Portugal, who also received nuns from the Colettine diaspora distributed from the Motherhouse in Gandía at the beginning of the 16th century.¹⁷¹⁴ The famous *Scene of Jerusalem* is located in the choir of the Portuguese Poor Clares, where the founding queen herself, Dona Leonor, is represented wearing the monastic habit and praying before a detailed representation of the city of Jerusalem and Christ's Calvary (Fig.). This way, we can understand how the image played a fundamental role in the choir of Madre Deus, as a vehicle for Christological devotions.¹⁷¹⁵

The community's ceremonial manuscripts do not provide us with specific references as to how the meditation around the *Via Crucis* was carried out, so it is very difficult to know whether in the case of the Descalzas Reales – as in that of the aforementioned community in Wienhausen – the space in the cloister or adjacent areas were subject to such a clear re-signification. However, among the collection of prints, we have seen some of the images that make up the Calvary cycle, such as the washing of the feet of the Apostles, which were recreated by the community on Holy Thursday. Specifically, the recreation of the washing of feet with the mother abbess representing Christ's role and the other nuns sitting in the pews like the Apostles themselves, may well lead to reconsidering the space of the chapter during this practice, converted for some time into one of the scenes of the Passion.

Regarding this last example, there is abundant data about the composition or manipulation of space by the community through the use of specific *Via Crucis* images, such as canvases, sculptures, or the prints to represent it. It is clear, however, that at least the latter must have been used at some point in the nuns' devotion as a vehicle for proximity and reflection. A clearer example provided by the same source, is the manuscript *Lo que se observa*, which

¹⁷¹² Pérez Vidal, 2014, p. 228, note 14.

¹⁷¹³ According to Marie-Luise Ehrenschwendtner, this practice was also intended to alleviate the unwillingness of the Dominicans to accept a strict enclosure. Ehrenschwendtner, 2009, p. 47.

¹⁷¹⁴ Andrade, 2018, p. 163 and, more recently, Rodrigues, Inglês, & Andrade, 2020, p. 60.

¹⁷¹⁵ Pais & Curvelo, 2009, pp. 77-78.

informs us about how, on Good Friday, the image of Christ on a pillow was placed within the choir, next to a monstrance, thus reproducing a scene similar to the one we found on the high altar of the church (with the sculpture-sacrary of the Redeemer). In fact, this was not the only opportunity in which the nuns staged a scene in the choir similar to the one on the high altar of the church to celebrate a particular festivity. As we have seen, on the occasion of the Epiphany, two images of the Adoration of the Kings were placed simultaneously in both spaces.

Towards a more versatile understanding of space: Interaction, illusionism, or liminality.

Although among these last examples the practices or gestures carried out by the community were those that defined the sense of space (because their context, the chapter, or the upper choir of the church were physically and aesthetically very far from what was being commemorated), in other cases the morphology and characteristics of the chapels themselves were the main element that evoked some of the devotional milestones marked in the Christian geography. In order to create different emotions that would draw from the sensorial and emotional aspect to reach the knowledge of divinity or to experience the proximity to the sacred and the resulting spiritual benefit, both the craftsmen and the clients put more and more resources at the service of creation and visual recreation.¹⁷¹⁶ Within such experimentation regarding the knowledge and practice of religiosity, we can understand the construction of spaces and chapels whose characteristics created the illusion of being in front of the very tomb of Christ or in the place where he took his last breath nailed to the Cross on Mount Golgotha. In this sense, the devotional topography drawn by the chapels of the upper cloister fulfilled a clear illusionistic purpose in the way their characteristics were arranged. As we have seen, the altar in the form of a rock on which the Christ on the Cross stands clearly alludes to Mount Golgotha. In fact, it is a structure that we can find on a different scale among the collection of chapel silver deposited in the foundation (Fig.), with examples of characteristic altar crosses set on a base that imitated the same rocky shape, commonly called "cross and Calvary mountain".

Very close to the Chapel of the Rock or "of the Cross", as it was called by the community, is the *Chapel of the Dead Christ*, the first among the chapels that make up the western gallery of the upper cloister (Figs.). This chapel also acquired a special name among the terminology used by the nuns, who knew it as the "chapel of the sepulchre".¹⁷¹⁷ This only reinforces or confirms its purpose as a space intended to evoke another one of the sacred places: the Holy Sepulchre in Jerusalem. This practice was extended to numerous places and devotional contexts, from the north of Italy to Flanders, as Laura D. Gelfand explains. Some examples include Mount Varallo, which tried to recreate the geography of Mount Golgotha on top of an Alpine slope northwest of Milan, and the Chapel of Jerusalem in the Flemish capital¹⁷¹⁸ – the latter included a reproduction of Mount Golgotha with an altar decorated with rock shapes that gave access to the crypt where the relic of the *Lignum Crucis* was venerated.¹⁷¹⁹

Unlike other spaces in the cloister, neither the Chapel of the Rock nor the Chapel of the Dead Christ were built as relic depositories, so their ability to evoke the Holy Land was limited by their morphological characteristics and iconography. In fact, the value that the relics introduced into the space added slightly different nuances or connotations, reflected

¹⁷¹⁶ A recent update of theories that discuss the perception of the image and devotional practices developed by Christianity can be found in: Acosta-García, 2019, pp. 1-17 and Bynum, 2020.

¹⁷¹⁷ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 73r.

¹⁷¹⁸ Gelfand, 2011, pp. 85-116.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

in the testimonies given by those who were able to see reliquaries such as the Descalzas Reales relics, whose characteristics caused great fascination and moved their spirit, as Professor Fernando Checa recently pointed out.¹⁷²⁰ In line with what these spectators saw when they glimpsed the reliquary through the window of the high altar, we can also understand the adjective that the author of the first chronicle on the origins of the community used to describe this space: "holy Paradise". This expression precedes the account of the miracles that had supposedly taken place in the convent through the intercession of the saints whose relics were kept in that space.¹⁷²¹ At the same time, the initial decoration – which one of the founder's testament executors included in the description of the reliquary in the list of inventoried relics – could have contributed, from its origins, to projecting a heavenly image of paradise in line with the imaginary of the time. Other examples related to the one in the Madrid court, such as the private oratory of Maria Maddalena of Austria in Palazzo Pitti, which became known as the *capelle delle reliquie*, testify to this. Here, as Alice Sanger points out in her study, both the characteristics and the content of the space inspired this idea in those who could appreciate it, who compared it to a heavenly paradise, an expression that the court chronicler Cesare Tinghi used to describe it as well.¹⁷²² As Sanger continues to emphasise, this was also theorised by humanists and preachers of the time, such as the Milan Archbishop Federico Borromeo (1564-1631), who continued to use the same metaphor as the nun of the Descalzas Reales, that of the earthly heaven aspect, conferred by the presence of relics. The number of sacred vestiges from many saints and martyrs (as well as from Christological martyrdom) gathered in this type of space contributed to creating representations of heavenly paradise, such as those we can see in the images of the convent itself. In this sense, the visual metaphor is closer to scenes such as the one represented on the upper side of the *Church transept*: Christ presiding over a court of saints in front of the ascending staircase to the heavenly paradise (Fig.).

Next to the reliquary, another of the spaces that also allowed for the development of a well-founded notion of what it represented in the cloister was that of the Little House of Nazareth (or Chapel of the Incarnation, as it was known among the nuns). This space was considered as a "relic-site" not only due to the legend associated to the veneration of the Virgin of Loreto, but also because it was the threshold to a repository of the Virgin Mary's miraculous images. Father Carrillo highlighted this in his chronicle when he related how, in addition to the famous Virgin of the Miracle, "other images of the Mother of God, very beautiful and devout, were kept in this chapel".¹⁷²³ Whether these last spaces were devoted to miraculous images or not, the truth is that the threshold to enter the space has special qualities to separate it from the earthly plane. We can observe this in the text that accompanies the representation on the pediment above this entrance: "*Vere Domus Dei Est et Porta Caeli*". This shows great similarities with the phrase uttered by Jacob in Genesis, "*Domus dei et porta caeli*", "this is none other but the house of God, and this is the gate of heaven" (Genesis 28:17).¹⁷²⁴ When placed in the context of the chapel in Madrid, these words take on a particularly important meaning with regard to their function and meaning within the convent; they reinforce and delimit the entrance to a sacred space or a place that becomes a "relic-site", within which the mystery of the Incarnation and even divine providence is manifested through some of the miraculous

¹⁷²⁰ Checa Cremades, 2019, pp. 306-7.

¹⁷²¹ "In this sacred paradise, remarkable things have happened that prove its patronage and assistance" BR, MC/MD/3189, p. 13.

¹⁷²² Sanger, 2014, pp. 88-89.

¹⁷²³ Carrillo, 1616, f. 53v.

¹⁷²⁴ Translation from: Ubieta López, 1999, p. 39.

images housed there.¹⁷²⁵ It is not only the message, but also the characteristics of this structure – which Carrillo describe as "the same model and measure of Our Lady of Loreto, in width, length, and height"¹⁷²⁶ – that are closely related to the power that resemblance can give to a religious structure. This was recently explained by Caroline Walker Bynum:

“In such cases, the likeness of an object (that is, its visible or optical likeness) itself confers power and agency, even without contact to the original. Indeed, in considering the efficacy of objects, we need to expand the category of “visual contact” relic or “similarity relic” to include parallels of dimensionality as well as of shape and appearance.”¹⁷²⁷

All of this leads us to consider the possibility of interpreting the function or presence of this space in the devotional fabric of the convent in terms of "liminality", following, once again, the proposals put forward by the study of the devotional practices developed by Maria Maddalena of Austria. As we have noted, she made her pilgrimage to Loreto on different occasions, following in the footsteps of her predecessors; a practice which, given the characteristics of the place and the reciprocal relationship established between such a distinguished pilgrim and the sanctuary, allowed her to enter a new phase or state of devotional experience.¹⁷²⁸ The definition of the term liminar, coming from the Latin *límen*, meaning "threshold" or "limit", was drawn up by the anthropologist Arnold Van Gennep (1873-1957), who gave it an eminently transitory meaning, as a rite or passage that allowed individuals in a society to change their status.¹⁷²⁹ Later, the term was revisited by Victor Turner, who subdivided this transitory state into three fundamental phases, although, in essence, he respected the transitory sense or change of state that was already present in the origin of the term. This idea of transience allows us to adapt the theoretical bases of the adjective "liminar" to the expected experience when crossing the threshold of the Little House of Nazareth, both in its location within the Basilica of Loreto, and in any of its replicas, even more so when they adopted a morphology to that effect. In the Descalzas Reales, both the content and the container pointed in this direction, as did the rituals that took place around it, as a periodical destination for monthly processions.

Consequently, due to their own morphology, the microcosm of spaces, locations, or site-relics (Mount Golgotha, the Holy Sepulchre, and the Little House of Nazareth), allows us to walk towards a very versatile or performative understanding of space, and points towards the development of an integrated devotional topography in the cloister.

Colettine identity and the memory of devotional practices.

Likewise, we should not forget the strong memory of the founders' community of origin, whose ultimate mission was to introduce the rigour of the Colettine reform in different communities throughout the Iberian Peninsula. We thus find a different perspective on these spaces and practices, which also sought to create the most truthful or naturalistic conditions possible for the development of divine worship. This was the case with the Chapel of the Rock, whose characteristics also seem to have been reproduced in spaces of the lost Gandia

¹⁷²⁵ Waller, 2015, chapter no. 6.

¹⁷²⁶ Carrillo, 1616, f. 53v.

¹⁷²⁷ Bynum, 2020, p. 36.

¹⁷²⁸ “For Maria Maddalena, as other pilgrims, arrival at the destination and completion of the pilgrimage was a spiritual achievement, and denoted entry into a new phase of devotional experience.” Sanger, 2011, p. 254.

¹⁷²⁹ For a study of the theoretical evolution of the term, see: Teodorescu & Calin, 2015, pp. 97-102.

convent, as indicated in the biographies of its first residents. Specifically, the daily practices of Sister Francisca de Jesús in the Motherhouse in Gandía, before she moved to the court in 1559 to take up the duties of abbess, can also be seen in the recreation of a chapel or equivalent space known as the "turret [...] where she had a stone Calvary mountain in the form of a rock, with a cross and a skull at its foot".¹⁷³⁰

On the other hand, the scarce but significant news regarding the practices developed by the Valencian Colettines in Gandía throughout the 17th century continue to provide details about similar recreations to those found in the Madrid site. Thus, the "Chapel of Our Lady of Nazareth" to which the Duchess Artemisia Doria bequeathed two chests with relics in 1638 – the preferred location for the prayer and petitions of two of the Gandía nuns biographed by Alonso Pastor – confirms the existence of a space dedicated to the devotion to the Virgin Mary in the devotional network of the Motherhouse.¹⁷³¹ Added to this are references collected later by other chroniclers of the Valencian foundation such as Friar José Llopis, and we could even date the presence of this space in Santa Clara de Gandía to the end of the 17th century, when it was supposedly venerated by Isabella Clara Eugenia when she attended the wedding of her brother Philip III with Queen Margarita in 1598. Although we cannot provide further details about the chronology of this space in the Valencian foundation, the truth is that by pooling the different sources (the Duchess's will, dated 1638, and the two Valencian chronicles, dated 1655 and 1781 respectively) it is very likely that it existed and was linked to the devotional practices developed in the Motherhouse. Therefore, it is not surprising that, in addition to the characteristics that this space acquired in the Descalzas Reales, the founding community of the Madrid monastery decided to place such a significant image for them as the *Virgin of the Miracle* inside this chapel until a separate space was built in the adjoining room. It was therefore logical that an effigy that was considered miraculous should be kept in a "site-relic", but there are also indications of the existence of a "Chapel of Our Lady of Nazareth" among the spaces of the disappeared convent of Santa Clara de Gandía. Preserving it in this chapel would help to perpetuate or reaffirm the memory of the Motherhouse.

In fact, the memory or remembrance of the devotional practices cultivated since the origins of the institution by the founding nuns in relation to the liturgy moved from the Motherhouse is a constant reference in the ceremony manuscripts. Even though the founder herself had to institute those devotions "which are celebrations in that monastery" in her writings, her community would continue to develop and to pass on, generation after generation, a strong awareness of the value of both the devotional practices and the equipment deposited in the collection (mainly relics and images). This is evident throughout the explanations and processes described in the *Book of Ceremonies*, where we find lines alluding to the importance of certain celebrations such as the Assumption of the Virgin or the Holy Angel, both of which were practices "that our mothers raised us in", or considered "cornerstones of the foundation".¹⁷³²

A particularly illustrative example is that of the veneration of the *Eleven Thousand Virgins*, which combines the value of the hagiographic veneration of the dynasty and the legends created around the community's own memory or tradition. Its connection to the patrons of

¹⁷³⁰ *Crónica e historia verdadera...*, late 16th century (ca. 1598), AGP, PC, DR, leg. 7140, exp. 1, ff. 48r. – 70v.

¹⁷³¹ See p. 271, footnote 876.

¹⁷³² RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 53v. and 57r. Also: Anonymous, *Explicación de la celebración de la festividad del santo ángel de la Comunidad, y las causas por las que las fundaciones de la comunidad de las Descalzas instituyeron tal festividad cuando se les apareció su imagen*, 18th century, AGP, PC, DR, box 79, exp. 30, entry 1079, in García López, 2003, p. 141.

the foundation is clear, because they were the ones who collected the largest number of skulls and bones from the preserved saints. This is shown by the numerous authentications and certifications conserved in the monastic archive and by the references to the patronage of Empress Maria and her children in the manuscripts and epigraphic remains.¹⁷³³ In this sense, the *Book of Ceremonies* concludes the celebration of her holiday by intoning a funeral prayer in memory of "the Empress because she gave a large part of these holy relics",¹⁷³⁴ while the epigraphic inscription inside the Kings' Hall also continued to perpetuate the memory of the main patrons of the collection by stating how "These thirty innocent heads and bones discovered in different ways were offered as a gift by Empress Maria".¹⁷³⁵

On the other hand, and as we have already seen, the same sources link the devotion to the Eleven Thousand Virgins to the oral tradition spread from Santa Clara de Gandía to the nuns of the community. According to the chronicle of the foundation, the legend spread from the Motherhouse that the saints helped or protected some of the nuns during their time in transit by ringing bells.¹⁷³⁶ This legend was still recorded in the *Book of Ceremonies* at the end of the 17th century, together with the memory of the patrons, and it allows us to understand how some of the relics of these saints came to occupy a significant space in the collegiate church of Gandía, as indicated by the Duchess Artemisia Doria Carreto in her will. According to her, "the head of the eleven thousand virgins was given to me by the serene abbess of the Descalzas of Madrid"¹⁷³⁷ – none other than Sister –Juana de la Cruz, half-sister of Saint Francis Borgia, in whose chapel of the aforementioned collegiate church the head of the Eleven Thousand Virgins given by sor Juana de la Cruz to Duchess Artemisia would remain.

¹⁷³³ See, for example: "Testimonio dado por María Haeserfelt, Gertrudis Schonratt y Margarita Mullems, priora, subpriora y procuradora respectivamente del convento de las Señoras Blancas de Colonia de la existencia de tres cabezas [de las Once Mil Vírgenes] en la iglesia de su convento" Dated in Germany on March 23, 1584, AGP, PC, AMDR, box 86, exp. 55, in: García López, 2003, p. 73, entry 388.

¹⁷³⁴ RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, 85r.

¹⁷³⁵ Transcribed in: pp. 431-432.

¹⁷³⁶ "And it will be necessary to understand what we mean when we speak of the bell of the virgins, and it is in this way that among our mothers of Saint Clare it is customary to pray in the community the prayer of the *Pater Noster* of the Eleven Thousand Virgins for the first one who dies..." op. cite in pp. 530-531, footnote 1602.

¹⁷³⁷ *Primer testamento...* Castelló de Rugat (Vall d'Albaida County, Valencia), May 17, 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 5r and *Copia simple de los testamentos que otorgó la excelentísima señora doña Artemisa Doria s/l*, November 15, 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 30, f. 6r.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Mapa de la difusión coletina a lo largo de los territorios peninsulares. Fuente para su realización: Soriano Triguero, 1995, p. 191.

Fig. 2. Detalle de la ubicación de la Casa de Capellanes (a la izquierda) y la Casa de la Misericordia (a la derecha) separadas por antigua calle de los Capellanes y actual calle del Maestro Luis de Victoria en la maqueta realizada por León Gil de Palacio en 1830. Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia, publicado en: Muñoz De La Nava Chacón, 2011, p. 91.

Fig. 3 Diego de Villanueva y Juan Minguet, *Vista del convento de las Descalzas Reales de Madrid*, 1758, Cobre, talla dulce, 30 x 42 cm, inv. 2002, Madrid, Museo de Historia. Publicada en: Portús, 1998, p. 4.

Fig. 4. Páginas iniciales de las ediciones impresa y manuscrita en: BR, DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion de la Capilla y Monasterio*, f. 1r. y, BN, MSS/3843: Juana de Austria. *Escritura de fundación del...*, f. 1r.

Fig. 5 Doña Juana de Austria, 9 de agosto de 1572, copia impresa en 1769, BR DIG/MD/B/4_E, *Real fundacion de la Capilla...*, ff. 28v. y 29r. También una copia manuscrita de la misma en: BNE, MSS/3843, ff. 43v. y 44r.

Fig. 6 Cubierta de: *Inventario de todas las reliquias, imágenes, ornamentos y objetos religiosos que los testamentarios de doña Juana de Austria entregaron al Monasterio de las Descalzas Reales por orden de la Princesa de Portugal su fundadora*, AGP, PC, DR, caja 1, exp. 18.

Fig. 7 *Inventario de los bienes que quedan en el relicario del monasterio*, Madrid, siglo XVII, AGP, PC, DR, caja 39, exp. 13, f. 2r. y, *Relaciones de las reliquias existentes en el relicario del Monasterio de las Descalzas Reales, y de las reliquias que se fueron agregando mientras fueron relicarieras sor Leonor, sor Benita, sor María de los Angeles y sor Violante*. Madrid, 1672-1682, AGP, PC, DR, caja 79, exp. 35, f. 1r.

Fig. 8 *Inventario de los ornamentos, albas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*, Madrid, 15 de julio de 1900, s/f, AGP, PC, DR, c. 16999, expediente 4.

Fig. 9 Detalle de AGP, PC, DR, c. 16999, expediente 4, último folio.

Fig. 10 Cubierta de: *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de Julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio*. 19 de julio de 1925. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5.

Fig. 11. Palma, fray Juan de. (O.F.M), *Cathalogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Santuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid* [Manuscrito] / *dispuesto, y ajustado por el padre fray Joan de Palma...* hacia mediados del siglo XVII, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, M 1-1-18. Digitalizado en: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3255 [consulta: 07/07/2020]

Fig. 12 RB, MD/F/27, primer folio.

Fig. 13 Adición primera, en: RB, MD/F/27, f. 1r.

Fig. 14 Detalle de la encuadernación sobre la cubierta en RB, MD/F/27.

Fig. 15 Detalle de la tabla donde se reflejan las festividades móviles y fijas celebradas por la comunidad de las Descalzas Reales RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 73v. – 74r.

- Fig. 16 RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 142.
- Fig. 17. RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, ff. 148v.-149r.
- Fig. 18. RB, MD/F/27, *Papeles pertenecientes al culto divino...*, f. 152v.-153r.
- Fig. 19. Anónimo, Rueda del calendario litúrgico en: *Breviarium. Rubricae generales officii. Español*, siglo XVI, f. 1r, Real Biblioteca, DIG/MD/E/49 (1)_E.
- Fig. 20. Anotaciones que sobre el calendario litúrgico. Real Biblioteca, DIG/MD/E/49 (1)_E.
- Fig. 21 Coffermans, Marcellus, *Virgen de las uvas*, h. 1570, óleo sobre tabla, 109 x 106 cm, sala pintura flamenca, PN 00612368. © PATRIMONIO NACIONAL Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 20 fig. 6.
- Fig. 22 Taller de Marcellus Coffermans, *Sagrada Familia con ángel, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara*, h. 1520. ©2018 Artnet Worldwide Corporation.
- Fig. 23 Coffermans, Marcellus. *Retablo de la Pasión de Cristo*, mediados del siglo XVI, medidas de las escenas superiores: 68,5 x 90, 3 cm y de la predela: 31 x 77, óleo sobre tabla, sala de pintura flamenca, PN00612359 y PN 00612358. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicadas en: Pérez de Tudela, 2017, p. 684.
- Fig. 24. Maestro del gremio de San Jorge, Carlos V, flanqueado por sus hermanas Leonor (1498-1558) e Isabel (1501-1525), 1502, Viena, KHM.
- Fig. 25. Atribuida a Adriaen Isenbrant, *Virgen del Papagayo*, primer tercio del siglo XVI, óleo sobre tabla. 108,5 x 185 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN 00612354. © PATRIMONIO NACIONAL. Pérez de Tudela, 2017, p. 683.
- Fig. 26. Ambrosius Benson, *Virgen con el niño y papagayo*, ca. 1520-1525. Óleo sobre tabla, Brujas, Museo Groeninge.
- Fig. 27 Coffermans, Marcellus. *Coronación de la Virgen*. h. 1575, óleo sobre tabla, 81 x 107,50 cm, MAN, n° inv. 51967. © MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.
- Fig. 28. Copia del maestro de Hoogstraeten, *La Sagrada Familia rodeada de ángeles*, h. 1510, óleo sobre tabla, 52 x 40,5 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN 00612365. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicadas en: Checa Cremades, 2019, pp. 8 y 21.
- Fig. 29 Fotografía de archivo anterior a la desaparición de sus batientes laterales, donde aparecen representadas las figuras de Santa Catalina y Santa Bárbara, IPCE, n° inv. 35794_B. Publicada en Pérez de Tudela, 2017.
- Fig. 30. Maestro de Hoogstraeten, *Sagrada Familia con ángeles músicos flanqueada por Santa Catalina y Santa Bárbara*, primer tercio del siglo XVI, óleo sobre tabla, 63 x 77,5 cm, Bélgica, colección privada.
- Fig. 31 Jan Gossart (Atr.), *Sagrada familia rodeada por ángeles músicos junto a Santa Catalina y Santa Bárbara*, 1520-1525, Lisboa, Museo Nacional d'Arte Antiga, n° inv. 1479.
- Fig. 32. Central: Maestro de Frankfurt, *Sagrada familia con ángeles músicos*. h. 1515, Liverpool, Walker Art Gallery. Laterales: *Santa Bárbara* (n° inv. 854) y *Santa Catalina* (n° inv. 855), h. 1510-1515, Bélgica, Galería Real de Pinturas Mauritshuis, La Haya.

Fig. 33. *Tríptico de la Adoración de los reyes magos con San Pedro y San Pablo*, Archivo Moreno, n° inv. 35794_B. Publicada en Pérez de Tudela, 2017.

Fig. 34. Escuela de Amberes, *Tríptico de la Adoración de los Reyes magos*, primera mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla, 124,5 x 171, 5 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN00612352. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Bermejo Martínez, 1972a, p. 79.

Fig. 35. Imagen de la Anunciación en Grisalla sobre las puertas cerradas del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos. Fototeca IPCE, archivo Moreno, n° inv. 35789_B

Fig. 36. Joos van Cleve (atr.) *Adoración de los Reyes*, siglo XVI, óleo sobre tabla 119 x 157 cm, Sala de Pintura flamenca, PN00612357. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Bermejo Martínez, 1972a, pp. 76-77.

Fig. 37. “Joan de Justo”, *Ecce Homo*, 1496, óleo sobre tabla, Sala de pintura flamenca, PN00612348. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: <https://www.alamy.es/ecce-homo-autor-juan-de-justo-ubicacion-coleccion-de-las-descalzas-reales-madrid-espana-image209487474.html>

Fig. 38. “Joan de Justo” Juan de Flandes? *Ecce Homo*, Sala de pintura flamenca, 1496, PN00612348. Fotografía publicada en: Bermejo, 1972a, p. 80..

Fig. 39. Juan de Flandes, *Ecce Homo*, ca. 1500, Burgos, Cartuja de Miraflores. Imagen publicada en Vandevivere, 1985, cat. n° 3.

Fig. 40. Juan de Flandes, *Ecce Homo*, escena del retablo mayor, 1509, óleo sobre tabla, Catedral de Palencia.

Fig. 41 Juan de Flandes (Atr.), *Ecce Homo*, h. 1500-1519, Barcelona, colección de Manuel Sainz de Baranda Merino. Imagen procedente de Company y Puig, 2013, p. 15.

Fig. 42. Detalles de los Ecce Homos conservados en las Descalzas Reales de Madrid, la Cartuja de Miraflores y la colección de don Manuel Sainz de Baranda Merino sita en Barcelona.

Fig. 43. Jan Mostaert, *Ecce Homo*, ca. 1500-1525, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle & Galerie der Gegenwart, n° inv. 761. Reproducido en Eichberger, 2018a, p. 33.

Fig. 45. Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, 1500-1505, Bélgica, colección particular.

Fig. 46. Anónimo (taller de Albrecht Bouts ¿?), *Ecce Homo*, óleo sobre tabla, primer tercio del siglo XVI, 18 x 13 cm, Relicario, n° inv. PN 00612561 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 47. Reverso de fig. 46. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 48. Detalle del inventario de reliquias donde se describe el relicario y dibujan sus reliquias. AGP, PC, AMDR, Caja 1, exp. 18, f. 4v.

Fig. 49. Carmona, Antonio (platero), *Relicario de Juana de Austria modificado posteriormente por su sobrina sor Margarita*, 1554-60, esmalte y plata, 40 x 23 x 8 cm, Relicario, PN00612674. Texto del frontón: ESTE CRISTO ES HECHO DE LA CRUZ SANTA DLIENUM CRUCIS-LE ENVIO A ESPAÑA LA MAGESTAD DE EL EMPERADOR MATIAS A SU HERMANA LA SRA. INFANTA DOÑA MARGARITA DE LA CRUZ Y AUSTRIA. AÑO 1.614 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Iglesias, 1998, p. 143, cat. n° 137.

Fig. 50. Detalle del registro correspondiente al n° 351 del inventario de almoneda, donde se aprecia el dibujo de la Cruz-relicario, AGP, PC, AMDR, caja 1, exp. 18f. 4r. del inventario de reliquias.

Fig. 51. Relicario de *Lignum Crucis*, primera mitad del Siglo XVI, plata sobredorada, 35 x 14 x 9 cm, Relicario, PN00612668 Reverso Texto: INRI / LYGNUM CRUCIS / ES DE LA PRINCESA © PATRIMONIO NACIONAL.

Fig. 52. Joannes Winterburger y Matthaeus Heuperger, *In Disem Buechl Sein Alle Vnnd Yede Stuckh...* Viena, 1502, Österreichische Nationalbibliothek.

Fig. Fig. 53. Relicario del tipo custodia, siglos XV / XVI, plata, 20 x 9 x 9 cm, Relicario, PN00612689. © PATRIMONIO NACIONAL.

Fig. 54. Arqueta-relicario de santa Úrsula, último tercio del siglo XVI, bronce y cristal de roca, 13 x 31 x 19 cm, Relicario PN00612580. © PATRIMONIO NACIONAL.

Fig. 55. Cofre relicario de las once mil vírgenes, siglo XVII, madera, tela, cristal, pasta y alabastro, tribuna de novicias, 36 x 47 x 24 cm, PN00614651 © PATRIMONIO NACIONAL.

Fig. 56. Cruz de Mesa. *Cruz y monte calvario*. primera mitad del siglo XVI, madera, ébano, metal dorado, 63 x 34 x 13 cm, Cuarto de plancha de las sacristanas, PN00616145. © PATRIMONIO NACIONAL.

Fig. 57. Taller de Valladolid, Toledo o Madrid, *Arqueta Eucarística*, 1600-1615, Plata sobredorada, cincelada, grabada, fundida y con esmaltes aplicados. Museo Nacional de Artes Decorativas, n° inv. 27265.

Fig. 58. Marca de José Martínez Caro, *Arqueta Eucarística*, ¿segunda mitad del siglo XVI? con decoraciones de la primera mitad del siglo XVIII. Plata dorada, bronce y cristales, 71 x 40 x 45 cm, Inscripción en la cartela de remate superior: “*Hoc est enim corpus meum*”. Monasterio de las Descalzas Reales, sacristía interior. PN00613162. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Cruz Valdovinos, 2015, p. 122.

Fig. 59. Pedro Medina, Diego Vázquez, Diego de Valdivieso y Andrés y Vicente Salinas *Arca del monumento de Jueves Santo*, siglos XVI / XVII. Catedral de Toledo.

Fig. 60. Juan de Arfe, Esquema y proporciones para elaborar una custodia de asiento en: *Varia commensuración para la escultura y arquitectura...* ed. de 1795 (1585), f. 290.

Fig. 61. Francisco Álvarez, Andas-custodia, 1568-1574, plata, bronce, madera y hierro, colección municipal dispersa y Ermita de san Antonio de la Florida Madrid, Casa de la Villa de Madrid, n° inv. 00070.779.

Fig. 62. Anónimo, *Virgen con el niño*, alabastro con detalles dorados, 1500-1525, 75 x 34 x 31 cm, núm. inv. 50256, Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 63. Herrera Barnuevo, Sebastián, *Judith con la cabeza de Holofernes*, óleo sobre cristal, 1653, detalle de la capilla de Guadalupe, PN00611614, segunda planta. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 64. *Virgen con el niño*. Altura: 12 x 3 cm, madera tallada con decoraciones de metal, segunda mitad del siglo XVI, PN00610922, antecoro. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 65. Anónimo flamenco (muy probablemente, taller de Malinas), *Virgen con el niño*, madera policromada, segunda mitad del siglo XV / siglo XVI, altura: 39 x 15 cm x 8 cm, Casita de sor Margarita, PN00612015. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 66. Anónimo (taller de Malinas), Virgen con el niño, madera de nogal, ca. 1500-1510, altura: 36.5 cm, n° inv. A.20-1933, © V&A Museum; Taller de Malinas, Virgen con el niño, madera de nogal dorada y policromada, primer cuarto del siglo XVI, altura: 36.5 cm, © Sotherby's; Taller de Malinas, Virgen con el niño, nogal dorado y policromado, finales del siglo XV / principios del siglo XVI, altura:

36 cm, n° inv. 1973.3.11, © Museo de Bellas Artes de Tours; Taller de Malinas, Virgen con el niño, nogal dorado y policromado, hacia 1500, altura: 60,5 cm, Lote 143, © Laurence Fligny.

Fig. 67. Anónimo, *La Virgen con el Niño*, talla policromada, 1501-1525, 113 x 40 x 28 cm. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n° inv. CE0756/001.

Fig. 68. *Escaparate*, siglo XVII, Alto: 87 Ancho: 67 Profundo: 36 Alto Total: 109, Bronce, vidrio, madera, ébano, carey, Sala del ojo de Buey, PN00613972 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 69. *Niño Jesús* integrado en un escenario natural, labor monacal, siglo XVIII/XIX, Alto: 8 Alto Total: 17 Ancho Total: 22 Profundo Total: 11, Madera, cera, textil, Divina Guardería, PN00619590. © PATRIMONIO NACIONAL. ublicado en: García Sanz, 2010a, p. 237.

Fig. 70. *Niño Jesús en el pesebre*, labor monacal, siglo XVIII, Alto: 25.5 Ancho: 24.5 Profundo: 20; Marfil, cera, tela, papel, cristal y encaje; Divina Guardería, PN00618698© PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 294.

Fig. 71. *Niño Jesús de la Pasión*, labor monacal, siglo XVIII, Alto: 51 Ancho: 42.5 Profundo: 25; metal, cera y tela, Divina Guardería, PN 00616755 © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 112.

Fig. 72. Malinas, *Besloten Hoffe* con santa Isabel, santa Catalina y santa Úrsula, inicios del siglo XVI, Musea & Erfgoed Mechelen, n° inv. GHZ BH/2, Procedente de la colección del antiguo Hospital de Nuestra Señora en Malinas (Onze-Lieve-Vrouwegasthuis) © KIK-IRPA

Fig. 73. *Escaparate de las Niñas*, frontal de altar y decoraciones plateadas de procedencia mexicana y datadas durante el siglo XVIII. Claustro Alto. PN00610001 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 155.

Fig. 74 Medallón relicario de la silla de santa Clara, escuela madrileña, primera mitad del siglo XVII. Escaparate de las niñas, PN 00610002. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 75. Medallón relicario de san Estalísnao, papel coloreado, siglo XVIII, Escaparate de las Niñas, PN00610054 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 76. *El sueño de Jacob*, siglo XVIII, hilos de seda, papel y cera, Alto: 30 Ancho: 54 Profundo: 35, porche de madera PN 00615636 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 77. *Adán y Eva en el Paraíso*, siglo XVIII, Alto: 45 Ancho: 63 Profundo: 28, Materiales: barro, pigmentos, flores secas, papel. Porche de Madera, PN00613036. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 78. La última cena, siglo XVIII, Alto: 90 Ancho: 72 Profundo: 68 Materiales: Cera, tejidos, metal, papel, madera, Confesionario, PN 00615623. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 79. *Altar de misa*, siglo XVIII / XIX, Alto: 32 Ancho: 60 Profundo: 40, Materiales: Flores secas, barro, raso, tela de encaje y cartón. Porche de madera, PN 00613035. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 80. Taller de Malinas, *Santa Ana, la Virgen y el niño*, ca. 1500- 1520, Nogal policromado, Altura: 36.7 cm, Anchura: 13.2 cm, Profundidad: 8 cm., Londres; Victoria and Albert Museum, n° inv. 487-1895.

Fig. 81. Anónimo. *El aprendizaje de la Virgen María*, siglo XVI, madera policromada, 41 x 16 x 11.5 cm, Capilla de la Virgen del Puig, PN 00610942. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 82. Anónimo, Melchor, Gaspar y Baltasar, madera dorada, estofada y policromada. Melchor: 17 x 9 x 12; Gaspar: 25 x 9.5 Baltasar: 25 x 10, segundo tercio del siglo XVI, Pasillo de los dormitorios, Melchor: PN00619566; Gaspar: 00610381; Baltasar: PN00610382 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 83. Anónimo italiano, *Nacimiento*, madera tallada y policromada, h. 1550. Gandía, Museu de Santa Clara, MC017.

Fig. 84. Taller de Trápani, *Belén conocido como "la Montaña de Coral"*, segunda mitad del siglo XVII, Madera, plata, coral, cobre, bronce. 76 x 77 x 56 cm. Casita de sor Margarita, PN 00612007 © PATRIMONIO NACIONAL. Ajello, 2012, p. 40, lámina 1.

Fig. 85. Giovanni di Nicola di Manzoni dal Colle (atr.). *La Anunciación a los Pastores y la Adoración de los Reyes magos*, ca. 1509-1510, mayólica policromada. 34,5 x 25,5 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge, n° inv. C.2180-1928

Fig. 86. Giovanni di Nicola di Manzoni dal Colle (atr.) Tintero con la representación de la Natividad, ca. 1507-1516, mayólica policromada, 21 x 21 cm, Finarte Milán, lote 234.559.

Fig. 87. Manufantura mixta, taller de Bruselas y de Malinas. *Adoración de los reyes magos*, ca. 1500, roble policromado y dorado, tracerías de plomo dorado, flores de latón, cuentas de cristal y papel estampado al fondo. Altura: 23,5 cm Anchura: 29,5 cm. Londres, V&A Museum, n° inv. 3264-1856.

Fig. 88. Taller de Malinas *Adoración de los reyes magos*, ca. 1500-1520. Talla de roble policromado y dorado. Altura: 31,5 cm Anchura: 29 cm, Londres, V&A Museum, n° inv. 643-1897.

Fig. 89 Gaetano Giulio Zumbo, Adoración de los pastores, finales del siglo XVI, cera policromada, 61.5 x 84.5 x 46 cm, Londres, V&A Museum, n° inv. A.3-1935

Fig. 90. Fray Eugenio Gutiérrez de Torices López (atr.), *Escaparate o teatrino rectangular con escenas de la Virgen María*, Figuras de cera enmarcadas por un armazón de madera, flores secas y diferentes tejidos, 54 x 175 x 26 cm, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, n° inv. CE03348.

Fig. 91. Fray Eugenio Gutiérrez de Torices López (atr.), Detalle de la *Adoración de los Reyes Magos* entre las seis escenas que decoran el teatrino rectangular. 1650-1699. Madera, tela, papel, seda y marfil, 32 x 22 cm, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas. N° inventario: CE02010.

Fig. 92. *Misterio*, manufactura española del siglo XVIII, Alabastro, cera, papel, madera, metal, cristal, Alto: 24 Ancho: 25.7 Profundo: 16.5 cm. Sacristía de la Virgen, PN 00616750. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 93. Manufactura europea, *Adoración de los Reyes*, segunda mitad del siglo XVIII, Alto: 33.7 Ancho: 41.5 Profundo: 22.5, madera dorada y policromada; cera policromada. Sacristía de la Virgen, PN 00616745. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 94. Vista general de la hornacina donde actualmente se expone la composición contemporánea del belén napolitano. Figuras de madera policromada vestidas con diferentes tejidos, principios del siglo XVIII, capilla de San Miguel. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Herrero Sanz, 2001, p. 27.

Fig. 95. Taller napolitano, Los tres reyes magos montados y un trompetero montados a caballo, principios del siglo XVIII, madera policromada y sedas, capilla de san Miguel, Baltasar: PN 00610110; Gaspar: PN00610109; Melchor: PN 00610108; Trompetero: PN 00610111. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 96. *Nacimiento*, primer cuarto del siglo XVIII, Madera policromada, telas y flores secas. Alto: 30.50 Alto Total: 50 Ancho Total: 58 Profundo Total: 3, Claustro alto. PN00610177. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 97. Taller napolitano, *ángel*, principios del siglo XVIII, madera policromada, vestiduras de tela encolada en tonos verdes, faldón dorado y manto rojo y dorado, casita de Nazaret, PN00610294. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 98. *Ángeles de vestir*, segunda mitad del siglo XVII, madera y cartón piedra, 52 x 22.5 x 18 cm. Porche de madera, PN 00615630. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 99. Reliquias de las Once Mil Vírgenes, siglos XVI-XVII, iglesia de santa Úrsula, Colonia.

Fig. 100. Reliquias de las Once Mil Vírgenes, siglos XVI-XVIII, Bruselas, Real Instituto de Conservación, © KIK-IRPA.

Fig. 101. Vista de los cráneos reliquia del siglo XVI en el Relicario del Monasterio de las Descalzas Reales. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 278, fig. 152.

Fig. 102. Cráneos reliquia de las once mil vírgenes con decoración textil y datados en diferentes épocas, por orden de aparición: s. XVI, PN 00612735; s. XVI, PN 00612736; ss. XVII-XVIII PN 00612739; ss. XVII-XVIII-XIX PN00612755. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 103 Alfombra de manufactura oriental, seda y bordados, siglo XVI, Alto: 180 Ancho: 257 cm., sacristía de la Virgen. PN616413 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 363, fig. 210.

Fig. 104. Frontal de altar perteneciente al conocido como *Terno de la fundadora*. Terciopelo, seda, hilo metálico plateado. Manufactura española, siglo XVI, sacristía interior, PN00611395. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 105. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de la emperatriz María vestida con toca de viuda*, h. 1600, óleo sobre lienzo, 187 x 104 cm, Salón de Reyes, PN 00612225. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 24, fig. 11.

Figs. 106. Franz Pourbus el Joven, *El archiduque Alberto de Austria*, h. 1599, óleo sobre lienzo, 209,5 x 116 cm. Salón de Reyes, PN00612211. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 96, fig. 49

Fig. 107 Franz Pourbus el Joven, *Retrato del archiduque Ernesto de Austria*, P h. 1599, óleo sobre lienzo, 209,5 x 116 cm. Salón de Reyes N00612223. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 96, fig. 48.

Fig. 108 Franz Pourbus el Joven, *Retrato de Isabel Clara Eugenia*, h. 1599, óleo sobre lienzo, 209,5 x 116 cm. Salón de Reyes PN00612215. © PATRIMONIO NACIONAL Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 348, fig. 199.

Fig. 109 Anónimo español, *Rodolfo II como san Víctor*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 125 x 94,5 cm, Descalzas Reales, Antesala de la Enfermería., Texto: “S.VICTOR EX SOCIETATE S.MAURITII SIGNIFERIS CUIUSCORPUS HIC IACET”, PN 00615941. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, p. 151.

Fig. 110 Anónimo español, *Maximiliano II como san Valerio Obispo*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 125 x 94,5 cm, Descalzas Reales, Antesala de la Enfermería., Texto: “S.VALERIO ARCHIEPISCOPUS TREVIRENSIS DISCIPULUS S.PIETRI AP. CUIS CORPUS HIC IACET”

PN 00615942 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz y Ruiz Gómez, 2000, p. 151.

Fig. 111. Anónimo, *La nave de la iglesia* o *Typus Religionis*, inicios del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 200 x 276 cm., Sala de pintura flamenca, PN00612347. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 89.

Fig. 112. Detalle de fig. 111, embarcaciones que portan a diferentes miembros de la familia real.

Fig. 113. Filippo Thomasini, *Triumphus Ecclesiae*, 1602, Biblioteca Casanatense, Roma.

Fig. 114. Anónimo, *Typus Ecclesiae*, h. 1613, óleo sobre lienzo, Hôtel de Soubise-Archives Nationales, París. © Musée des Archives Nationales.

Fig. 115. Detalle de 114. Texto: “*Naves secularium quibus arma spiritualia a religionis viris suppeditantur*” (Los barcos del mundo toman las armas espirituales que son suministradas por los hombres religiosos). © Musée des Archives Nationales.

Fig. 116. Jean-Michel Moreau, *Typus Religionis*, 1783, Texto: “*Estampe du tableau trouvé dans l'église des ci-devant soi-disans Jésuites de Billom, en Auvergne l'an 1762. Voyez le compte, rendu aux Chambres Affemblées des Colléges de Clermont-ferrand, et Billom le 15 Juillet 1763*”. París, Bibliothèque nationale de France, Fuente: BnF-Gallica.

Fig. 117. Detalle de: Jean-Michel Moreau, *Typus Religionis*, 1783, Texto: “*Naves secularium quibus arma spiritualia a religionis viris suppeditantur*”.

Fig. 118. Anónimo alemán, *El peligroso viaje del barco de la iglesia*, publicado en la obra de Konrad Koch, *Anacephalaeosis* (Frankfort-on-Oder, 1528). Londres, British Museum. Publicado en: Skrine, 1969, p. 585.

Fig. 119. Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz, *La Nave de la Iglesia*, inicios del siglo XVII, 200 x 257 cm, Madrid, Casa Museo Lope de Vega, n° inv. CE00097.

Fig. 120. Detalle de 114. © Musée des Archives Nationales

Fig. 121. Bartolomeo Faletti, *El Papa Pío V consagrando Agnus Deis de cera en Roma el año 1567*. 40 x 50 cm. Londres, British Museum, inv. Ii,5.107. © 2019 Trustees of the British Museum. Fuente: Corry, Howard y Laven, 2017, pp. 132-133.

Fig. 122. *Rosario*, siglo XVII, filigrana de plata ensartada, Capilla del Rosario, PN00619110. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 123. Ubicación del retablo de la Anunciación de Fra Angelico (h. 1425-1428) dentro de su capilla en el ángulo suroeste del claustro alto, temple sobre tabla, 194 x 194 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n° inv. P000015. Imagen publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 28.

Fig. 124. Copias de Alessandro Allori, *Santissima Annunziata*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 101 x 88 cm, claustro alto, PN 00610096. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 125. Copias de Alessandro Allori, retratos de la Virgen María y el arcángel san Gabriel, procedentes de la escena de la *Santissima Annunziata*. h. 1585, óleo sobre lienzo, PN 00610088 (escaparate del organista); PN00611352 (capilla del rosario) y PN00610087 (escaparate del organista). © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 126. Antonio Ricci, *san Margarita de la Cruz*, 1603, óleo sobre lienzo, 159 x 110 cm, Salón de Reyes, PN00611978 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 112, fig. 58.

Fig. 127. Anónimo, *Relicario-templete con la cabeza de Cristo y la corona de espinas*, siglo XVIII, madera y cristal, ancho: 42 cm y diámetro: 25 cm, Relicario, PN00612721 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 128. Taller cortesano, *relicario de Lignum Crucis*, 1620 con parte central datada en el siglo XVI, 32 x 10 x 10 cm, relicario PN00612656. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 312, fig. 183.

Fig. 129. Taller cortesano, *relicario de santa Margarita*, 1619, bronce dorado, esmalte y engastes, 43 x 18 x 18 cm, Relicario, PN00612653. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 312, fig. 182.

Fig. 130. Escuela andaluza (círculo de Pedro de Mena y Medrano), *Niño Jesús de Pasión con la reliquia del santo pesebre*, siglo XVII, 17 x 34 x 18 cm. Texto de la peana: ECCE NON DORMABIDT/ NEQVE / DORME DT QVCVSTODT/ ISRAEL. Divina Guardería, PN00611522. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 361, fig. 266.

Fig. 131. Ubicación actual de la Virgen de la Cuchillada en el relicario. Fotografía de: autora.

Fig. 132. Círculo de Marcellus Coffermans, *Virgen de la Cuchillada*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 24 x 32 cm, Relicario, PN 00612499. Fotografía de: autora.

Fig. 133. Círculo de Marcellus Coffermans, *Virgen con ángeles músicos*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 26.7 x 19 cm, Christie's, subastada en junio de 2012, lote 97.

Fig. 134. Marcellus Coffermans, *Coronación de la Virgen*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 180 x 102,70 cm, Sevilla, Museo de Bellas artes de Sevilla, n° inv. CE0045P.

Fig. 135. Detalle fig. 132. Manchas de sangre sobre la frente y mano derecha de la Virgen.

Fig. 136 Detalle de la trasera (siglo XVII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633” y Detalle de la trasera (siglo XVIII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633. El reverendísimo y Excelentísimo señor cardenal, conde de Teva Arzobispo de Toledo, primado de Españas [...] concedió 100 días de Yndulgencia a todas las personas que rezaren una Salve, Ave María o Antífona de la Virgen delante de la sacra Ymagen que está al reverso rogando a Dios por la extirpación de las heregías, paz y concordia entre los príncipes cristianos. Dada en Madrid a 23 de octubre del año de 1764. El cardenal obispo de Toledo.”

Fig. 137. Detalle fig. 132. Reliquias y cartelas donde se repite el nombre “Santa Proetrice Ancilla virgen y mártir”.

Fig. 138. Hans Van der Beken, *Peregrinación de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia al santuario de Laeken*, 1601, óleo sobre lienzo, 133 x 345 cm, Sala de Pintura Flamenca, PN 00612350. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García-Frías Checa, 2005, p. 350.

Fig. 139 Anónimo, *La Madonna del Pópulo*, primer tercio del siglo XVII, 197 x 112,5 cm, óleo sobre lienzo, Antecoro, PN 00610869 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 140. Anónimo, *La Madonna del Pópulo*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm, Relicario PN 00612528 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 315, fig. 187.

Fig. 141 Antiveduto della Grammatica, *San Agustín y el misterio de la Santísima Trinidad*, último cuarto del siglo XVI, 248 x 180 cm, óleo sobre lienzo, antesala del santo Ángel, PN00612046. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 142. Justus Sustermans, *María Magdalena de Austria como santa María Magdalena*, óleo sobre lienzo, h. 1620, Florencia, Palazzo Pitti.

Fig. 143. Anónimo italiano, *Retablo-relicario de santa María Magdalena*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre jaspe, palosanto, ébano y bronce, 20 x 36 x 10, Relicario PN00612572. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 301, fig. 170.

Fig. 144 Anónimo italiano, *La Anunciación y la Adoración de los pastores*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre alabastro, 68 x 38 x 19, relicario PN00612564 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 145. Anónimo italiano, *Aparición de Cristo a su madre y San Juan evangelista en Patmos*, último cuarto del siglo XVI, 25 x 12, relicario PN00612581 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 146. Anónimo italiano, *Resurrección de Cristo*, primera mitad del siglo XVII, madera, bronce y alabastro, 48,5 x 28 x 9, Antecoro, PN00610930. © PATRIMONIO NACIONAL

147. Anónimo español, *Sagrada familia*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre cristal, 54 x 44, relicario PN00612483 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 148. Anónimo italiano, *Adoración de los pastores*, último tercio del siglo XVI, 38 x 42, óleo sobre cristal, Capilla de Nuestra Señora de la Paz, PN00611259. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 149. Anónimo italiano, *Sagrada familia con ángeles músicos*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre cristal, 40 x 35, relicario PN00612497. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 150. Anónimo, copia de Pieter Brueghel el Viejo, *Adoración de los Reyes Magos*, 132 x 178, segunda mitad del siglo XVI, Sala de pintura flamenca, PN00612367. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Tormo y Monzó, 1917, p. 49, fig. 26.

Fig. 151. Anónimo flamenco, *Virgen de los Siete dolores*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 109 x 98, Antesala del santo Ángel, PN 00612048. Fotografía de: autora.

Fig. 152. Jost de Negker, *Virgen de los siete dolores con los escudos de Felipe el Hermoso y Alejandro VI*, h. 1503, Minneapolis Institute of Arts: <https://collections.artsmia.org/art/57361/mater-dolorosa-joest-de-neckker> (consultado el 8/01/2019)

Fig. 153. Paolo de San Leocadio, *La Virgen del Milagro*, primer tercio del siglo XVI, óleo y oro sobre tabla, 48 x 35,5 cm, PN 00612866, Iglesia de las Descalzas Reales. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 148, fig. 77.

Fig. 154. Sebastián de Benavente, Alonso Fernández, y Pedro de Ávila Cenicientos, *Retablo de la capilla del Milagro rodeado por las pinturas de Dionisio Mantuano y Francisco Rizzi*, h. 1678-1679, madera dorada y cristal PN00610624. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 153, fig. 82.

Fig. 155. Antoniazzo Romano o taller, *Virgen del Popolo*, 121,5 x 83 cm, óleo sobre tabla, Gandía, Museu de Santa Clara, MC107.

Fig. 156 Anónimo, Copia de la Virgen del Popolo de Santa Maria Maggiore conocida como *Mater ter admirabilis*, c. 1570, Óleo sobre tabla, Iglesia de Nuestra Señora, Ingolstadt (Alemania).

Fig. 157. Anónimo, Virgen con el Niño conocida como *la Virgen de Gracia*, talla policromada, 108 x 25 cm, h. finales del siglo XV, Altar mayor de la Iglesia del monasterio de Santa Clara de Gandía, n° inv. MC154 y detalle de su ubicación en el altar mayor.

Fig. 158. Anónimo (posiblemente taller flamenco), *Virgen con el Niño*, Talla policromada, 41'5 x 12 x 9 cm, siglo XVI, Museo de Santa Clara de Gandía, MC025.

Fig. 159 Mural exterior de la capilla de la Virgen del Puig presidido por la inscripción, segunda mitad del siglo XVII, temple, 330 x 31,5 cm, antecoro, PN 00610940 © PATRIMONIO NACIONAL

Figs. 160 Domingo Truchado, *La presentación de la Virgen en el Templo* y, *La Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, 27 x 32 cm, Capilla de la Virgen del Puig, PN PN00610907 y PN00610905. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 161. Anónimo andaluz, Cristo en la Cruz, siglo XVII, talla policromada, 225 x 179 cm, claustro alto, Capilla del Peñasco, PN00610220. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 162. Anónimo, *Cristo Yacente*, finales del siglo XVII / inicios del siglo XVIII, madera tallada, 102 x 168 x 77 cm, Gandía, clausura del Monasterio de Santa Clara, MC042.

Fig. 163 Anónimo, *Virgen yacente*, conocida como *Virgen de Agosto* dentro de la urna sepulcral, siglo XVIII, madera policromada, 169 x 72 x 81 cm, Gandía, Clausura del convento de Santa Clara, MC046.

Fig. 164. Anónimo, *Cristo Yacente dentro de la urna sepulcral*, hacia finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, talla policromada, 50 x 88 x 35 cm, Gandía, Museu de les Clarisses, Sala Muralla, MC043.

Fig. 165. Artemisa Doria Carreto, Fragmento del primer testamento, Castelló de Rugat (comarca de la Vall d'Albaida, Valencia), 17 de mayo de 1639, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 25, f. 5v.

Fig. 166. Artemisa Doria Carreto, repetición del mismo fragmento dentro del último y definitivo testamento, *Último testamento original de la excelentísima señora doña Artemisa Doria y Carreto...*, Castellón [de Rugat], 15 de noviembre de 1641, AHNOB, Osuna, c. 540, d. 27, f. 7v.

Fig. 167. Detalle de los rostros de las imágenes vestideras conservadas en los monasterios de Gandía, Madrid y Zamora.

Fig. 168 Atribuido a Joan de Sales, Virgen Yacente, h. 1530, talla policromada, 193 x 72 x 34 cm, Museo de Mallorca, n° inv. 09672.

Fig. 169. Jeroni Xano, Virgen Yacente, h. 1548-1549, talla policromada, Museo diocesano de Urgell.

Fig. 170. Atribuida a un taller salmantino, *Virgen del Tránsito*, finales del siglo XVI con retoques y añadidos posteriores, talla de madera policromada y material de relleno, Plasencia, Altar de la Virgen del Tránsito en la "Catedral Nueva".

Fig. 171. Anónimo, *Virgen Yacente sobre la cama conocida como Virgen de Agosto*, rostro, pies y manos de madera dorada con resto del cuerpo material de relleno, siglo XVIII, medidas de la cama: 23 x 23'5 x 34 cm, Gandía, Museu de les Clarisses, MC041.

Fig. 172. Anónimo, *Virgen yacente conocida como Virgen de Agosto*, rostro, pies y manos de madera policromada y resto del cuerpo con material de relleno, siglos XVIII / XIX, 36 x 12 cm, Gandía, Museu de les Clarisses, MC163.

Fig. 173. Seguidor de Gaspar Becerra, *El Santo Ángel Protector de la Comunidad* o *El arcángel Jehudiel*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 176 x 110 cm, Capilla del Santo Ángel, PN00611957. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 231, fig. 122.

Fig. 174. Juan de Juanes, *Ángel Custodio*, siglo XVI, óleo sobre tabla, Valencia, Museo de la Catedral de Valencia.

Fig. 175. Anónimo (Atribuido a Nicolau Falcó), *Ángel Custodio y sor Magdalena Javier*, óleo sobre tabla, inicios del siglo XVI, 37,5 x 26 cm, Gandia, Museu de les Clarisses, MC083.

Fig. 176. Atribuido a Jerónimo Jacinto Espinosa, Arcángeles y santas clarisas, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 126 x 355 cm, Gandía, Museo de las Clarisas, MC077.

Fig. 177. Massimo Stanzione, *Los siete arcángeles*, hacia finales de 1620, óleo sobre lienzo, 241 x 400 cm, Antecoro, PN00610873. Publicado en Tormo y Monzó, 1917, p. 57, fig. 27

Fig. 178. Ubicación y detalle de la reja del coro, segunda mitad del siglo XVI, hierro forjado, 255 x 247 x 4 cm, PN 00611283. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano nº3, Escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 179. Disposición de la comunidad de las Descalzas Reales en el coro, fotografía publicada en: <https://rutacultural.com/monasterio-las-descalzas-reales-refugio-las-hijas-carlos-v/>

Fig. 180 Puerta de acceso al coro desde el ante coro, sobre la que todavía se conserva el retrato de la fundadora descrito en el inventario.

Fig. 181. Alonso Sánchez Coello, *Juana de Austria*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 98 x 83 cm, Coro, PN00611330 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2000, p. 134, fig. 1.

Fig. 182. Detalle de fig. 72, hueso de las Once Mil Vírgenes con su cartela, atado con hilo y rodeado por flores de tela en el altar de Santa Úrsula.

Fig. 183. *Besloten Hoffe* protagonizado por la Crucifixión, canónigos regulares de la Orden de la Santa Cruz, h. 1499, Bentlage (Alemania).

Fig. 184. Marcellus Coffermans, *Virgen con el Niño y santas Catalina y Bárbara*, ca. 1550, 63 x 99 cm, colección Pedro Masaveu, Museo de Bellas Artes de Asturias.

Fig. 185. *Santísimo Cristo de Burgos*, talla policromada, siglo XIV, Capilla del *Santísimo Cristo* en la Catedral de Burgos, procedente del desaparecido convento de San Agustín. Procedencia imagen: <http://catedraldeburos.es/visita-cultural/capillas/capilla-santo-cristo/>

Fig. 186. Anónimo Agustino, Frontispicio del *Libro de los milagros del sancto crucifijo, que esta en el monasterio de sant Augustin de la ciudad de Burgos*. En Burgos: por Felipe de la Junta, 1574

Fig. 187. Anónimo Agustino, *Libro de los milagros del sancto crucifijo, que esta en el monasterio de sant Augustin de la ciudad de Burgos*. En Burgos: por Felipe de la Junta, 1574, f. 122r.

Fig. 188. Juan Bautista Maíno, *Recuperación de Babia de Todos los Santos*, 1634-1635, óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm, Madrid, Museo de El Prado.

Fig. 189. Anónimo alemán, *Crucifijo* descubierto, siglo XVI, madera policromada, Valencia, Real Colegio y Seminario del Corpus Christi.

Fig. 190. Atribuido a Alessandro Bonvicino, llamado Moretto da Brescia o “Il Moretto”, *La presentación en el Templo*, segundo tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 136 x 138, Capilla de la Dormición, PN610333. © PATRIMONIO NACIONAL. Un detalle de la imagen publicado en: García Sanz, 2010a, p. 241, fig. 159.

Fig. 191 Anónimo italiano, *Cristo en la Cruz* sobre el facistol del coro, primer cuarto del siglo XVII, madera de nogal y marfil, 136 x 87,5 cm, Coro, PN 00610672. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 192. Detalle de la distribución de accesos y altares en la planta del coro. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano nº3, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 193 Planta del coro según la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942 donde todavía se puede observar el acceso desde la antigua capilla, AGP, Planos, P00003240. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 194. Derecha: Anónimo español, pintura mural de la bovedilla de entrada al coro desde la nueva puerta: *El Espíritu Santo y ángeles adorando*, óleo sobre lienzo, segundo tercio del siglo XVII, 70 x 150 x 85 cm, Coro, PN00611327 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 195. Giovanni Battista Crescenzi, Sepulcro de la Emperatriz María realizado en mármol y, en la parte inferior, sepulcro de sor Margarita de la Cruz, realizado mediante una urna de madera con apliques de metal dorado, primera mitad del siglo XVII, Coro, PN 00611288. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Blanco Mozo, 2015, p. 6

Fig. 196 Vistas de la “puerta nueva” de coro, muro este del coro, arco de medio punto exterior decorado con querubines, siglo XVIII, PN00611326. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 197. Hornacinas de la Inmaculada Concepción y la Virgen con el Niño acompañada por la inscripción en su peana “MARIA MATER DEI”, finales del siglo XVII o inicios del XVIII, Coro alto, PN0611318 y PN0611319. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 198 Antonio Herrera Barnuevo, *Inmaculada Concepción*, 1621-1623, talla policromada y dorada, 168 x 106 x 51 cm, Capítulo, PN00611390. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 199 (derecha) Anónimo, *Inmaculada Concepción*, ca. 1690, talla policromada, 160 x 70 x 45 cm, Coro, PN00611309. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 200. Antonio Herrera Barnuevo, *Altar de la Inmaculada concepción*, primeras décadas del siglo XVII, mármol y bronce dorado, 495 x 154 x 51 cm, Iglesia, lado de la epístola, PN0612868. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 201 Anónimo español, *Virgen con el Niño*, siglo XVII, talla policromada, 165 x 66 x 50 cm, Coro, PN00611310. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 202 Pedro de Mena, *San Francisco*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 63 x 24 x 27 cm (sin la peana) y 77 x 30 x 27 cm (con la peana), Capilla del Peñasco, PN00610221. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 203 Pedro de Mena, *Santa Clara*, 1675, íd, 63.5 x 32 x 32 (sin la peana) 79 x 32 x 32 (con la peana), Salón de Reyes, PN0612266. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 250, fig.133.

Fig. 204 Anónimo español, *San Francisco de Asís entregando la regla de la Orden a santa Clara*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 127 x 130 x 80 cm (sin la peana) 160 x 130 x 80 cm (con la peana), segunda mitad del siglo XVII, Capítulo, PN 00612142 (del grupo escultórico) y PN00612147 (de la ilusión arquitectónica que enmarca la embocadura de la puerta donde se cobija). © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 35.

Fig. 205 Fotografía antigua del Altar de San Francisco en el coro. Archivo Moreno, Archivo de Arte Español (1893-1953), Fototeca del IPCE, nº inv. 03750_C. Publicado en: Tormo y Monzó, 1917, p. 46, fig. 24.

Fig. 206 Detalle de la decoración de la antigua capilla y del lienzo que colgaba tras la figura de santa Clara.

Figs. 207 y 208 Anónimo español, *Grupos de franciscanos y clarisas en oración*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 148 x 120 cm, Capítulo, PN 00618232 (de los franciscanos) y PN00618231 (de las clarisas). © PATRIMONIO NACIONAL. El lienzo de las franciscanas, publicado en: Pintos, 2010, p. 57.

Fig. 209 Matías de Torres, *Grupo de monjas orantes capitaneadas por sor Margarita de la Cruz, sor Ana Dorotea, y sor Catalina de Este*, óleo sobre lienzo, 228 x 129, Salón de Reyes, PN00612221. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Checa Cremades, 2019, p. 222, fig. 119.

Fig. 210 Matías de Torres, *Grupo de monjas orantes capitaneadas por sor Mariana de la Cruz, hija del cardenal-infante don Fernando, hijo de Felipe III; y la otra sor Margarita de la Cruz, hija de Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV*, óleo sobre lienzo, 228 x 129, Salón de Reyes, PN 00612219 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 211 Vista del muro sur del coro con la sillería presidida por una Dolorosa atribuida a Pedro de Mena dentro de una urna, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00625_C

Fig. 213 Anónimo español, *Virgen Dolorosa*, siglo XVII, óleo sobre cobre, 9 x 8,5 cm, Antecoro, PN00611112. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 214 Anónimo español, ¿copia de José de Ribera? (1591-1652), *Dolorosa*, segundo tercio del siglo XVII, óleo sobre cobre, 55,5 x 45 cm, Sala de pintura española e italiana, PN00611336. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 215 (Derecha) Anónimo español, ¿copia de Ribera?, *Dolorosa*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre cobre, 15,5 x 13 cm, Capilla del Santo Ángel Protector, PN00611932. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 216. Detalle del facistol, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00623_C, Fuente: Tormo y Monzó, 1917, p. 41.

Fig. 217. Anónimo español, *Retrato de santa Teresa de Jesús frente a la visión del Espíritu Santo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 81,5 x 66 cm, texto de la filacteria: “MISERICORDIAS DOMINI IN ETERNUM CANTA”, texto de la cartela inferior: “LA MADRE TERESA DE IHS FUNDADORA DE LAS DESCALSAS CARMELITAS ANNO AETATIS SVAE 61 1576”, Claustro Alto, PN00611339. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 218 Anónimo, *San Luis Gonzaga*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 109 x 77, Texto de la cartela inferior: “B. LUIS GONCAGA DE LA COMPAÑIA DE JESUS / VIVIO 23 AÑOS MURIO EN ROMA EL DE 1595”, Celda del Noviciado, PN 0615761. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 219 Anónimo, *San Luis Gonzaga*, ca. 1750-1760, óleo sobre lienzo, 82 x 60 cm, Texto de la cartela inferior: “S. Aloy sius Gonzaga/soc. jesu”, antesala de la enfermería, PN 0615917. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 220 Anónimo, Santa Faz, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 43,7 x 36 cm, Antesala del Patio pequeño, PN0615683 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 221 Bautista Ortega, *Santa Faz*, siglos XVII / XVIII, óleo sobre lienzo, 50,5 x 40 cm, Texto: “Retrato de la Faz de xto N°.Sr. / segun la faccion del que su/ divina magd. embio al rey Agabaro”; Claustro Alto, PN0611346. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 222 Taller de la Abadía de Montserrat, *Cruz de Montserrat decorada con las Arma Christi en bajo-relieve*, 1669, madera de boj, 32 x 22 cm, muro sur del Coro, PN 0611354. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 223 Vista del coro desde la entrada antigua, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00623_C, Fuente: Tormo y Monzó, 1917, p. 41.

Fig. 224 Vista del coro desde antigua la capilla de san Francisco, actual puerta nueva, Archivo Moreno, IPCE, n° inv. 00624_C, Fuente: Tormo y Monzó, 1917, p. 47.

Fig. 225 Distribución de la planta del antecoro. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano n°3, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 226 Anónimo español, *San Antonio de Padua*, segunda mitad del siglo XVI, talla policromada y dorada, 116 x 53 x 42 cm, Capilla de san Antonio de Padua, Antecoro, PN0611139. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 227 Juan de Sariñena, *Beato Nicolás Factor*, 1587, óleo sobre lienzo, 109 x 102 cm, texto: “F.P. NICOLA V. FACTOR”; en el lado izquierdo, saliendo de su boca: “SURSUM CORDA”; en el lado derecho, a la altura de su cabeza: “DUM GUSTAS FACTOR DOMINI DULCISSIMA VERBA RAPTUS ES IN COELUM PER FRUERIS Q. DEO IN DE REDIS LAET COELESTI NECTARE PLENUS AT Q DOCES COELUM SCANDERE QUA LICEAT”; Oratorio, PN0612313. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Pintos, 2010, p. 59

Fig. 228 Anónimo español, *Beato Nicolás Factor*, primera mitad del siglo XVII, talla policromada, 67 x 41 x 26 cm, texto en la peana: “EL Bto. Pe. F. NICOLAS FACTOR CONFESOR DE LAS DESCALZAS REALES” en el pecho el corazón, la inscripción: “SURSUM CORDA”. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 229 Anónimo, copia de Cesare da Sesto, *Salomé con la cabeza del Bautista*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 132 x 95 cm, Capilla de San Miguel, PN 00610116. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 230 Anónimo, *Capilla de Nuestra Señora de la Paz*, siglo XVII, antecoro, PN0611260. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 231 Anónimo, Imagen “de vestir” de la *Virgen con el Niño*, rostro y mano talladas, cuerpo elaborado con alambres y madera, 55 cm de alto x 40 cm de diámetro, Capilla de Nuestra Señora de la Paz, PN 0611372. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 232. Anónimo, manufactura valenciana, manto y vestido de Nuestra Señora de la Paz, siglo XVIII, seda bordada con hilo metálico, Sacristía, PN0611219 (del manto) y PN0611220 (del vestido) © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 233 Gregorio Fernández (atr.) *Magdalena Penitente*, siglo XVII, talla policromada, alto total (con peana rocosa) 171 x 60 cm, Capítulo, PN00612171. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Bray, 2009, p. 150, fig. 108.

Fig. 234 Anónimo, *Vitrina de la Magdalena*, último cuarto del siglo XVII, madera, carey, bronce y vidrio, 350 x 147 x 100 cm, Capítulo, PN 00612172. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 251, fig. 134.

Fig. 235 Localización del capítulo en la entreplanta del monasterio. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano n°2, Escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 236 Anónimo español, *La muerte de san Francisco y el traslado de su cuerpo*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 103 x 146 cm, Texto que acompaña: “IUSTUS OBIT MORTEN PACIENS VIVVA EN EVVM ET VENERANDA ARTEM CONTEGIT VRNA SACROS.” Capítulo, PN PN00612189, e inv. 2053_B Archivo Moreno, IPCE.

Fig. 237. Anónimo español, *La profesión de santa Clara ante san Francisco*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 103 x 146 cm, Texto: ASPICE QVUID FACIANT IVSTORVM, INSEQVITUR SPONSUM VIRGO TENELLA SVVM, Capítulo, PN 0612186 e inv. 2052_B Archivo Moreno, IPCE.

Fig. 238 Detalle, “Planchador Sacristía”, localización de la sacristía, tras la cabecera del templo y bajo el relicario, en la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, Planta baja, AGP, Planos, P00003240 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 239 Detalle de la planta baja en planimetría actualizada, donde se señala el “aposento o cueva sacristía”, ubicado tras el altar mayor y, anexo a la estancia denominada “sacristía”. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en 2010. Planta Baja. Plano n°1. Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 240 Planta de la iglesia, con localización de las capillas al lado de la epístola y del evangelio. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta Baja, Plano n°1, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 241a. Detalle del ángulo noroeste de la iglesia. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano n°1, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 241b. Detalle de las ventanas tras del altar mayor. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano n°2, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 242 Localización de la Sacristía interior. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Primera planta. Plano n°3, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 243 Anónimo, *Virgen de la Soledad*, último cuarto del siglo XVII, Madera, óleo, diversos tejidos, aplicaciones, 57 x 22 x 12 cm, Sacristía de la Virgen, PN00616720. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 244 Anónimo, *Virgen de Monteagudo*, primera mitad del siglo XVII, madera, cera y policromía, Claustro alto, PN00611523. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 245 Iohan Wiericx, *Los Archiducques orando en el Santuario de Monteagudo*, siglo XVII, 14,7 x 10,4 cm, Texto: IOHAN. WIRICX. EXCUD. CUM. G. ET. PRIVIL. SIG DE BUSSCHER; En la grada del altar: OnSel Vrouwe ten Scherpen huevel; En la mesa del altar: NOSTRE DAME DU BOYS MONTAIGV PRES SICHE, Sala del ojo de Buey, PN00619834. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz, 1999b. p. 249, cat. n° 76.

Fig. 246. Anónimo, *Nuestra Señora de la Dormición*, siglo XVIII, madera tallada y policromada, 61 x 16 x 8 cm, Sacristía de la Virgen, PN00616378. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 247 Frontal del conocido como “terno de la emperatriz”, siglo XVI, terciopelo picado, tisú de plata, seda e hilo metálico, 398 x 24,5 cm, PN00613317. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 248 Corona imperial asociada a la Emperatriz María, latón y bronce, 25 x 22 cm, Salón de Reyes, PN0612253. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 249 Corona, primera mitad del siglo XVII, bronce, Casita de Sor Margarita, PN 0611998. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 250 Corona de túmulo, primera mitad del siglo XVII, bronce, 22 x 27 cm, Salón de Reyes, PN00611467. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 251. Armario conocido como *Armario - archivador de la Emperatriz María*, correspondiente a las secciones “Música” y “Sacristía”, primer cuarto del siglo XVII, madera de nogal, 286 x 250 x 52 cm, Divina Guardería, PN0611461. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 252 Gaspar Becerra, Retablo mayor del convento de las Descalzas Reales y detalle de la escena ubicada en la calle central “Crucifijo”, 1563, pluma, lápiz y aguada parda sobre papel amarillento verjurado, 870 x 505 mm, Madrid, Biblioteca Nacional de Espa ana, DIB/16/34/1. © BIBLIOTECA NACIONAL

Fig. 253. Ubicación de las capillas marianas (Dormición, Casita de Nazaret y Capilla del Milagro) situadas junto al antiguo dormitorio y actual Salón de Tapices. Detalle de la primera planta del edificio en la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Primera Planta. Plano n 3, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 254. Ubicación del relicario tras el altar mayor, entre el Salón de Reyes y el espacio correspondiente a las antiguas dependencias del Cuarto Real. Detalle de la entreplanta planta del edificio en la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Plano n  2. Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 255. Localización de las capillas marianas del dormitorio en la planimetría antigua. Detalle de la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, AGP, Planos, P00003240. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 256 Vista general del antiguo dormitorio, actual Salón de Tapices. Imagen publicada en: <https://www.patrimonionacional.es/visita/monasterio-de-las-descalzas-reales>

Fig. 257 Vista de la puerta que comunicaba el antiguo dormitorio con la Capilla de la Dormición. Imagen publicada en: [http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid#](http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Monasterio_de_las_Descalzas_Reales_Madrid#)

Fig. 258. Vista del escaparate o capilla conocida como “la Niña” entre la comunidad y su ubicación en el muro opuesto a aquel donde se conserva la escultura de la Virgen de la Dormición. Detalle de la primera planta del edificio en la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional.

Fig. 259, Anónimo; *La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, La presentación de María al templo de Jerusalén*, siglo XVII, Alto: 91.5 Ancho: 117 Profundo: 46, madera policromada, Inscripción frontal: “*Ave María, Gratia Plena: Dominus Tecum, tua Gratia Sitme cum Benedicta Tuyn Mulielibus. Eu Benedicta Sytt S. Anae Mater tua. Exqua sine Macula ett Pecatto Processisti Virgo Mariae ex te Autem Nattus estt Jessus Christtus Filius Dey Vibi Amen.*” Capilla de la Dormición, PN00610492. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 260. Anónimo, Grupo escultórico de *La Presentación de la Virgen en el Templo* procedente del convento de Carmelitas Descalzas de Alcalá de Henares. Fotografía: Archivo Moreno, n  inv. 37753_B. Fototeca del Patrimonio Histórico.

Fig. 261. Anónimo español, *Anunciación*, último cuarto del siglo XVII,  leo sobre lienzo, 210 x 173 cm, Casita de Nazaret, PN00610581. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en Ruiz Alcón, 1969, p. 59.

Fig. 262. Detalle del frontón de la Casita de Nazaret, finales del siglo XVI e inicios del XVII. Fresco, Madrid, Descalzas Reales, planta primera. Fotografía de: autora.

Fig. 263. Detalle del exterior e interior de la Casita de Nazaret. Altar presidido por la Anunciación. Interior decorado con escenas de la infancia de Cristo y cenefas renacentistas, finales del siglo XVI e inicios del XVII, Fresco, y mampostería. Descalzas Reales, planta primera. Exterior publicado en: Checa Cremades, 2019, pp. 108-109, fig. 57.

Fig. 264. Giovanni Battista Montano, *Virgen de Loreto*, 1586, madera policromada. Madrid, Real Colegio de Nuestra Señora de Loreto, PN00740001. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 265. Anónimo español, *Vera efigie de Loreto*, texto: VERA EMAGO S.MARIA DE LAURETO, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Salón de Reyes, PN 00612206, Descalzas Reales de Madrid. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 266. Láfreri, Antoine y anónimo italiano. *Sancta Maria di Loreto fatta retrrar per il R.mo Cardinal de Agusta*, 1576, grabado, Madrid, Biblioteca Nacional, ER/1284 (207). © Biblioteca Nacional de España

Figs. 267. Puerta que comunica el Salón de Reyes y el relicario. Izq. Publicada en: Sebastián Lozano, 2010, p. 86, nº 7. Derecha, publicada en: García Sanz, 2010d, p. 19, fig. 9.

Fig. 268. Estado actual de la planta y alzado del relicario, donde se puede apreciar el perfil de las cinco gradas citadas por la descripción de inventario. Procedencia de las imágenes: Checa Cremades, 2019, p. 307 y 374.

Fig. 269. Viriles cristalinos del relicario, primera mitad del siglo XVII, madera dorada y policromada, Relicario, PN00612790. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 270. Comparación entre la disposición de las plantas rectangulares de la Capilla del milagro y el relicario.

Fig. 271. *Santa Rosalía de Palermo*, segunda mitad del siglo XVIII, cera modelada, textiles, metal y flores secas, 38 x 42 x 16 cm, capilla del santo Ángel Protector, PN00611497. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 272. Melchiorre Cafá, Matrimonio místico y visión de santa Rosa de Lima, 1662-1667, bronce dorado sobre pasta vítrea marmorizada, 52 Ancho Total: 46 Profundo Total: 5.5 coro, Izq. PN00611334 Derecha, PN00611335. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 273 *Arqueta-relicario de Santa Dorotea*, Cuerpo prismático sobre 6 patas de esfera plana y remate cilíndrico donde los huesos y cráneo de la santa descansan sobre un cojín bordado, uno de ellos muy interesante con corona y las iniciales: TVGR, TVR, TMR y otros paños en ricos bordados. Flores de papel y telas., siglo XVII, 50.5 x 57 x 35, Tribuna de Novicias, PN 00614628. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 274. Anónimo, *Inmaculada Concepción*, segunda mitad del siglo XVII, talla policromada, 122 x 48 x 40 cm, Relicario, PN00612651. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 275. Wenzel Jamnitzer, *Arqueta-relicario de san Víctor*, 1557, madera, plata dorada cincelada y grabada, azabache y esmaltes, 58 x 54 x 37,5 cm, Relicario, PN00612650 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 317, fig. 189

Fig. 276. *Arqueta relicario de san Valerio estilo Namban*, 1573-1615, madera lacada con incrustaciones de nácar y bronce, 36 x 54,6 x 29,4 cm, Relicario, PN00612585. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicada en: Checa Cremades, 2019, p. 208, fig. 107.

Fig. 277. *Arquetas relicario*, siglo XVII, madera policromada, 48.5 x 66 x 35 cm, Candilón, izq. PN00612072 y derecha PN00612073. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 278. Leonhard Beck, *San Willibaldo de Dryopolis*, de la serie *Santos de la familia Habsburgo*, ca. 1516-1518, Londres, British Museum, n° inv. 1920,0512.32, © The Trustees of the British Museum.

Figs. 289-282 Jakob de Monte y taller / círculo de Vermeyen (atr.). *Ana de Austria-Estiria como santa Dorotea*, 1582, óleo sobre lienzo, 153 x 107 cm, PN00612208; *Catalina Renata como santa Catalina*, 1582, óleo sobre lienzo, 150 x 102,5 cm, PN 00612209; *Isabel de Habsburgo como santa Inés*, 1582, óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm; PN 00612201; *Maria Cristina como santa Lucía*, 1582, óleo sobre lienzo, 167 x 105 cm, PN 00612205. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicados en: Checa Cremades, 1989, p. 28.

Fig. 283 Anónimo madrileño, *Sor Mariana de la Cruz como santa Úrsula*, segundo tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 163 x 117 cm, PN 00612210. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Navarrete Pioto, 2014, p. 235.

Fig. 284 Anónimo madrileño, *don Juan José de Austria como san Hermenegildo*, segundo tercio del siglo XVII, 164 x 116 cm, PN00612214. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Navarrete Pioto, 2014, p. 234.

Fig. 285 Giulio Licinio, *El viaje de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes*, ca. 1581, óleo sobre lienzo, 235 x 259 cm, Sala de Pintura flamenca PN 00610330. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Ruiz Alcón, 1992, p. 214.

Fig. 286. Vista del salón de Reyes donde todavía se puede apreciar la imagen de la Once Mil Vírgenes. Fotografía: Serie A, placas de inventario, h. 1940-1950., FODI n° inv. PN10154088. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 287 Vista del altar de Santa Clara en el Salón de Reyes e imagen antigua de la inscripción que oculta. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 288. Lápida y detalle sita en el muro sur del Salón de reyes. Fondo de fotografía antigua de Patrimonio Nacional. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 287. Claustro de las monjas y claustro de capellanes. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano n°1, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 288. Detalles del “claustro bajo” y “claustro alto” en el claustro de las monjas. Planta baja y primera planta de la planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planos n° 1 y n° 3. Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 289. Diego de Urbina, *La adoración de los Pastores*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla, 196 x 138,5, Claustro bajo (ángulo sudeste), PN00610782 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 234, fig. 124

Fig. 290. Diego de Urbina, *La Oración en el Huerto*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 210 x 140 cm, Claustro Bajo (ángulo nordeste) PN00610773 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 15.

Fig. 291 Diego de Urbina, *La Sagrada Familia acompañada por san Joaquín y santa Ana*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 198 x 140 cm, Claustro Bajo (ángulo noroeste) PN 00610765 © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 233, fig. 123.

Fig. 292. Diego de Urbina, *La Gloria*, último cuarto del siglo XVI, óleo sobre tabla, 195 x 138 cm, Claustro Bajo, PN 00610755. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en Checa Cremades, 2019, p. 234, fig. 124

Fig. 293 Distribución de los altares-estación entre los ángulos del claustro bajo. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano n°1, Escala 1:100

Fig. 294 Recorrido n°1. Sentido del recorrido realizado por la procesión de Todos los Santos y denominación de los principales hitos procesionales tal y como son identificados en el Libro de Ceremonias: “Altar de Santa Ana” y “Claustro de las sepulturas”. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 295 Cementerio actual del monasterio, sito a un lado de la panda norte del claustro bajo. Imagen publicada en García Sanz, 2010d, p. 36.

Fig. 296. Ubicación de la actual “bóveda de las sepulturas” o cementerio de la comunidad. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta baja, Plano n°1, Escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 297 Detalle del sepulcro de la emperatriz donde todavía se puede apreciar la imagen de la Oración en el Huerto. Publicado en Blanco Mozo, 2015, p. 6.

Fig. 298. Anónimo (copia de Guido Reni), *La Oración en el Huerto*, h. 1607, óleo sobre cobre, 50,5 x 43,5 cm, Coro, PN00610862. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en García Sanz, 1992, p. 58.

Fig. 299. Capillas del Claustro alto.

Fig. 300 Fig. 300. Anónimo español, *Retablo-relicario de San José*, segunda mitad del siglo XVII, madera de pino chapada en palosanto, 242 x 162 x 26 cm, Capilla de San José, Claustro Alto, panda oeste, PN00611800. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, p. 20.

Fig. 301 Vista antigua y actual del altar rocoso que preside la Capilla del Peñasco. Fondo de fotografía antigua, hacia 1940-1950, AGP, FODI10154089.

Fig. 302. Rizi, Francisco. *Profanación de un crucifijo (Familia de berejes azotando un crucifijo)* de la serie de la Capilla del Cristo de la Paciencia en el Convento de los Capuchinos de Madrid. 1647-1651, óleo sobre lienzo, 209 x 230 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P003775.

Fig. 303 Carducho, Bartolomé, *Santiago el Mayor*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 209 x 128 cm, claustro alto, PN00610100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 304 Anónimo español, *San Lorenzo*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm, claustro alto, PN00610094. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 305 *San Diego de Alcalá*, segunda mita del siglo XVII, talla policromada, 60 x 23 x 69 cm, Capilla del Peñasco, PN00610229. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 306 *San Pedro Alcántara*, segunda mita del siglo XVII, talla policromada, 53 x 27,5 x 25 cm, Capilla del Peñasco, PN 00610222 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 307 Vista del altar central en la Capilla del Rosario, o del “Nombre de Jesús”, Fondo de fotografía antigua, hacia 1940-1950, AGP, FODI10154100. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 308 Anónimo, *La Glorificación o exaltación del Niño Jesús*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 255 x 187 cm, Capilla del Rosario, PN00611732. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: García Sanz, 2010a, p. 140, fig. 91.

Fig. 309 Anónimo español, *Santa Águeda*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 190 x 130, Capilla del Rosario, PN00611744. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 310. Anónimo, *Virgen del Rosario*, segunda mitad del siglo XVIII, talla policromada, 118 x 77 cm, Capilla del Rosario, PN 0611728. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 311. Manuel Pereira, *Santa Isabel de Portugal*, h. 1625, talla policromada, 190 x 88 x 55 cm, Capítulo, PN00612119. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 312. Anónimo, *Santa Isabel de Portugal*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 131 x 98 cm, Antigua sala de Costura, PN00618233. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 313 Vista de la capilla de san Miguel, Fondo de fotografía antigua, hacia 1940-1950, AGP, FODI10154100. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 314. Anónimo, La Sagrada Familia protegida por san Miguel, siglo XVII, 300 x 230 cm, Capilla de San Miguel, PN00610153. © PATRIMONIO NACIONAL

Figs. 315-317 Anónimo, *Santa Inés acompañada por santa Emerenciana y santa Constanza*, finales del siglo XVI / principios del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 137 x 156 cm (central) 137 x 45 cm (laterales), Capilla de santa Inés, PN00610162 (santa Inés); PN00610163 (santa Constanza) y PN00610164 (Emerenciana). © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 318. *Urna-relicario de santa Constanza*, siglo XVII, espejos, vidrios y bronce dorado, 45 x 38 x 34 cm, Tribuna de Novicias, PN00614666. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 319 *Urna-relicario de san Teófilo y santa Constanza*, siglo XVII, madera, cristal y carey, 31.5 x 41.5 x 16 cm, Tribuna de novicias, PN00614660. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 320 *Cuadro-relicario con la representación de Santa Inés y Santa Bárbara, bajo aparición de la Virgen y el Niño Jesús*, h. 1605-1621, madera con huesos, aljófares, cera, cristales de colores, 40 x 34,5 cm, Capilla del Rosario, PN 00619115. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 321. Izq. Anónimo (¿Vicente Carducho?), San Joaquín, siglo XVII (¿Primer tercio?), óleo sobre lienzo, 122 x 59 cm, PN 00611693, centro: Anónimo (¿Vicente Carducho?), Arco con las letanías de la Virgen, siglo XVII (¿Primer tercio?), óleo sobre lienzo, 168 x 18 cm, PN 0611696; Derecha: Anónimo (¿Vicente Carducho?), Santa Ana, siglo XVII (¿Primer tercio?), óleo sobre lienzo, 122 x 59 cm, PN00611694. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 322. Vistas donde se representa, de un lado la primitiva iglesia de la Porciúncula y, de otro, su inclusión en el templo renacentista de Santa María de los Ángeles, construido durante el siglo XVI. Fuente: Angeli, Francesco María, *Collis paradisi amoenitas, sev sacri conventus Assisiensis historiae: libri II, opus posthumum ... in lucem editum opera, & studio Fratris Francisci Antonii Felicis Carosi...* Montefalisco: Ex Typographia Seminarii, 1704. Digitalizado en Österreichische Nationalbibliothek: <http://data.onb.ac.at/rep/10B1EB3Czum> Katalog...

Fig. 323 “Puerta del caracolillo” en la panda este del claustro alto. Imagen publicada en Vincent-Cassy, 2016, p. 21.

Fig. 324 Izg. Esquina noroeste del claustro alto con indicación: “Escalera de Caracol. Baja a la Sala de Reyes”. Detalle de la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, AGP, Planos, P00003240. Derecha: imágenes antigua y actual de la escalera en el muro sur del Salón de Reyes.

Fig. 325. Anónimo, *Santa Isabel de Hungría y san Alberto de Lieja*, finales del siglo XVI o inicios del XVII, temple, 156 x 146 cm, Inscripción superior: “ECCE QM BONU ET QMIOCU DU HABITARE FRTS INVNULM”, ángulo noreste del claustro alto, PN00610017. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 326. Ludwig Juppe y Johann von der Leyten. “Altar de santa Isabel de Hungría” (*Elisabethaltar*), detalle de un batiente lateral con la representación del Milagro del leproso, 1513, óleo sobre tabla, 97 x 239 cm, Maburgo, Iglesia de Santa Isabel de Hungría (*Elisabethkirche*). Fuente de la imagen: Wikimedia Commons.

Fig. 327 Detalles con las escenas de la vida de santa Isabel de Hungría, que rodean la representación central.

Fig. 328. Detalle de los ángulos donde se llevan a cabo las paradas en la procesión de la octava de Todos los santos: frente a la Capilla de la Anunciación y la pintura mural de santa Isabel de Hungría. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta Primera, Plano n° 3. Escala 1:100

Fig. 329a. Recorrido n° 2, Recorrido de ida y vuelta hacia el relicario llevado a cabo en la procesión de la octava de Todos los Santos a través de las pandas del Claustro Alto. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano n°3, Escala 1:100.

Fig. 329b. Recorrido n° 2.1 de la procesión de la octava de Todos los Santos a través de las estancias de la entreplanta. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano n°2, Escala 1:100.

Fig. 330. Vista de la capilla del Cristo Yacente, ubicada en el ángulo noroeste del claustro alto. Imagen publicada en: García Sanz, 2010d, p. 28.

Fig. 331 Taller castellano (Atr.), *Cuadro-relicario de Lignum Crucis*, primera mitad del siglo XVI, Papel, madera, tela, pergamino, perlas, espejuelos, 68 x 68 cm, Relicario, PN00612565. Imagen publicada en: Moya Valgañón, 2007, p. 225.

Fig. 332 Taller romano, *Cruz de Lignum Crucis*, h. 1679, madera, plata, bronce dorado y piedras, 116 x 70 x 30 cm, Relicario, PN00612649. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Ajello, 2018, p. 16.

Fig. 333 Detalles de la gradería central con la exhibición de los relicarios de Lignum Crucis. Izq. Imagen publicada en Checa Cremades, 2019, p. 307 y Derecha: AGP, fondo antiguo de fotografía, FODI 10154102.

Fig. 334 Taller romano, *Cruz de Lignum Crucis*, finales del siglo XVI o primera mitad del siglo XVII, Plata, cristal, madera, esmaltes, 28 x 13 x 11.5 cm, antecoro, PN00611042. © PATRIMONIO NACIONAL. Publicado en: Ajello, 2018, p. 13.

Fig. 335 Anónimo español, *Cristo atado a la columna*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 218 x 137 cm, Casita de Nazaret, PN00610547. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 336 Ubicación en planta del refectorio en la entreplanta del monasterio. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Entreplanta, Plano nº2, Escala 1:100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 337. Vista del lienzo de la Última Cena que preside este espacio, imagen publicada en: García Sanz, 2010d, p. 34.

Fig. 338 Anónimo español (¿taller de Juan de Juanes?), *La última Cena*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 228 x 590 cm, Refectorio, PN00615992. © PATRIMONIO NACIONAL. Ruiz Gómez, 1994, p. 243.

Fig. 339 Karel van Mallery, *El lavatorio*, cobre, talla dulce, 13.3 x 9.3 cm, primera mitad del siglo XVII, Texto en la parte inferior: *Procurbit Iesus ad lavandas pedes discipulorum / Petrus repugnat lavationi deinde profuse obedir*, Ropería Grande, PN 00614489. Catalogada en: Ruiz Gómez, 1995, p. 168, nº 554 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 340 Detalle del *Lavatorio*

Fig. 341 Primer folio de: AGP, PC, DR, Caja 79, exp. 39.

Fig. 342 Gaspar Becerra, Cristo Yacente, segunda mitad del siglo XVI, talla policromada, 44,5 x 198 x 73 cm, Capilla del Cristo Yacente, PN 00611850.

Figs. 343 Anónimo español, *Cristo camino del calvario con la Cruz a cuestas*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 217 x 113,5 cm, Celda del Noviciado, PN 0615756 Imagen publicada en: Ruiz Gómez, 1998, p. 59.

Fig. 344 *Cristo mostrado al pueblo por Pilatos*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 217 x 113 cm, Celda del Noviciado PN00615758. Imagen publicada en: Ruiz Gómez, 1998, p. 58.

Fig. 345 *Arqueta-relicario indo-portuguesa de san Cosme y san Damián*, mediados del siglo XVI, madera, plata y carey, 23 x 40 x 30 cm, Relicario, PN00612571. Imagen izq. publicada en: Ruiz Alcón, 1975, p. 29 y, derecha en: García Sanz, 2003b, p. 141.

Fig. 346 *Brazo relicario de san Sebastián*, ca. 1499, plata en su color y dorada, Texto inciso en el puño: BRA(c)HIUM DIVI SEBASTIENI MARTIRI/IOHANN(e)S HERMANNI DECRETOR(u)M DOCTOR CUSTOS ET CANANISUS WRATISSLANIENSIS DECORAVIT 1499, Sacristía interior, PN00610863. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 347 *Brazo relicario de santa Bárbara*, segunda mitad del siglo XV, plata dorada, 49 x 14 x 12,5 cm, Sacristía interior, PN00611043. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 348 Taller romano, *Bustos relicario de santos y santas mártires*, primer tercio del siglo XVII, madera dorada y policromada, 54-74 x 33-45 x 24-32 cm, Relicario, san Basilio (PN 0612646); san Claudio (PN 0612641); san Hipólito (PN 00612640); santa Cristina (PN 00612642); santa Donata (PN 0612639); santa Paulina (PN 0612645); san Clemente (PN 00612644); san Aniceto (PN 00612643) © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 349 Juan, Lucas y Mateo. Detalle de tres de los cuatro evangelistas que aparecen representados sobre la bóveda de la capilla del Cristo Yacente.

Fig. 350 Anónimo español, *Monumento para Jueves Santo*, finales siglo XVII o inicios del siglo XVIII, dibujo sobre papel amarillento verjurado: pluma, pincel, tinta china, tinta parda y aguadas grisáceas; 497 x 244 mm, Biblioteca Nacional, Dib/14/45/83

Fig. 351 Juan Fernández, Retablo de la iglesia de la Clerecía, segunda mitad del siglo XVII, Salamanca.

Fig. 352 Anónimo, *Retablo de Nuestra Señora del Pilar*, siglo XVII, altura 27 x 316 cm, talla dorada y policromada con pinturas al óleo, Claustro de Capellanes, PN 00612467. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 353a-h. Manufactura española, *Caidas del palio del Santísimo Sacramento*, fechado en 1691, seda bordada y acabada con moaré, 45-50 x 228-240 cm, Sacristía Interior, De las Caídas interiores: 352h. *San Juan* (PN00613837); 352e *San Lucas* (PN00613841); 352f. *San Marcos* (PN00613835); 352g. *San Mateo* (PN00613839). De las caídas exteriores: 352a. *El cáliz y la Vid* (PN00613838); 352d. *El cordero apocalíptico* (PN00613836); 352b. *El pelícano* (PN00613834); 352c. *La Sagrada Forma* (PN00613840).

Fig. 354. Detalle de la reproducción digital de una de las copias. BR, MD/H/44_E *Exercicios de devocion y oracion para todo el discurso del año, del Real Monasterio de las Descalças en Madrid que mandó imprimir la Serenísima Señora Infanta Soror Margarita de la Cruz [Por F. Francisco de Jesus]*, Amberes, 1622. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 355 Cama de la Virgen de la Dormición, primer tercio del siglo XVIII, madera dorada, Sacristía de la Virgen, PN00616291. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 356 Detalle de los cojines y tejidos que acomodan la imagen vestidera de la Dormición en su urna sepulcral, siglo XVIII, cojines de seda con motivos espolinados reproduciendo guirnaldas y ramilletes florales en tonos crema, blanco, azul y marrón, 34 x 50 cm, PN00610536. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 357. Recorrido nº 3. Hipótesis sobre el recorrido y sentido del mismo durante la procesión de la Dormición de la Virgen y su octava. Planimetría elaborada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010. Planta primera, Plano nº3, Escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 358. Escenificación actual de la Virgen de la Dormición en su capilla. Fotografía de: autora.

Fig. 359. Anónimo español, *San Bartolomé Apóstol*, finales del siglo XVII, madera policromada, 105 x 56 x 54 cm, Capilla de la Dormición, PN 00610485. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 360. Anónimo español, *San Jerónimo Penitente, el Santo Ángel Protector y san Bartolomé Apóstol*, (en su catalogación titulada “Alegoría de la Vida contemplativa”), fechado durante la segunda mitad del siglo XVII, temple u óleo sobre yeso, 250 x 665 cm. Salón de Tapices, PN00610329. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 361. Detalle de san Bartolomé Apóstol (catalogado como san Buenaventura). Publicado en: Pintos, 2010, p. 83.

Fig. 362 Miguel Ximénez (1462-1505), *San Bartolomé Apóstol*, 1475-1500, óleo sobre tabla, 131,50 x 87 cm, Huesca, Museo de Bellas Artes. Inv. 00009. Publicada en: CERES, colecciones en Red, © Ministerio de Cultura y Deporte

Fig. 363 Antonio Vázquez (ca. 1485 – ca. 1563), *San Bartolomé Apóstol*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla, 123,5 x 67,5 cm, colección privada. Imagen publicada en: https://www.auctionzip.com/auction-lot/ANTONIO-VAZQUEZ-c.-1485-c.-1563,-San-Bartolom_7A34EDC890/

Fig. 364 Herman Weyen, *San Bartolomé Apóstol*, primer tercio del siglo XVII, grabado calcográfico, 15.5 x 9.5, Texto: “S. Barthlomaeus. Inde venturus est indicare vivos et mortuos. Indiamos convertit, ab Astiage vivus excoriatus”. PN 00614355. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 365 Anónimo, *Busto-relicario de san Bartolomé*, primer tercio del siglo XVII, madera policromada y dorada, 18 x 15 x 8.5, cm, Relicario PN00612599. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 366 Anónimo, *Busto-relicario de santa María Magdalena*, primera mitad del siglo XVII, madera dorada y policromada, 27 x 23 x 12.5 cm Relicario, PN00612618. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 367a. Izq. Detalle de “las casitas” y la sala de “labor” en la planimetría elaborada por el arquitecto de Patrimonio Nacional Diego Méndez en 1942, Planta de cubiertas, AGP, Planos, P00003239_3. Derecha, Mismo detalle en la planimetría actualizada por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en enero de 2010, planta tercera, plano nº 5, escala 1:100. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 367b Anónimo (seguidor de Pedro de Mena), *María Magdalena penitente*, hacia 1660, talla policromada, Iglesia de san Miguel y san Julián. Imagen: WikimediaCommons.

Fig. 368 Anónimo, *Magdalena penitente*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 53 x 149 cm, Claustro Alto, PN 00610041. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 369 Anónimo (Consta el nombre: “Decobar”), *Magdalena meditativa*, óleo sobre lienzo, 1631, 90 x 253 cm, Cueva de las Alfombras, PN00610983. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 370 Anónimo flamenco, *Magdalena Penitente*, primer cuarto del siglo XVII, óleo sobre cobre, 12,4 x 9 cm, Relicario, PN 00610494. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 371 Anónimo, *Magdalena Penitente*, siglo XVIII, corcho y lino policromado, 19,5 x 9,5 x 12, Capilla del Peñasco, PN 00610224 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 372 Anónimo italiano, *Magdalena Penitente*, segundo tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 119 x 85,5 cm, Sacristía de la Virgen, PN00616414. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 373 Anónimo, *Vista aérea de la comunidad de beguinas de Santa Catalina rodeada por escenas de su cotidianeidad*, siglo XVII, Malinas, Palacio van Busleyden, *Museum Hof van Busleyden* (Fuente: Wikimedia Commons).

Fig. 374 Detalle de las escenas donde se puede apreciar el trabajo de composición floral y tejido desarrollado por las beguinas.

Fig. 375 Manufactura flamenca, *Niño Jesús de Malinas*, finales del siglo XV – principios del XVI, altura: 35,5 cm, cabeza: 6,5 cm, canon: 4,2 cm, Divina Guardería, PN 00610233. © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 376 Primera página del *Cuadernillo...* RB, MD_F_130_BIS_B, f. 1r.

Fig. 377 Giacomo Lauro y Antonio Tempesta, *Mapa de las siete Iglesias de Roma*, 1599, Viena, Kunstbibliothek, © Foto: Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Fig. 378 Anónimo, Panorama o Visión de Jerusalén, 1495-1497, óleo sobre tabla, 196 x 205,7 x 2,1 cm, Lisboa Museo Nacional del Azulejo. Publicada en: PAISAJES ESPIRITUALES, <http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php/es/item1-devocional>. Consultado el miércoles 25 de noviembre del 2020. Repositori Digital de la Universitat de Barcelona URI: <http://hdl.handle.net/2445/120674>

Fig. 379. Detalle de fig. 111. Escalinata presidida por cristo y los santos y santas mártires, que preceden a la escalera del paraíso celestial.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS

AGP Archivo General de Palacio

AGS Archivo General de Simancas

AHCB Archivo Histórico de la Catedral de Burgos

AHNOB Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo)

AHMG Arxiu Històric Municipal de Gandia.

AHPM Archivo Histórico de Protocolos

CCA Cámara de Castilla

CED Cédulas

DR Descalzas Reales

FLG Fundación Lázaro Galdiano

MC Museo de Santa Clara (Gandía)

RAH Real Academia de la Historia

RB Real Biblioteca

PC Patronatos de la Corona

PEC Patrimonio Eclesiástico

FUENTES

Álvarez y Baena, José Antonio. *Hijos de Madrid: ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes; diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al illmo. y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid*. Madrid: en la Oficina de Benito Cano. Entre 1789 y 1791. Consulta disponible en: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000099472&page=1>

Ángeles, María de los, OSC, (atribuido). *Crónica e historia verdadera de las cosas memorables y particulares del santo convento de la Madre de Dios de Consolación de Madrid, y de su fundación y principio*, Madrid, 1598, Archivo General de Palacio AGP, PC, DR, leg. 7140, exp. 1.

Anónimo Agustino, *Libro de los milagros del sancto crucifixo, que esta en el monasterio de sant Augustin de la ciudad de Burgos*. En Burgos: por Felipe de la Junta, 1574. Digitalizado en: <https://play.google.com/books/reader?id=9iJYN51G5TUC&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA98>

Arfe y Villafañe, Juan de. *De varia commensuracion para la escultura, y architectura...*, Madrid: Por Don Plácido Barco López, 1795 (1585) Ed. Digitalizada en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13161>

Carrillo, Fray Juan. *Relacion historica de la Real fundacion del Monasterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid ... De las vidas de doña Inana de Austria su fundadora. Y de la ... Emperatriz Maria su hermana ...: Con un breue tratado de ciento y quinze, los mas señalados santos de la ... casa de Austria ... Por fray Iuan Carrillo de la Orden de S. Francisco ...* Madrid: Luis Sánchez, 1616

Carrió, Sebastián (O.F.M.) *Libro de Fundación en que se notan todas las religiosas que recibieron el santo hábito profesaron y murieron en este Religiosísimo Convento de la Nuestra Santa Clara de la Ciudad de Gandia desde su fundación Real que fue dia ocho de mayo de 1462. (...) se puso en forma este libro por el Padre fr. Sebastián Carrió en el año 1740, siendo confesor de dicho Real Convento. Año 1782, AHMG, FG-7/1.*

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española...*, Madrid: Melchor Sánchez, 1674 (1611), f. 36r. ed. Digitalizada en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.html [consulta: 13/12/2019]

España, Juan de. *Relación de la muerte de doña Juana de Austria y de Portugal, infanta de España y princesa de Portugal, y de cómo la trasladaron a enterrar en Madrid*. Madrid, 1573, RAH, K-53, ff. 96 v.-97 v.

España, Juan de. *Relación de las honras fúnebres de doña Juana, princesa de Portugal, las cuales mandó celebrar el rey Felipe II, su hermano, en la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid*, Madrid, 1573, RAH, K-53, ff. 101-104.

Flórez, Enrique. *España sagrada: Contiene las iglesias colegiales, monasterios y santos de la diocesi [sic.] de Burgos: conventos, parroquias y hospitales*. En Madrid: por D. Antonio de Sancha, 1772, tomo XXVII. Accesible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4766> [consulta: 05/04/2017].

Flórez, Enrique. *Memorias de las reynas catholicas, historia genealógica de la Casa Real de Castilla y de León, todos los infantes...* En Madrid: por Antonio Marín, 1770 Digitalizado en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=4159 [consulta: 5-I-2016]

González Dávila, Gil. *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, 1623. En Madrid: por Thomas Iunti. Consulta disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092802&page=1>

Hebas, Juan de las. *Historia breve de la portentosa imagen de Nuestra Señora del Milagro que... se venera en el... Convento de las Señoras Descalzas Reales desta Corte...* Madrid, s /n, 1712. BR, MD/H/18 n23.

Jesús, Antonia de, OSC, (atribuido). *Crónica e historia verdadera de las cosas memorables y particulares del santo convento de la Madre de Dios de Consolación de Madrid, y de su fundación y principio*" (Libro en folio forrado en pergamino, manuscrito, que se conserva en el Archivo general de la Real Casa, legajo 1, de las Descalzas). Copia mecanografiada del original fechado en 1599, siglo XX, BR, MC/MD/3189. Su información catalográfica puede consultarse en: <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=130962> [última consulta 17/02/20].

Llopis, Josep (O.F.M), *Crónica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara de la ciudad de Gandía, escrita por... confesor ordinario del mismo santo monasterio...*, 1782, AHMG, FG/7-2 (primera parte) y FG/8-2 (segunda parte).

López de Hoyos, Juan. *Hystoria y relació verdadera de la enfermedad, felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys ...: con los sermones, letras y epitaphios a su tumulo ... / cõpuesto y ordenado por ... Iuan Lopez...* Impresso en Madrid: en casa de Pierres Cosin, 1569.

Loviano, Pedro, *Historia, y milagros del SSmo. Christo de Burgos, con su novena*, Madrid: Imprenta del Venerable Padre Fray Alonso de Orozco, 1740, Accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103818&page=1>

Madrid, 1595. *Libro de la vida y muerte de las santas Madres fundadoras del Monasterio de las Descalzas de la Villa de Madrid, de la primera regla de la Madre Santa Clara y de las monjas que en él han muerto hasta hoy, 4 de diciembre de 1595*, Biblioteca Nacional, Mss/7712. Digitalizado en: <http://bdh.bne.es/bnearchive/detalle/bdh0000145748> [consulta: 02/09/2020]

Madrid, 9 de agosto de 1572. Juana de Austria. *Escritura de fundación del Convento de monjas franciscanas descalzas de Madrid, por Doña Juana de Austria*, BN, MSS/3843.

Madrid, Real Biblioteca, DIG/MD/B/4_E. *Real fundacion de la Capilla y Monasterio de Religiosas Franciscas Descalzas de la primera Regla de Santa Clara: que en la Villa de Madrid dotó y fundó la serenissima Señora Doña Juana de Austria, Infanta de Castilla y Princesa de Portugal, por los años de 1572 con las declaraciones que á ella hizo en Gumiel de Mercado á 15 de Octubre de 1602 el Señor Rey Don Phelipe III como patron y protector que era, confirmadas por la Santidad de Clemente VIII en 24 de Março de 1601*. En la Imprenta de Francisco Xavier Garcia, calle de los Capellanes, 1769.

Madrid, Real Biblioteca, *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino, ceremonias, ingreso de novicias y en suma cuanto se hace en las veinticuatro horas del día en la comunidad de monjas del convento de las Descalzas Reales de Madrid*, siglo XVIII, RB, DIG/MD/F/73_B

Madrid, Real Biblioteca, *Lo que se observa en la comunidad [de las Descalzas Reales] en el discurso del año*, siglo XVII, RB, MD_F_46.

Madrid, Real Biblioteca, *Papeles pertenecientes al culto divino ceremonias en el coro. Modo de hacer las pruebas para recibir las Novicias. Modo de salir antes de profesar y el repartimiento de las 24 horas del día*, último tercio del siglo XVII, RB, MD/F/27.

Palma, Fray Juan de *Cathalogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Santuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid*, siglo XVII, FLG, M 1-1-18, ff. 23v-25v. Digitalizado en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=3255 [consulta el 15/09/17].

Palma, Fray Juan de *Vida de la serenissima infanta Sor Margarita de la Cruz, religiosa Descalça de S. Clara / dedicada al rey nuestro Señor Philippe III el P.F. Ioan de Palma ... de la Orden de S. Francisco...* Madrid, Imprenta Real, 1636.

Palomino Velasco, Antonio. "Elogio de fray Eugenio Gutiérrez de Torices" en *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar...*, Madrid: por Lucas Antonio de Bedmar, 1724, p. 455. Ed. digitalizada en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047461&page=1> [consulta: 26/12/2019].

Pastor, Alonso. *Soledades del amor divino y dulces laberintos del encerramiento interior de las almas limpias con Dios, fundadas en la sagrada Escritura y Santos Padres. Aplicadas y explicadas con la ilustre fundación y progreso virtuoso del santuario y convento real de Santa Clara de Gandía, con las vidas de muchas admirables religiosas...* Valencia, 1655. Digitalizado en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.532512092x;view=1up;seq=234>

Peña, Juan Antonio de la. *Discvrso en exaltacion de los improprios que padecio la sagrada imagen de Christo N.S. à manos de la perfidia iudaica: con relacion de la magnifica octaua, sermones... que à estos catolicos intentos hizo en el Real Conuento de las Descalças la... infanta Sor Margarita de la Crvz... / por... Ivan Antonio de la Peña...* Madrid: Francisco Martinez, 1632. Digitalizado en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ16936420X

Ponz, Antonio. *Viaje de España*, tomo III. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1789. Digitalizado en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1>

Prades, Jaime *Historia de la adoracion y uso de las santas imagenes y de la imagen de la fuente de la salud...*, (En valencia: en la impresion de Felipe Mey, 1597).

Quintana, Jerónimo de la. *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Madrid: En la Imprenta del Reyno: [vendese este libro en casa del autor, en el Hospital de la Latina de Madrid], 1629. Ed. digitalizada en: http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cm?id=422 [consulta: 10/06/2019]

Salazar, fray Pedro de. *Crónica e Historia de la fundación y progreso en la provincia de Castilla de la Orden del bienaventurado padre San Francisco ...*, Madrid, Imprenta Real, 1612. Digitalizado en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=131>

BIBLIOGRAFÍA

Abad Castro y Martín Ansón, 2007.

Abad Castro, Concepción y Martín Ansón, María Luisa. “Nuevas aportaciones documentales sobre la capilla de los Herrera, conocida como capilla de los Fría, y otros linajes vinculados a la Cartuja de El Paular”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2007, n° 19, pp. 9-33.

Acosta-García, 2019.

Acosta-García, Pablo “A Clash of Theories: Discussing Late Medieval Perception” en: Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I. y Acosta-García, Pablo (eds.) *Touching, devotional practices, and visionary experience in the late Middle Ages*. Cham (Suiza): Palgrave Macmillan, 2019, pp. 1-17.

Aerschot y Heirman, 2001.

Aerschot, Suzanne Van y Heirman, Michiel. *Les Béguinages de Flandre: Un patrimoine mondial*. Bruselas: Editions Racine, 2001.

Ajello, 2018.

Ajello, Lucia. “Il culto delle reliquie e la storia dei loro preziosi contenitori. Alcuni argenti romani nei conventi de la Descalzas Reales e de la Encarnación di Madrid”, *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, 2018, n° 4, pp. 9-27.

Ajello, 2012.

Ajello, Lucia. “La «Montagna di Corallo», ovvero il «Presepe» del Monastero de las Descalzas Reales di Madrid”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería San Eloy*, v. 12, Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 39-46.

Alcalá, 2008.

Alcalá, Luisa Elena, “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”. En Carlos Varona, María Cruz de; Civil, Pierre; Pereda, Felipe y Vincent-Cassy, Cécile (eds.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid: Casa Velázquez, 2008, pp. 171-193.

Aliaga Morell y Ramon Marqués, 2016.

Aliaga Morell, Joan y Ramon Marqués, Núria. “Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de Santa Clara de Gandia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2016, n° 97, pp. 111-124.

Aliaga Morell, 2015.

Aliaga Morell, Joan. *El museu de santa Clara de Gandia. Obres Mestres*, Gandía: Ayuntamiento de Gandía, 2015.

Alonso Benito, 2015.

Alonso Benito, Javier, *Platería. La colección del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

Alonso Mateos, 2007.

Alonso Mateos, Abel “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografías y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat*, 2007, n° 2, pp. 7-46.

Álvarez Seijo, 2017-2018.

Álvarez Seijo, Begoña. “En-Clave de género. Las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la Capilla de la Virgen de Guadalupe de las Descalzas Reales”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2017-2018, 29-30 pp. 143-167.

Álvarez, 1971.

Álvarez, Arturo. “Curioso epistolario en torno a la infanta sor Margarita de la Cruz”, *Hispania Sacra*, 1971, vol. 24, n°47, pp. 187-234.

Amorós, 1960.

Amorós, León “El monasterio de santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja”, *Archivo Ibero-Americano*, 1960, n° 80, pp. 441-486.

Amorós, 1961a.

Amorós, León. “El monasterio de santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja. Continuación”, *Archivo Ibero-Americano*, 1961a, n° 21, pp. 227-282.

Amorós, 1961b.

Amorós, León “El monasterio de santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja. Conclusión.” *Archivo Ibero-Americano*, 1961b, n° 21, pp. 399-458.

Anderson, 2019.

Anderson, Joanne W. *Moving with the Magdalen Late Medieval Art and Devotion in the Alps*. Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2019.

Andrade, 2018.

Andrade, Maria Filomena, “Uma espiritualidade renovada: a reforma coletina em Portugal nos finais da Idade Média”. En: Cardoso, João Luís y Candeias Sales, José das, *In Memoriam. Estudos de Homenagem a António Augusto Tavares*. Lisboa: Universidade Aberta, 2018, pp. 159-168.

Angulo Íñiguez, 1943.

Angulo Íñiguez, Diego. “Alejo Fernández. Los retablos de don Sancho de Matienzo de Villasana de Mena (Burgos)”, *Archivo español de arte*, 1943, tomo 16, n° 57, pp. 125-141.

Anselmi, 2004.

Anselmi, Alessandra (ed.) *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini / escrito por Cassiano del Pozzo*, (trad. de Ana Minguito). Madrid: Doce Calles, 2004.

Antigüedad del Castillo-Olivares, 1976.

Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores. “Orfebrería religiosa en Palencia (capital)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 1976, n° 37, pp. 85-158.

Aranda Huete, 2019.

Aranda Huete, Amelia. “El alhajamiento de las imágenes sagradas en las Descalzas Reales y la Encarnación”. En: Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de*

Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 370- 373.

Arbeteta Mira, 2000.

Arbeteta Mira, Leticia. *Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.

Arbeteta Mira, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia-FLG, 2003.

Arbeteta Mira, 2007.

Arbeteta Mira, Letizia. *De Nápoles a los Andes: el belén tradicional*. Castellón de la Plana: Fundación Bancaja, 2007.

Arciniega García, 2001.

Arciniega García, Luis. *La memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos: redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2001.

Arciniega García, 2012a.

Arciniega García, Luis. “El colegio de Corpus Christi entre construcciones: de la obra a la recepción”. En: Callado Estela, Emilio y Navarro Sorní, Miguel (coords.). *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012a, pp. 665-684.

Arciniega García, 2012b.

Arciniega García, Luis. “La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso Valenciano”, *Ars Longa*, 2012b, n° 21, pp. 71-94.

Arellano, 2011.

Arellano, Ignacio, “El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, I: los viajes mitológicos”, *Revista de Literatura*, 2011, vol. 73, n° 145, pp. 165-182.

Arias Martínez, 2008.

Arias Martínez, Manuel. “Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca”. En: Urrea Fernández, Jesús (Dir.). *Museo Nacional de Escultura VI: La escala reducida*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 2008, pp. 20-21.

Arias Martínez, 2019.

Arias Martínez, Manuel. “‘A las arterias solo les falta el pulsar...’ Aproximación a la escultura policromada en dos fundaciones monásticas reales”. En: Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 246-259.

Arranz Roa, 2003.

Arranz Roa, Íñigo “Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centros de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio (1545-1767)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, n° 28, pp. 125-163.

Ashley, 2013.

Ashley, Kathleen. "Cultures of devotion". En: Bennett, Judith M. y Mazo Karras, Ruth (eds.). *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*. Oxford: Oxford U.P., 2013, pp. 472-515.

Aterido Fernández, 1995.

Aterido Fernández, Ángel. "Una nueva obra de José de Churriguera: el Monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1995, n°35, pp. 19-31.

Atienza López, 2008.

Atienza López, Ángela. *Tiempo de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2008.

Atienza, 2009.

Atienza, Belén. *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Ámsterdam / Nueva York: Rodopi, 2009.

Ávila Vivar, 2017.

Ávila Vivar, Mario. "Ángeles apócrifos en los conventos de monjas", *Hispania Sacra*, 2017, vol. 69, n° 140, pp. 647-666.

Azcárate Ristori, 1971.

Azcárate Ristori, José María de. *La capilla del Obispo en la Iglesia de San Andrés*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

Baert, 2015.

Baert, Bárbara. "Echoes of Liminal Spaces. Revisiting the Late Mediaeval 'Enclosed Gardens' of the Low Countries. (A Hermeneutical Contribution to Chthonic Artistic Expression)", *Antwerp Royal Museum Annual*, 2015, pp. 9-45.

Baert, 2016.

Baert, Bárbara. *Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries: Contributions to Gender and Artistic Expression*, Leuven: Peeters, 2016.

Baert e Iterbeke, 2017.

Baert, Bárbara e Iterbeke, Hanna. "Revisiting the Enclosed Gardens of the Low Countries (Fifteenth Century Onwards). Gender, Textile, and the Intimate Space as Horticulture", *Textile*, 2017, vol. 15, tomo 1, pp. 2-33.

Baert, 2018.

Baert, Bárbara. "Art and Mysticism as Horticulture. Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries in an Interdisciplinary Perspective". En: Appleton, Helen y Nelstrop, Louise (eds.) *Art and Mysticism: Interfaces in the Medieval and Modern Periods*. Londres: Routledge, 2018, pp. 104-127.

Báez Hernández, 2015.

Báez Hernández, Montserrat A. "El cuerpo relicario: mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual". En García Mahiques, Rafael y Doménech García, Sergi (coords.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 323-333.

Bailey, 2003.

Bailey, Gauvin Alexander. *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Banner, 2005.

Banner, Lisa A. "Private Rooms in the Monastic Architecture of Habsburg Spain". En: Hamilton, Sarah y Spicer, Andrew (Eds.) *Defining the Holy: Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 2005, pp. 81-94.

Baranda Leturio, 2008.

Baranda Leturio, Consolación. "Las cartas de Sor María Jesús de Ágreda a don Fernando y a don Francisco de Borja: los manuscritos de las Descalzas Reales". En Zugasti, Miguel (ed.). *Sor María de Jesús de Ágreda y la literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*. Soria: Universidad Internacional Alfonso VIII-Diputación Provincial de Soria, 2008, pp. 13-32.

Baranda Leturio, 2013.

Baranda Leturio, Consolación. *Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda a Fernando de Borja y Francisco de Borja (1628-1684). Estudio y edición*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.

Baranda Leturio, Nieves y Marín Pina, 2014.

Baranda Leturio, Nieves y Marín Pina, M^a Carmen. "El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas" en íd. (Eds.) *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España Moderna*. Madrid: Iberoamericana, 2014, pp. 11-47.

Barasch, 1997.

Barasch, Moshe. *The Language of art: studies in interpretation*. Nueva York: New York University, 1997.

Barrigón Montañés, 2013.

Barrigón Montañés, María "Hilos de oro tendidos, cortaduras y matiz: joyas del obrador de bordados de El Escorial", *Reales Sirios*, 2013, n^o 198, pp. 40-69.

Barrio Moya, 1994.

Barrio Moya, José Luis. "La iglesia de las Descalzas Reales de Madrid según un inventario de 1703", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1994, n^o 34, pp. 79-94.

Barrón García y Criado Mainar, 2015.

Barrón García, Aurelio A. y Criado Mainar, Jesús. "Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 2015, n^o 58, pp. 73-113.

Bastida Rodríguez, 2000.

Bastida Rodríguez, Patricia, "Construcción patriarcal o transgresión femenina: las mártires cristianas en las revisiones feministas de Anna Rossetti y Sara Maitland". En: Carrera Suárez, Isabel (Coord.). *Mujeres históricas, mujeres narradas*. Oviedo: Universidad, 2000, p. 191-207.

Bataillon, 1952.

Bataillon, Marcel. "Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal". En: *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1952, pp. 257-283.

Bataillon, 1966.

Bataillon, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Batllori, 1999.

Batllori, Miguel. *La familia de los Borja*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

Belardi, Menchetelli y Martini, 2013.

Belardi, Paolo; Menchetelli, Valeria y Martini, Luca. "The basilica of Saint Mary of the Angles, Assisi. Architecture in the shape of the reliquary". En Conte, Antonio y Filippa, Monica (Eds.) *Patrimoni e Siti UNESCO: Memoria, Misura e Armonia*. Roma, Gangemi, 2013, pp. 111-120.

Belting, 2010.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2010.

Belting, 2009.

Belting, Hans. *Imagen y culto: Una historia de la imagen antes de la era del arte*, Madrid: Akal, 2009.

Beltrán del Río Sousa, 2018.

Beltrán del Río Sousa, Ariadna. "Mariana de Austria como santa Rosalía en La mejor flor de Sicilia, de Agustín de Salazar y Torres", *Studia Iberica et Americanajournal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 2018, n°5, pp. 221-236.

Benay, Erin E. "To have and to hold: possessing the sacred in the late Renaissance", *Open Arts Journal*, 2014, n° 15, pp. 89-110.

Benito Doménech, Fernando. "El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 1970, tomo 45, pp. 417-426.

Benito Doménech, Fernando. *Pintura y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, 1980.

Bercé, 2011.

Bercé, Yves-Marie. *Lorette aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: PUPS, 2011.

Berg, 1989.

Berg, Judith. *Behind the Altar Table: The Development of painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

Bermejo Martínez, 1972a.

Bermejo Martínez, Elisa. "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: primitivos flamencos (1)". *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*. 1972a, n° 33, pp. 74-80.

Bermejo Martínez, 1972b.

Bermejo Martínez, Elisa. "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: primitivos flamencos (2)". *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 1972b, n° 34, pp. 37-44.

Bermejo Martínez, 1973.

Bermejo Martínez, Elisa. “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: primitivos flamencos (3)”. *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*. 1973, nº 35, pp. 41-48.

Bermejo Martínez, 1980.

Bermejo Martínez, Elisa. “Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans existentes en España”, *Archivo Español de Arte*, 1980, vol. 53, nº 212, pp. 409-448.

Bermejo, 1962.

Bermejo, Elisa. *Juan de Flandes*. Madrid: CSIC, 1962.

Bertini, Cerbo y Paone, 2017.

Bertini, Antonio; Cerbo, Cristina di y Paone, Stefania “Filia sanctae Elisabethae: la committenza di Maria d'Ungheria nella chiesa clariana di Donnaregina a Napoli”. En: Colesanti, Gemma; Garí, Blanca y Jornet i Benito, Núria (Coords.). *Clarisas y dominicas. Modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*. 4 vols. Firenze: Firenze University Press, 2017, vol. 1, pp. 11-69.

Bireley, 2014.

Bireley, Robert. *Ferdinand II, Counter-Reformation emperor, 1578–1637*. Nueva York: Cambridge University Press, 2014.

Blanco Mozo, 2015.

Blanco Mozo, Juan Luis. “El sepulcro de la emperatriz María en las Descalzas Reales: ensayo de interpretación”, *Reales Sitios: revista del Patrimonio Nacional*, 2015, nº 203, pp. 6-27.

Blaya Estrada, 2006.

Blaya Estrada, Nuria, “Un escenario para la liturgia. La capilla del Real Colegio de Corpus Christi”. En: Benito Goerlich, Daniel (ed.) *Domus Speciosa, 400 años del Colegio del Patriarca*. Valencia: Universitat de València, 2006, pp. 197-218.

Bodart, 2003.

Bodart, Diane H. “Le portrait royale sous le dais. Polysémie d’un dispositif de représentation dans l’Espagne et dans l’Italie du XVIIIe siècle”. En: Colomer, José Luis (dir.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003, pp. 89-111.

Boeglin, Fernández Terricabras, y Kahn, 2018.

Boeglin, Michel, Fernández Terricabras, Ignasi, y Kahn, David. (Eds.). *Reforma y disidencia religiosa: La recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI*. Madrid: Casa de Velázquez, 2018. Disponible en <<http://books.openedition.org/cvz/5657>> [acceso: 03/04/ 2019].

Boogert, 2010.

Boogert, Bob C. van der. “María de Hungría, mecenas de las artes”. En: Checa Cremades, Fernando (Dir.) *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid: Fernando Villaverde, 2010, vol. III, pp. 2791-2806.

Borrego Gutiérrez, 2016-2017.

Borrego Gutiérrez, Esther. “Del mito a la escena: una *Fábula de Dafne* de finales del siglo XVI en las Descalzas Reales”, *Analecta Malacitana*, 2016-2017, vol. 39, nº 1-2, pp. 321-334.

Disponible en: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/5624>>. [acceso: 29/12/ 2019]

Bouza Álvarez, 1990.

Bouza Álvarez, Juan Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, CSIC, 1990.

Bravo Arriaga, María Dolores. “El ‘Costumbbrero’ del convento de Jesús María de México o del lenguaje ritual”. En: Moraña, Mabel (ed.), *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Pittsburgh: Biblioteca de América, 1996, pp. 161-170.

Bray, 2009.

Bray, Xavier “Pedro de Mena (1628-1688). Mary Magdalene meditating on the Crucifixion, 1664”. En Bray, Xavier; Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso; Barbour, Daphne y Ozone, Judy (eds). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. Londres: National Gallery, 2009, pp. 150-155.

Buchanan, 2015.

Buchanan, Iain. *Habsburg tapestries*. Turnhout: Brepols, 2015.

Burrieza Sánchez, 2011.

Burrieza Sánchez, Javier, “Las inquietudes fundacionales de los descendientes de Francisco de Borja”, en García Hernán, Enrique y Ryan, María del Pilar (coords.), *Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna*, Valencia, Albatros, 2011, pp. 286-287.

Bustamante García, 1994.

Bustamante García, Agustín. *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid: Alpuerto, 1994.

Bustillo, 2010.

Bustillo, Martha. “The Episode of the Cristo de la Paciencia and Its Influence on Religious Imaginary in Seventeenth-Century Madrid”. En: Bustillo, Martha; Roe, Jeremy (eds.) *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 59-70.

Buyreu Juan, Jordi, *La Corona de Aragón de Carlos V a Felipe II: las instrucciones a los virreyes bajo la regencia de la princesa Juana (1554-1559)*, Madrid, Sociedad Estatal, 2000.

Bynum, 2011.

Bynum, Caroline Walker. *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2011.

Bynum, 2020.

Bynum, Caroline Walker. *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*. Nueva York, Zone Books, 2020.

Calbarro, 2002.

Calbarro, Juan Luís, “Navis Ecclesiae. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuría”, *Tebeto: anuario del archivo histórico insular de Fuerteventura*, 2002, nº 15, pp. 291-318.

Calbarro, 2003.

- Calbarro, Juan Luís. “Nave de la iglesia”, *Historia 16*, 2003, nº 327, pp. 8-20.
- Calduch-Benages, 2018.
Calduch-Benages, Nuria (Coord.). *Mujeres de la Biblia*, Madrid: PPC, 2018.
- Callado Estela y Mestre, 2009.
Callado Estela, Emilio y Mestre, Antonio (Coords.). Curae et studii exemplum. *El patriarca Ribera cuatrocientos años después* (I). València: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009.
- Callado Estela, 2011.
Callado Estela, Emilio (Coord.). Lux totius Hispaniae. *El patriarca Ribera cuatrocientos años después* (II). València: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2011.
- Callado Estela y Navarro Sorní, 2012.
Callado Estela, Emilio y Navarro Sorní, Miguel (coords.) *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012.
- Campbell, 2015.
Campbell, Anna. “Creating a Colettine Identity in an Observant and Post-Observant World: Narratives of the Colettine Reforms After 1447”. En: Mixon, James y Roest, Bert (eds.) *A Companion to Observant Reform in the Later Middle Ages and Beyond*. Leiden: Brill, 2015, pp. 32-47.
- Campos y Fernández de Sevilla, 2001.
Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (Coord.) *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del simposium*. San Lorenzo del Escorial: R.C.U. Escorial M^a Cristina, Servicio de Publicaciones, DL 2001.
- Campos-Perales, 2018.
Campos-Perales, Ángel, “Ver y conocer a Dios en el mundo natural: los intereses científicos de san Juan de Ribera (1532-1611) y su colección pictórica”, *Potestas*, nº 12, 2018, pp. 121-143.
- Canalda i Llobet, 2006.
Canalda i Llobet, Silvia. “El mobiliari menor del monestir de la Puríssima Concepció. Litúrgia, devoció i artesanía.” En: Pascual Benassar, Aina y Llabrés Mulet, Jaume (coms.) *La mirada del Poble. Art, Costumari i Religiositat. Deu anys d'un projecte cultural en el monestir de la Puríssima Concepció (1995-2005)*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, Govern de les Illes Balears, 2006, pp. 132 – 203.
- Cantera Ortiz de Urbina, 2005.
Cantera Ortiz de Urbina, Jesús (ed.). *Tres mujeres del Antiguo Testamento: Ester, Judit, Rut*, Madrid: Abada, 2005.
- Capdepón Verdú, 1997.
Capdepón Verdú, Paulino. “La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1997, nº 37, pp. 215-226.
- Capdepón Verdú, 2007.

Capdepón Verdú, Paulino. “Maestros de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en el siglo XVIII (I)”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 2007, n° 47 pp. 293-319.

Capdepón Verdú, 2009.

Capdepón Verdú, Paulino. “Maestros de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en el siglo XVIII (II)”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 2009, n° 49, pp. 309-329.

Capdepón Verdú, 2011.

Capdepón Verdú, Paulino. “Música y liturgia en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”. En: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.), *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, 2 vols., Madrid: Real centro universitario Escorial-María Cristina, 2011, vol. 1, pp. 563-586.

Capel Martínez, 2007.

Capel Martínez, Rosa María. “Mujer y educación en el Antiguo Régimen”, *Historia de la educación*, 2007, n° 26, pp. 85-110.

Carbonell Buades, 2012-2013.

Carbonell Buades, Marià. “Col·leccionistes borgians en època barroca: una dama, un cardenal, un poeta”. *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 2012-2013, n° 4, pp. 439-462.

Cardiñanos Bardeci, Inocencio. “El colegio de Nuestra Señora de Loreto: su iglesia y retablo (Madrid)”. *Archivo Español de Arte*, 1998, n° 284, pp. 433-440.

Carrero Santamaría, 2000.

Carrero Santamaría, Eduardo. “Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum”. Vidas regular y secular en las catedrales hispanas llegado el siglo XII”. *Anuario de estudios medievales*, 2000, n° 30, pp. 757-806.

Carrero Santamaría, 2004.

Carrero Santamaría, Eduardo. “Observaciones sobre la topografía sacra y ceremonial de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos y su materialización arquitectónica”. En: Campos Fernández de Sevilla, Francisco Javier (ed.). *La clausura femenina en España: actas del simposium 1/4-IX-2004*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2004, Vol. II, pp. 695-716.

Carrero Santamaría, 2008.

Carrero Santamaría, Eduardo “Monjas y conventos en el siglo XIV arquitectura e imagen, usos y devociones”. En: Serés, Guillermo; Rico Camps, Daniel; Sanz Burgos, Omar (Coords.) *El “libro del buen amor”: texto y contextos*. Bellaterra: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008, pp. 207-235.

Carrero Santamaría, 2014a.

Carrero Santamaría, Eduardo (coord.). *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2014a.

Carrero Santamaría, 2014b.

Carrero Santamaría, Eduardo. “Catedral y liturgia medievales. La definición funcional del espacio y sus usos”, en Sousa Saraiva, A. M. de y Barbosa Morujao, M. R. (coords.), *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*, Lisboa, 2014b, pp. 59-100.

Cátedra García, y Rojo Vega, 2004.

Cátedra García, Pedro M. y Rojo Vega, Anastasio. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Madrid: Instituto de la Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Cayron, y Steyaert, 2019.

Cayron, Fanny y Steyaert, Delphine. *Made in Malines: les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540: étude matérielle et typologique*. Bruselas: Instituto real del patrimonio artístico, 2019.

Ceñal Lorente, 1983.

Ceñal Lorente, Rafael. «Viaje de la emperatriz María de Austria a España con estancia prolongada en las Descalzas Reales». *Reales Sitios*, 75 (1983), pp. 45-56.

Ceñal Lorente, 1991.

Ceñal Lorente, Rafael. *La Emperatriz María de Austria, su personalidad política y religiosa*, Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1991.

Cessac, 2004.

Cessac, Catherine. “El Oficio de Tinieblas según Charpentier” *Goldberg. Revista de Música Antigua*, 2004, n° 26, pp. 64-69.

Checa Cremades, 1989.

Checa Cremades, Fernando. «Monasterio de las Descalzas Reales: orígenes de su colección artística». *Reales Sitios*, núm. 102, 1989, pp. 21-30.

Checa Cremades, 1992.

Checa Cremades, Fernando. «Mecenazgo y devoción: doña Juana de Portugal y las descalzas reales de Madrid». En: *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992, pp. 177-183.

Checa Cremades, y García García, 2011.

Checa Cremades, Fernando y García García Bernardo (Coords.). *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.

Checa Cremades; Mancini y Vázquez Dueñas, 2013.

Checa Cremades, Fernando; Mancini Matteo y Vázquez Dueñas, Elena. *Los Libros de Entregas de Felipe II a El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.

Checa Cremades, 2018a.

Checa Cremades, Fernando. “Pobreza extrema y magnificencia textil en dos monasterios reales. Las Descalzas y la Encarnación en Madrid. Siglos XVI a XVIII”. En: Miguel Ángel Zalama Rodríguez (dir.). *Magnificencia y arte: devenir de los tapices en la historia*. Gijón: Trea, 2018, pp. 99-134.

Checa Cremades, 2018b.

Checa Cremades, Fernando. “Felipe II coleccionista. Los inventarios del Guardajoyas del Real Alcázar de Madrid y de la colección de tapices”. En: *íd (dir.) Inventarios de Felipe II: Inventario post mortem, Almoneda y Libro de remates*. Madrid: Fernando Villaverde ediciones, 2018, pp. 9-20.

Checa Cremades, 2019.

Checa Cremades, Fernando. “Un espacio para la maravilla sagrada: la lipsanoteca de las Descalzas Reales”. En: íd. (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 306-315.

Cherry, 2003.

Cherry, John. “Containers for Agnus Dei”. En: Entwistle, Chris (ed.). *Through a glass Brightly: studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology presented to David Buckton*. Oxford: Oxbow Books, 2003, pp. 171-183.

Chías Navarro, y Sender Contell, 2015.

Chías Navarro, Pilar y Sender Contell, Marina. “Nuevos enfoques en el estudio de los Monasterios Jerónimos Santa María de la Murta y San Lorenzo de El Escorial: organización funcional y tipologías”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* [en línea]. oct. 2015, n°26, pp. 84-91. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/4041>. [consulta: 16-07-2020].

Chillón Raposo, 2017.

Chillón Raposo, David. “La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII. El origen de la devoción a Santa Rosalía”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 2017, n° 5, pp. 247-272.

Cirlot y Garí, 2019.

Cirlot, Victoria y Garí Blanca. “Contact. Tactile experiences of the sacred and the divinity”. En: Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I. y Acosta-García, Pablo (eds.). *Touching, devotional practices, and visionary experience in the late Middle Ages*. Cham (Suiza): Palgrave Macmillan, 2019, pp. 237-262.

Civil, 1996a.

Civil, Pierre. *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité "Norte de Ydiotas" de Francisco de Monzón (1563)*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: Publications de la Sorbonne, 1996a.

Civil, 1996b.

Civil, Pierre. “Imagen y devoción: el Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)”. En: Arellano Ayuso, Ignacio; Pinillos, Carmen; Vitse, Marc y Serralta, Frédéric (Coords.). *Studia Aurea: actas del III congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, 3 vols. Navarra: Griso, 1996b, vol. 3, pp. 109-120.

Clair, 2008.

Clair, Muriel. «Une chapelle en guise de maison», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [en línea]. 41 (2008). Disponible en: <http://journals.openedition.org/ccrh/3412>. [consulta: 12-06-2019].

Cleven, Reyniers, y Eryvynck, 2019.

Cleven, Fanny Van; Reyniers, Jeroen y Eryvynck, Anton. *Met maagdelijke blik. De reliekenschat van Herkenrode doorgelicht*. Turnhout: Brepols, 2019.

Clifton, 1997.

Clifton, James. *The Body of Christ in the Art of Europe and New Spain, 1150-1800*. Munich and New York: Prestel, 1997.

- Colomer, 2003.
Colomer, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003.
- Company Climent, 1983.
Company Climent, Ximo. “Tablas gandienses (1450-1550)”. *Archivo de arte valenciano*, 1983, n° 64, pp. 41-45.
- Company Climent, 1984.
Company Climent, Ximo. “Una probable "Virgen con el Niño" de Antoniazzo Romano, en Gandía”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1984, n° 65, pp. 29-30.
- Company Climent, 1991.
Company Climent, Ximo. “Una ‘Muerte de san Martín’ del maestro de san Lázaro”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1991, n°72, pp. 26-30.
- Company Climent, y Puig, 2013.
Company Climent, Ximo y Puig, Isidro. *Atribuido a Juan de Flandes. Ecce Homo*. Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM), de la Universitat de Lleida, 2013 (informe de atribución).
- Compton, 1958-59.
Compton, Michael Verfasser. “A triptych by the Master of Frankfurt”. *The Liverpool Bulletin*, 1958-59, n°7 (3), pp. 5-18.
- Coppel Aréizaga, 2004
Coppel Aréizaga, Rosario. “Giambologna y los crucifijos enviados a España”. *Goya*, 2004, n° 301-302, pp. 201-214.
- Corbin, 1947.
Corbin, Solange. “L'Office Portugais De La ‘Sepultura Christi.’”. *Revue De Musicologie* [en línea]. 1947, vol. 29, n°81/84, pp. 63–71. Disponible en: JSTOR, www.jstor.org/stable/925331. [consulta: 26-9-2020].
- Coreth, 2004.
Coreth, Anna. *Pietas Austriaca*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2004.
- Corney, 2007.
Corney, Alexandra. “Wax”. En: Trusted, Marjorie (ed.) *The making of sculpture*. London: V & A Publications, 2007, p. 34
- Corry, Howard, y Laven, 2017.
Corry, Maya; Howard, Deborah y Laven, Mary. *Madonnas & miracles: the holy home in Renaissance Italy*. London/New York: Philip Wilson Publishers, 2017.
- Cousinié, 2008.
Cousinié, Frédéric. “Images et méditation dans la littérature spirituelle espagnole”. En M. C. de Carlos Varona; Pierre Civil; Felipe Pereda; y Cécile Vincent-Cassy, (eds.) *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa Velázquez, 2008, pp. 273-295.

Crespo Fajardo, 2009.

Crespo Fajardo, José Luis. *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana* [en línea]. 2009, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/15005>. [consulta: 25/10/2019]

Crespo, 2019.

Crespo, Hugo Miguel (Ed.). *The Art of Collecting: Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)*. Lisboa: AR-PAB, 2019.

Criado Mainar, 2014.

Criado Mainar, Jesús. *Culto e imágenes de la Virgen de la Cama en el Aragón occidental. El tránsito de María y la devoción asuncionista en la Comunidad de Calatayud*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2014.

Cruz Medina, 2013.

Cruz Medina, Vanessa de. "An Illegitimate Habsburg: Sor Ana Dorotea de la Concepción, Marquise of Austria". En: Cruz, Anne J. y Galli Stampino, Maria (eds.). *Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013, pp. 96-117.

Cruz Medina, 2014.

Cruz Medina, Vanessa de. «In service to my Lady, the Empress, as I have done every other day of my life»: Margarita of Cardona, Baroness of Dietrichstein and Lady-in-waiting of Maria of Austria». En: Nadine Akkerman y Birgit Houben (Eds.). *The Politics of Female Households Ladies-in-waiting across Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2014, pp. 99-119.

Cruz Medina, 2020.

Cruz Medina, Vanessa de. "Ladies-in-waiting at the Spanish Habsburg Palaces and convents, the alcazar and the Descalzas Reales (1570-1603): spaces and representations of identity and agency". En: Roe, Jeremy y Andrews, Jean (eds.). *Representing women's political identity in the Early Modern Iberian World*. Londres: Routledge, 2020, pp. 146-168.

Cruz Medina, (en prensa)

Cruz Medina, Vanessa de. "Spirituality and Dynasty: Juana of Austria's relics collection at the Descalzas Reales in Madrid". En: Noelia García Pérez (ed.). *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia*. en prensa.

Cruz Valdovinos, 1994.

Cruz Valdovinos, José Manuel. "Platería" en Bonet Correa, Antonio. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 65-158.

Cruz Valdovinos, 2015.

Cruz Valdovinos, José Manuel. "José Martínez Caro, platero de las Descalzas Reales de Madrid durante el reinado de Felipe V". En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería san Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, pp. 109-124.

Cruz, y Galli Stampino, 2013.

Cruz, Anne J. y Galli Stampino, Maria (Eds.). *Early modern Habsburg women: transnational contexts, cultural conflicts, dynastic continuities*. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2013.

Cugy, Pascale, 2019.

Cugy, Pascale. «Un projet d'illustration abandonné pour *Les Figures et l'abrégé de la Vie, de la Mort et des Miracles de saint François de Paule* d'Antoine Dondé (1671)». *Nouvelles de l'estampe* [en línea]. 2019, 262. Disponible en: <http://journals.openedition.org/estampe/1402>. [consulta: 29- 05- 2020]

DaCosta Kaufmann, 2019.

DaCosta Kaufmann, Thomas. "The Kunstkammer: Historiography, Acquisition, Display". En: Crespo, Hugo Miguel (Ed.). *The Art of Collecting: Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)*. Lisboa: AR-PAB, 2019, pp. 17-31.

Davril, 2004.

Davril, A. «Fonctions des cloîtres dans les monastères au Moyen Âge». En: Klein, Peter K. (dir.) *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister. Le cloître au Moyen Âge. Architektur, Funktion und Programm*. Ratisbona: Schnell & Steiner, 2004, p. 22-26.

De Jonge, 2017.

De Jonge, Krista. "The "Emperor's artists" between court and the city in the sixteenth-century Low Countries". En: Eichberger, Dagmar; Lorentz, Philippe; Tacke, Andreas (Eds.) *The artist between court and city (1300-1600)*. Petersberg: Michael Imhof, 2017, pp. 134-146.

Dekonink, 2015a.

Dekonink, Ralph. "Les images miraculeuses de la Vierge au premier âge moderne entre dévotion locale et culte universal". *Revue de l'histoire des religions*, 2015a, n°2, pp. 131-133.

Dekonink, 2015b.

Dekonink, Ralph. «Figuring the Threshold of Incarnation: Caravaggio's Incarnate Image of the *Madonna of Loreto*» en W. S. Melion y L. P. Wandel, (eds.) *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*. Leiden: Brill, 2015b, pp. 341-370

Delbeke, Geurs, Constant y Staessen, 2015

Delbeke, Maarten; Geurs, Lobke; Constant, Lise y Staessen, Annelies. "The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands,". *Revue de l'histoire des religions* n° 2, 2015, pp. 211-256.

Delenda, 2001.

Delenda, Odile. "La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mexicana del siglo XVII". En: Moreno Mendoza, Arsenio (Coord.) *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2001, pp. 277-289.

Delfosse, 2009.

Delfosse, Annick. *La "protectrice du País-Bas": stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*. Turnhout: Brepols, 2009.

Didier, 1973.

Didier, Robert. "L'enfant Jésus présumé malinois de Cébu". En: *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 1973, n°77 / 1, pp. 147-155.

Diéguez-Rodríguez, 2019.

Diéguez-Rodríguez, Ana. “Los paisajes flamencos para los archiducos Isabel y Alberto como escenarios cortesanos. De los jardines palaciegos a las fiestas populares”. En: Rodríguez Moya, Inmaculada (ed.) *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Universitat de València, 2019, pp. 27-48.

Doménech García, 2015.

Doménech García, Sergi. “La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 2015, n°3, pp. 275-309.

Domínguez Ferrer, 2010.

Domínguez Ferrer, Raimundo (OFM). “El monasterio de las Descalzas Reales en el marco de la orden franciscana” en García Sanz, Ana (coord.). *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010, pp. 33-52.

Donadieu-Rigaut, 2005.

Donadieu-Rigaut, Dominique. *Penser en images les ordres religieux (xiiiè- xve siècles)*. Paris: Éditions Arguments, 2005.

Dorin, 2020.

Dorin, Rowan. “Order and Disorder: the documentary additions to the *Liber Ordinarius* of Nivelles”. En: Hamburger, Jeffrey y Schloutheuber, Eva (eds.). *The Liber ordinarius of Nivelles: Liturgy as Interdisciplinary Intersection*. Tübingen: Mohr & Siebeck, 2020, pp. 133-154.

Ducreux, Marie-Élizabeth, 2008.

Ducreux, Marie-Élizabeth. «La Santa Casa dans l'espace marial habsbourgeois au XVII^e siècle». *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [en línea]. 2008, n°41. Disponible en: <http://journals.openedition.org/ccrh/3409>. [consulta: 12-06-2019]

Duerloo, 1999.

Duerloo, Luc. “Riqueza y esplendor de los Países Bajos” en Sauquet, Sílvia (Coord.) *El esplendor de Flandes: arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV-XVI* [exposición organizada por la Fundación "La Caixa" del 23 de abril al 27 de junio de 1999, Centre Cultural de la Fundación "La Caixa"]. Barcelona: Fundación “La Caixa”, 1999, pp. 19-26.

Duerloo, 2000-2001.

Duerloo, Luc. *Dynasty and piety: Archduke Albert (1598-1621) and Habsburg political culture in an age of religious wars*. Farnham: Ashgate, 2012.

Eck, 2000-2001.

Eck, Xander Van. “Between Restraint and Excess: The Decoration of the Church of the Great Beguinage at Mechelen in the Seventeenth Century”. *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2000-2001, vol. 28, n°3, pp. 129-162.

Ehrenschtendner, Marie-Luise, 2009.

Ehrenschtendner, Marie-Luise. «Virtual Pilgrimages?: Enclosure and the Practice of Piety at St. Katherine's Convent, Augsburg». *Journal of Ecclesiastical History*, 2009, 60/1, pp. 45-73.

Eichberger, 1998.

Eichberger, Dagmar “Devotional objects in book format: diptychs in the collection of Margaret of Austria and her family”. En: Manion, Margaret M. y Muir, Bernard James (eds.)

The art of the book: its place in medieval worship. Exeter: University of Exeter Press, 1998, pp. 291-323.

Eichberger, 2002.

Eichberger, Dagmar. *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*. Turnhout: Brepols, 2002.

Eichberger, 2003.

Eichberger, Dagmar. "A Cultural Centre in the Southern Netherlands: the Court of Archduchess Margaret of Austria (1480-1530) in Mechelen". En: Gosman, Martin; Macdonald, Alasdair y Vanderjagt, Arjo (eds.) *Princes and princely culture: 1450-1650*. Vol 1. Leiden-Boston: Brill, 2003, pp. 239-258.

Eichberger, 2010.

Eichberger, Dagmar. "Margarita de Austria y la documentación de su colección en Malinas" en Checa Cremades, Fernando (Dir.) *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid: Fernando Villaverde, 2010, vol. III, pp. 2337-2349.

Eichberger, 2015.

Eichberger, Dagmar. "Visualizing the Seven Sorrows of the Virgin: Early Woodcuts and Engravings in the Context of Netherlandish Confraternities". En: Emily S. Thelen (Ed.) *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*. Turnhout: Brepols, (Studies in European Urban History, 37), 2015, pp. 113-143.

Eichberger, 2018a.

Eichberger, Dagmar. "A Widow of Intellect and Artistic Discernment Archduchess Margaret of Austria (1480–1530)". En: Sabine Haag, Dagmar Eichberger y Annemarie Jordan Gschwend (Eds.) *Women, the art of power: three women from the House of Habsburg*. Vienna: KHM-Museumsverband, 2018a, pp. 25-35.

Eichberger, 2018b.

Eichberger, Dagmar. "The Seven Sorrows of the Virgin: Spreading a New Cult via Dynastic Networks". En: Christine Göttler y Mia Mochizuki (Eds.) *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Leiden: Brill, 2018b, pp 481-512.

Enguid, 1802.

Enguid, Miguel (CC.RR.MM.). *Catecismo litúrgico: ordenado y dispuesto para instrucción de jóvenes eclesiásticos seculares y regulares. Tomo segundo: Que trata de las rúbricas del Breviario ilustradas con los decretos de la Sagrada Congregación de Ritos* [en línea]. Madrid: por Cano, 1802. Ed. Digitalizada. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012545&page=1> [consulta: 13-04-2020]

Enriquez Arranz, 1978.

Enriquez Arranz, María Dolores. *Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

Español Bertrán, 2003.

Español Bertrán, Francesca. «La polifuncionalidad de un espacio restringido. Los usuarios religiosos y la satisfacción de las necesidades comunitarias». En: Yarza Luaces, Joaquín y Boto Varela, Gerardo (Eds.), *Claustros románicos hispánicos*. Edilesa: León, 2003, pp. 11-29.

Estella Marcos, 1993.

Estella Marcos, Margarita. “Obras maestras inéditas del arte de la cera en España”, *Goya*, 1993, n° 237, pp. 149-160.

Esteras Martín, 1994.

Esteras Martín, Cristina. “Plata labrada mexicana en España: del Renacimiento al neoclasicismo”. En: *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, vol. 2. México: Azabache 1994, pp. 45-78.

Esteras Martín, 1999.

Esteras Martín, Cristina. “El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística”. En Concepción Lopezosa Aparicio (dir.) *El Oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* [cat. exp.]. Madrid: Fundación ICO, 1999, pp. 391-424.

Esteras Martín, 2006.

Esteras Martín, Cristina. “Altar Cross”. En *The Arts in Latin America 1492-1820*, catálogo de exposición. New Haven y Londres: Yale University Press, 2006, cat. III-8, pp. 197-198.

Esteras Martín, 2009.

Esteras Martín, Cristina. “El coleccionismo de platería americana en España”. *Artigrama*, n° 24, 2009, pp. 261-289.

Esteras Martín, 2019.

Esteras Martín, Cristina. “Wenzel Jamnitzer y el *Arca-relicario de san Víctor*, de las Descalzas Reales de Madrid”. En: Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 316-321.

Ezquerria Revilla, 2000.

Ezquerria Revilla, Ignacio. “La asistencia doméstica del resto de miembros de la familia imperial”. En: Martínez Millán, José (dir.), *La corte de Carlos V. Corte y gobierno*, vol. 1, tomo II. Madrid: Sociedad Estatal, 2000, pp. 225-249.

Falomir Faus, 1994.

Falomir Faus, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1994.

Falomir Faus, 1999.

Falomir Faus, Miguel. «De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II», en VV.AA. *Doña María de Portugal. Princesa de Parma (1565-1577) e suo tempo*. Oporto: Instituto de cultura portuguesa, 1999, pp. 127-140.

Falomir Faus, 2013.

Falomir Faus, Miguel. 'Dono italiano e 'gusto spagnolo' (1530-1610)'. En: Kubesky-Piredda, Susanne y Bernstorkk, Marieke von. *L'Arte del Dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Milan: Silvana 2013, pp. 13-26.

Fernández Ahijado, 2013

Fernández Ahijado, Carmen. “Nuevos bustos-relicario femeninos napolitanos de hacia 1630”, *Archivo español de arte*, 2013, vol. 86, núm. 342, pp. 143-149

Fernández Álvarez, 2017.

Fernández Álvarez, Mercedes. *Los ornamentos litúrgicos de los siglos XVII y XVIII en la colección del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*. Tesis Doctoral, Universitat de Valencia, 2017. En línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/65282?show=full> consulta [16/07/2020].

Fernández Duro, 1882.

Fernández Duro, Cesáreo. *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, 4 vols. Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1882. Vol. 2. Digitalizado en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1190> [consulta 16/07/2020].

Fernández González, 1999.

Fernández González, Rosario; Herrero Sanz, María Jesús y Sánchez Hernández, María Leticia. *Navidad en Palacio: Belenes napolitanos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1999.

Fernández Hoyos, 1994.

Fernández Hoyos, Asunción. *El obispo don Gutierre de Vargas, un madrileño del renacimiento*, Madrid, Caja de Madrid, 1994.

Fernández Martín, 1977.

Fernández Martín, Luis. “Nuevos documentos en torno a la familia de San Francisco Javier”, *Príncipe de Viana*, año 38, nº 148-149, 1977, pp. 571-582.

Fernández Pardo, 1999.

Fernández Pardo, Francisco (Coord.). *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. [cat. Exp.] San Sebastián: Diócesis de Calahorra y Lacalzada-Logroño, 1999.

Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001

Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Jorge. “*Renovatio regiae pietatis*: Reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial” en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (Coord.). *El Monasterio de El Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/ 5-IX-2001*. Madrid: Real Centro universitario El Escorial-María Cristina, 2001, pp. 643-674

Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2011.

Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Jorge. “*Ostensio regis*: la ‘Real Cortina’ como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles”, *Potestas*, 4, 2011, pp. 167-210.

Ferreiro Alemparte, 1991.

Ferreiro Alemparte, Jaime: *La leyenda de las once mil vírgenes: sus reliquias, culto e iconografía*, Murcia: Universidad de Murcia, 1991.

Ferrer i Vives, 1987.

Ferrer i Vives, Francisco Asís. *Índice de las Ejecutorias de nobleza y certificaciones de Hidalguía y Armas en la Biblioteca del Palacio de Peralada*. Madrid: Marcial Pons, 1987.

Ferrer Valls, 1991.

Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Valencia: Institució Valenciana d'Estudis e Investigació, 1991

Ferrer Valls, 1993.

Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, 1993.

Ferrer Valls, 1998.

Ferrer Valls, Teresa. "Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II". En: Martínez Millán, José (dir.), *Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, 4 vols., Madrid: Parteluz, 1998, vol. 4, pp. 133-147.

Ffolliott, 2008.

Ffolliott, Sheila. "Renaissance Women as Patrons of Art and Architecture, c.1500–1650. Some Patterns" *Renaissanceforum*, 4, 2008, pp. 1-18. www.renaissanceforum.dk (consultado el 28/05/2019).

Fita, 1983.

Fita, Fidel. "El doctor D. Juan de Jaso, padre de San Francisco Javier: nuevos apuntes biográficos y documentos inéditos" *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 23 (1893), pp. 67-240. Ed. Digital en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5q587> [consulta: 24 / 03 / 2020]

Fraganillo Álvarez, 2019

Fraganillo Álvarez, Alejandra. "Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la Gran Duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)". En: Bernardo García García, Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller (Eds.), *De puño y letra: Correspondencia personal entre las redes de la dinastía Habsburgo*, Madrid/Frankfurt Iberoamericana, 2019, pp. 173-199.

Franco Llopis, 2010.

Franco Llopis, Borja "Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica," *Ars Longa. Cuadernos de Historia del Arte*, 2010, n° 19, pp. 83-93

Franco Mata, 1983.

Franco Mata, Ángela. "La "Madonna di Trapani" y su repercusión en España", *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, 1983, t. 49, pp. 267-286.

Freedberg, 1988.

Freedberg, David, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York: Garland, 1988.

Freedberg, 1992

Freedberg, David, *El Poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra, 1992 (1989).

Freeman, 2011.

Freeman, Charles, *Holy Bones, Holy dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*, New Heaven: Yale University Press, 2011.

Friedländer, 1974.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish painting. The Antwerp mannerists. Adriaen Ysenbrant*. Vol. 11, Leyden: Bruselas: A.W.Sijthoff, 1974.

Friedländer, 1976.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish painting*. 14 vols. Leyden: Bruselas: A.W.Sijthoff, 1967-1976.

Galán Tamés, 2014.

Galán Tamés, Genevieve “Gestualidad, teatralidad y cortesía: reglas y aprendizajes al interior del convento para pensar la corporalidad religiosa femenina” *Historia y Grafía*, 2014, nº 43, pp. 129-165.

Galende Díaz y Salamanca López, 2005.

Galende Díaz, Juan Carlos y Salamanca López, Manuel. “Las misivas Reales durante la segunda mitad del siglo XVI: historia, diplomática y cultura escrita a través de la correspondencia de la Emperatriz María”. En: Juan Carlos Galende Díaz (Dir.) *IV Jornadas Científicas sobre documentación de Castilla e Indias en el siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 163-213.

García Bernal, 2006.

García Bernal, Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

García Carraffa, 2011.

García Carraffa, Arturo y Alberto. *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*. Madrid: imprenta de Antonio Marzo, 1919. (Laurencín, Francisco Rafael de Uhagón, Marqués de, "Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana", por don Arturo y don Alberto García Carraffa / El Marqués de Laurencín. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011).

García Cueto, 2012.

García Cueto, David. «Donaciones españolas al Tesoro de la Santa Casa de Loreto durante el s. XVII», *atrio*, 18 (2012) p. 73-94.

García García, 2016.

García García, Alegra. “Dos retablos mayores para las Descalzas Reales de Madrid” *Mito. Revista Cultural*, 2016, nº 31, URL: <http://revistamito.com/dos-retablos-mayores-para-las-descalzas-reales-de-madrid/>

García Hernán, 2013.

García Hernán, Enrique. “Francisco de Borja y su familia”. *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, [en línea], Núm. 4, 2013, pp. 61-81, <https://www.raco.cat/index.php/RevistaBorja/article/view/262585> [Consulta: 9-03-2020].

García López, 2003.

García López, Consuelo: *Inventario de los fondos documentales de los reales patronatos (tomo I). Archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2003.

García Mahiques, 1995.

García Mahiques, Rafael. “Perfiles Iconograficos De La Mujer Del Apocalipsis Como Símbolo Mariano (I).” *Ars Longa. Cuadernos De Arte*, 1995, no. 6, pp. 187-197.

García Mahiques, 1996-1997.

García Mahiques, Rafael. "Perfiles Iconograficos De La Mujer Del Apocalipsis Como Símbolo Mariano (II). *Ab Initio Et Ante Saecula Creata Sum*" *Ars Longa. Cuadernos De Arte*, 1996-1997, n° 7-8, pp. 177-184.

García Prieto, 2016.

García Prieto, Elisa. "Fue la reina a las Descalzas. Vínculos familiares y construcción del espacio cortesano en la década de 1570." en Bernardo J. García García (ed.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016, pp. 375-392.

García Prieto, 2014.

García Prieto, Elisabeth. "Antes de Flandes. La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con Felipe III desde las Descalzas Reales en el otoño de 1598". *Chronica Nova*, 2014, n° 40, pp. 327-349.

García Prieto, 2018.

García Prieto, Elisa. "La casa de Ana de Austria: un modelo para el espacio femenino habsbúrguico" en Bravo Lozano, Cristina y Quirós Rosado, Roberto (coords.). *La corte de los chapines: mujer y sociedad política en la monarquía de España, 1649-1714*, Milán: EDUCatt, 2018, pp. 23-42.

García Sanz y Martínez Cuesta, 1991.

García Sanz, Ana y Martínez Cuesta, Juan R. "La serie iconográfica de ermitaños del Monasterio de las Descalzas Reales", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, n° 7, pp. 291-304.

García Sanz, 1992.

García Sanz, Ana. "Una "Oración en el huerto" sobre el sepulcro de la emperatriz María", *Reales Sitios*, 1992, vol. 29, n° 113, pp. 58-59.

García Sanz y Triviño Monrabal, 1993.

García Sanz, Ana y Triviño Monrabal, M^a Victoria (O.S.C.). *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid: Caja de Madrid, 1993.

García Sanz y Sánchez Hernández, 1997a.

García Sanz, Ana y Sánchez Hernández, M. Leticia. "Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles", en VV.AA. *La mujer en el arte español: [actas de las] VIII Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1997a, pp. 131-142.

García Sanz, 1997b.

García Sanz, Ana "Vestiduras de la Virgen de la Dormición" en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII* [cat. exp., Valencia, Fundación Bancaja. 1997; Madrid. Fundación Bancaja, del 19 de junio al 13 de julio de 1997] Valencia: Fundación Bancaja, 1997b, pp. 274-285.

García Sanz, 1998a.

García Sanz, Ana "Los tres reyes magos" en Moya Valgañón, José Gabriel y Belda Navarro, Cristóbal (coms.). *Navidad en Palacio: Reales Sitios, monasterios y Salzillo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1998a, cat. n° 24, p. 49.

García Sanz, 1998b.

García Sanz, Ana “Misterio” en Moya Valgañón, José Gabriel y Belda Navarro, Cristóbal (coms.). *Navidad en Palacio: Reales Sitios, monasterios y Salzillo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1998b, cat. n° 26, p. 50.

García Sanz y Sánchez Hernández, 1998.

García Sanz, Ana y Sánchez Hernández, M^a Leticia “La Navidad en los conventos reales madrileños” en Moya Valgañón, José Gabriel y Belda Navarro, Cristóbal (coms.). *Navidad en Palacio: Reales Sitios, monasterios y Salzillo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1998, pp. 20-26.

García Sanz y Jordan Gschwend, 1998.

García Sanz, Ana y Jordan Gschwend, Annemarie. "Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales" *Reales Sitios*, 1998, n° 138, pp. 40-54.

García Sanz, 1999a.

García Sanz, Ana “Un textil valenciano en el monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, vol. 36, n° 140, 1999, pp. 74-75.

García Sanz, 1999b.

García Sanz, Ana. “Los archiduques orando en Monteagudo” en: VV.AA. *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia 1598-1633: un reino imaginado* [cat. exp.], Madrid: Sociedad Estatal, 1999b, p. 249, cat. n° 76.

García Sanz y Ruiz Gómez, 2000.

García Sanz, Ana y Ruiz Gómez, Leticia. “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales” en VV.AA., *El linaje del Emperador*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 134-155.

García Sanz, 2000.

García Sanz, Ana (Com.) *Navidad en Palacio: de Nazaret a Belén*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2000.

García Sanz, 2003a.

García Sanz, Ana. “Nuevos datos sobre los artífices de la capilla funeraria de Juana de Austria”, *Reales Sitios*, 2003a, 155, pp. 16-25.

García Sanz, 2003b.

García Sanz, Ana. “Relicarios de Oriente”. En: Alfonso Mola, Marina y Martínez Shaw Carlos. (coms.). *Oriente en Palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. (Exposición celebrada en Madrid, Palacio Real, del 1-III-2003 al 31-V-2003). Madrid: Patrimonio Nacional, 2003b, pp. 129-141.

García Sanz y Sánchez Hernández, 2009.

García Sanz, Ana y Sánchez Hernández, M^a Leticia. *Guía Reales Monasterios de Madrid. Las Descalzas Reales y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009.

García Sanz, 2010a.

García Sanz, Ana. *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010a.

García Sanz, 2010b.

García Sanz, Ana. "La imagen y su contexto: Los niños Jesús del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid". En: Ramos Sosa, Rafael (ed.) *Actas del coloquio internacional "El Niño Jesús en la infancia y en las artes plásticas. Siglos XV al XVII"*. Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010b, pp. 289-314.

García Sanz, 2010c.

García Sanz, Ana (coord.) *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010c.

García Sanz, 2011d.

García Sanz, Ana. "El Monasterio de las Descalzas Reales: arte y espiritualidad en el Madrid de los Austrias" en: íd, Balao González, Ángel y Morán Turina, José Miguel. *Pinturas murales de la escalera principal: Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional-BBVA. 2010d, pp. 11-38.

García Sanz, 2013.

García Sanz, Ana: "Marcos en clausura: los marcos españoles de los siglos XVI y XVII" conferencia impartida en el curso *Historia del marco y su conservación* organizado por M^a Leticia Ruiz Gómez en el Museo Nacional del Prado en 2013. Una grabación completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=1BAMzSTSllg> (consultado el 07/06/2019).

García Sanz, 2014.

García Sanz, Ana. "Los tapices del triunfo de la eucaristía. Función y ubicación en el monasterio de las Descalzas Reales". En: VERGARA, Alejandro y WOOLLETT, Anne T. (Coms.) *Rubens, el triunfo de la eucaristía*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 25-III-2014 al 30-VI-2014). Madrid: Museo del Prado, 2014, pp. 29-45.

García Sanz, 2019a.

García Sanz, Ana. "Juana de Austria: un modelo de intervención femenina en la Casa de Austria" en Sánchez Hernández, M^a Leticia (ed.), *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019a, pp. 251-274.

García Sanz, 2019b.

García Sanz, Ana. "Dormitio beata Mariae Virginis: la capilla del Tránsito de la Virgen en las Descalzas Reales". En Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019b, pp. 116-123.

García-Frías Checa, 1998.

García-Frías Checa, Carmen. "Las colecciones del monasterio de El Escorial". En: VV.AA. *Felipe II. Un Monarca y su época. La monarquía hispánica*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 213-234

García-Frías Checa, 2005.

García-Frías Checa, Carmen. "Procesión de los archiduques de Austria a Laeken de Hans van der Beken y Paso de Felipe III por la ciudad de San Sebastián de Pieter Meulen,". En: Catálogo Exposición *El mundo que vivió Cervantes*, com. Carmen Iglesias. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 349-351.

García-Frías Checa, 2014a.

García-Frías Checa, Carmen. “Multiplicación de los panes y los peces”. En: García-Frías Checa, Carmen y Jordán de Urríes de la Colina, Javier (eds.) *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2014a, pp. 134-140, cat. nº4.

García-Frías Checa, Carmen. “El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: de la Casa de Trastámara a la Casa de Austria”. En: García-Frías Checa, Carmen y Jordán de Urríes de la Colina, Javier (eds.) *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2014b, pp. 94-121.

García-Frías Checa, 2015.

García-Frías Checa, Carmen. “Pinturas devocionales del Relicario de la Encarnación”. En: Sánchez Hernández, M. Leticia (ed.) *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2015, pp. 46-59.

García-Frías Checa, 2019.

García-Frías Checa, Carmen. “Las galerías de retratos de las Descalzas Reales y de la Encarnación: un signo de pertenencia a la Casa de Austria”. En: Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 212-227.

García, García, 2011.

García, Bernardo José (Coords). *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 293-348.

García, 2008.

García, M^a José. “L'infante Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal, régente en Espagne pendant l'interrègne de Charles Quint à Philippe II”, *e-Spania* [en línea], 2008, 5. Disponible en: <http://espania.revues.org/11683>. [consulta: 5-1-2016].

Gardner, 1990.

Gardner, Juliane. “The iconography of the legend of the life of Saint Francis at Assisi. An alternative approach”. En: Boesch Grajano, Sofia (dir.) *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo: strutture, messaggi, fruizioni*. Fasano di Brindisi: Schena, 1990, pp. 91-100.

Garí, 2013.

Garí, Blanca. “Oh Dear! It's Nuns! ¿Por qué hablar de espacios de espiritualidad femenina en la Edad Media?”, *Anuario de estudios medievales*, 2014, nº 44, pp. 3-17.

Garnett y Rosser, 2013.

Garnett, Jane y Rosser, Gervase. *Spectacular Miracles: Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*. Londres: Reaktion, 2013.

Gatens, 2014.

Gatens, Williams J. “Victoria: Tenebrae Responsories”. *American Record Guide*. 77 (2), 2014, p. 173.

Gaude-Ferragu y Vincent-Cassy, 2016.

Gaude-Ferragu, Murielle y Vincent-Cassy, Cécile (eds). *«La dame de cœur»: Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XVIe - XVIIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.

Gecser, 2009.

Gecser, Ottó. "Lives of St. Elizabeth: their Rewritings and Diffusion in the Thirteenth Century", *Analecta Bollandiana: Revue critique d'hagiographie*, vol., 127, n° 1, 2009, pp. 49-107.

Gecser, 2013.

Gecser, Ottó. "Miracles of the leper and the roses: charity, chastity and female independence in St. Elizabeth of Hungary". *Franciscana. Bollettino della Società internazionale di studi francescani*, 2013, n° 15, pp. 149-171.

Gelfand, 2011.

Gelfand, Laura D. "Illusionism and Interactivity: Medieval Installation Art, Architecture and Devotional Response". En: Blick, Sarah y Gelfand, Laura D. (Eds.) *Push Me, Pull You: Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Leiden: Brill, 2011, vol. 2, pp. 85-116.

Gibson, 1987.

Gibson, Walter S. "Jan Gossaert: the Lisbon triptych reconsidered", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1987, Vol. 17, N° 2/3, pp. 79-89.

Gil Ambrona, 2017.

Gil Ambrona, Antonio. *Ignacio de Loyola y las mujeres. Benefactoras, jesuitas y fundadoras*. Madrid: Cátedra, 2017.

Gil Saura, 2019

Gil Saura, Yolanda. "Memoria de un espacio montesiano desaparecido: la Iglesia y Colegio de San Jorge en la ciudad de Valencia". En: Gil Saura, Yolanda; Alba Pagán, Ester y Guinot y Rodríguez, Enric. (eds.) *La Orden de Montesa y san Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos (siglos XIV-XIX)*. Valencia: Universitat de València, 2019, pp. 45-72.

Gil Saura, 2005.

Gil Saura. "La Historia de la Adoración de las Imágenes", en *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 9-16.

Giusti, 2008.

Giusti, Annamaria. "Roman Inlay and Florentine Mosaics: the new art of Pietre Dure". En: Koeppe, Wolfram; Giusti, Annamaria y Acidini Luchinat, Cristina. *Art of the royal court: treasures in Pietre Dure from the palaces of Europe*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2008, pp. 13-27.

Glass, 2004.

Glass, Juliet. *The Royal Chapel of the Alcázar in Madrid*. Tesis inédita. John Hopkins University, 2004.

Goldberg, 1996a.

Goldberg, Edward L. "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621. Part I". *The Burlington Magazine*, 1996a, vol. 138, n° 1115, pp. 105 – 114.

Goldberg, 1996b.

Goldberg, Edward L. "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621. Part II". *The Burlington Magazine*, 1996b, Vol. 138, N°1115, pp. 529-540.

Goldenberg Stoppato, 1999.

Goldenberg Stoppato, Lisa. “Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid y otros regalos a España”. En: *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* (exposición celebrada en el Museo de la Pasión, Valladolid: 27 de octubre de 1999 - 9 de enero de 2000). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 87-112.

Goldenberg Stoppato, 2005.

Goldenberg Stoppato, Lisa. “La Cappella delle Reliquie di Palazzo Pitti”. En: Gregori, Mina (ed.) *Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*. Florencia: Edifir, 2005, vol. 1, pp. 137-143.

Goldenberg Stoppato, 2013.

Goldenberg Stoppato, Lisa. “Et qui si stimato i regali quanto a Constantinopoli”: doni per il monasterio dell’Encarnación e la diplomazia medicea a Madrid”. En: Kubersky-Piredda, Susanne y Bernstorff, Marieke von. *L’arte del dono Scambi artistici e dipolomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Milán: Silvana, 2013, pp. 129-149.

Goldenberg Stoppato, 2014.

Goldenberg Stoppato, Lisa. “La decorazione della Cappella delle Reliquie” en Gennaioli, Riccardo y Sframeli, Maria (eds.) *Sacri splendori. Il tesoro della ‘Cappella delle Reliquie’ in Palazzo Pitti, catalogo della mostra*. Livorno: Sillabe, 2014, pp. 32-49.

Gómez-Ferrer Lozano, 2008.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. “Monasterios y nuevas fundaciones conventuales en la Valencia del siglo XVI”. En Alonso Monterde, Mar; Murad Mateu, Málek y Taberner Pastor, Francisco (eds.) *Historia de la ciudad. V tradición y progreso*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2008, pp. 96-113.

González Asenjo, 1999.

González Asenjo, Elvira. “Artífices y tasadores de la capilla de nuestra señora de la concepción, más conocida como capilla del milagro de las Descalzas Reales (1678)”. *Archivo Español de Arte*, 1999, n° 288, pp. 583-589.

González Asenjo, 2005.

González Asenjo, Elvira. “La Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid”. En: *íd. Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 574-605.

González Cuerva, 2015.

González Cuerva, Rubén. «From the Empress to the Ambassador: The “Spanish Faction” and the Labyrinths of the Imperial Court of Prague, 1575–1585», *Librosdelacorte.es*, 2015, Monográfico 2, año 7, pp. 11-25.

González Estévez, 2012.

González Estévez, Escardiel. “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”, 2012, *SEMATA*, vol. 24, pp. 111-132.

González Estévez, 2013.

González Estévez, Escardiel. “Los siete príncipes de los ángeles, un culto para la monarquía”. En: Mínguez Cornelles, Víctor (ed.) *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, pp. 1915-1930.

González Estévez, 2014.

González Estévez, Escardiel. *Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo*. Tesis doctoral: Universidad de Sevilla, 2014.

González Estévez, 2017.

González Estévez, Escardiel. “La controversia en torno a los nombres apócrifos del septenario angélico y su incidencia sobre la iconografía.”. En: Revenga Domínguez, Paula (Ed.), *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico: entre lo sacro y lo profano*. Michoacán / Córdoba: El Colegio de Michoacán, A.C – UCO Press, 2017, pp. 159-168.

González Estévez, 2018.

González Estévez, Escardiel. “Príncipes alados en el trono hispánico. Cultos angélicos para la Casa de Austria”. En: Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez Cornelles, Víctor (Eds.) *La Piedad de la Casa Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón, Trea, 2018, pp. 123-136.

González García, 2013.

González García, José Luis. “Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo”. En: Fernando Checa Cremades (Dir.) *Museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde, 2013, pp. 43-52.

González García, 1998.

González García, Juan Luis. “La sombra de Dios: *Imitatio Christi* y contrición en la piedad privada de Felipe II”. En: *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. [cat. exp.]. Madrid: Sociedad Estatal, 1998, pp. 185-201.

González Heras, 2019.

González Heras, Natalia. «Sor Margarita de la Cruz, ¿un modelo de mujer ortodoxo?» en M^a Leticia Sánchez Hernández (ed.), *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019, pp. 597-614.

González Hernando, 2012.

González Hernando, Irene. “Santa Catalina de Alejandría”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2012, vol. IV, n° 7, pp. 37-47.

González Martel, 1993.

González Martel, Juan Manuel. *Casa Museo de Lope de Vega. Guía y Catálogo*. Madrid: Real Academia Española, 1993.

González Sánchez, 2107.

González Sánchez, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017.

González Tornel, 2017

González Tornel, Pablo (Dir.). *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2017.

González Zamora, 2017.

González Zamora, César. “El platero madrileño Martín de Arrandolaza y los cálices de Doña Juana de Austria”. En: Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José (coords.) *Estudios de platería san Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 2017, vol. 17, pp. 277-291.

- Gonzalo Sánchez-Molero, 2009.
 Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. “Portugal y Castilla a través de los libros de la princesa Juana de Austria ¿Psyche lusitana?”. En Martínez Millán, José y Marçal Lourenço, Maria Paula (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. 3 vols. Madrid: Polifemo, vol.3, 2009, pp. 1643-1684.
- Granja, 2002.
 Granja, Agustín de la (Coord.). *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, 12 vols. Granada: Diputación de Granada, vol. 2, 2002.
- Grau-Dieckmann, 2011.
 Grau-Dieckmann, Patricia. “Textos Apócrifos Determinantes de Repertorios Plásticos Cristianos”, *Acta Scientiarum: education*, 2011, vol. 33, n°2, pp. 165–174.
- Grimaldi y Sordi, 1995.
 Grimaldi, Floriano y Sordi, Kati. *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte*. Loreto: Carilo, Ente Cassa di risparmio di Loreto, 1995.
- Groch, 1999.
 Groch, Jordi. “Introducción”, en: Loyola, San Ignacio de. *Ejercicios Espirituales*, Barcelona: Abraxas, 1999.
- Guerra Chavarino, 2011.
 Guerra Chavarino, Emilio. *La capilla de Nuestra Señora y San Juan de Letrán. Capilla del obispo, el mejor gótico en Madrid cedida al pueblo de Madrid por la Duquesa de Alba*. Madrid: La Librería, 2011.
- Guerra Zubillaga, 2011.
 Guerra Zubillaga, José Antonio (ed.). *San Francisco de Asís: escritos, biografías, documentos de la época*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011
- Hahn, 2012.
 Hahn, Cynthia Jean. *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2012.
- Hamburger y Schloutheuber, 2020.
 Hamburger, Jeffrey y Schloutheuber, Eva (eds.). *The Liber ordinarius of Nivelles: Liturgy as Interdisciplinary Intersection*. Tübingen: Mohr & Siebeck, 2020.
- Hamburger, 1997.
 Hamburger, Jeffrey. *Nuns As Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Hamilton y Spicer, 2005.
 Hamilton, Sarah y Spicer, Andrew (Eds.). *Defining the Holy: Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Hathaway, 2005.
 Hathaway, Janet. *Cloister, court and city: Musical activity of the monasterio de las descalzas reales (Madrid), ca. 1620—1700*. Tesis doctoral. Nueva York: Universidad de Nueva York, 2005.

Hathaway, 2011.

Hathaway, Janet. "Spirituality and Devotional Music in the Royal Convent of the Descalzas, Madrid". *Journal of Musicological Research*, 2011, n° 30 pp. 202–226.

Henderiks y Mund, 2010.

Henderiks, Valentine y Mund, H el ene. "Apport   la connaissance du Ma tre de Hoogstraten. Le Triptyque de la Sainte Fami. Acta Artis Academica". En: David Hradil y Janka Hradilov a (eds.) *The story of Art. Artwork Changes in Time*. Praga: Akademie Vytvavn ych Um n  v Praze, 2010, pp. 17-30.

Heredia Moreno e Hidalgo Og ayar, 2015.

Heredia Moreno, M. Carmen e Hidalgo Og ayar, Juana. "De devociones, donaciones y lealtades. Platería religiosa en los libros de pasos entre 1621 y 1640". En: Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de platería: san Eloy 2015*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, pp. 199-212.

Heredia, 2010.

Heredia Moreno, M. Carmen. "El culto a la eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas". En: Lacarra Ducay M. del Carmen (coord.) *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010, pp. 279-310.

Hern andez Redondo, 2003

Hern andez Redondo, José Ignacio. "La Virgen con el Niño", en: Urrea Fern andez, Jesús (dir.) *Museo Nacional de Escultura I. El encanto medieval* [catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Pimentel, Valladolid, del 14 de julio al 14 de septiembre de 2003] Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003, pp. 44-45.

Hern andez Redondo, 2005.

Hern andez Redondo, José Ignacio. "La Virgen con el Niño", en: Urrea Fern andez, Jesús. (dir.) *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*. [Catálogo de la exposición temporal celebrada en la La Lonja, Zaragoza, septiembre-octubre de 2005]. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2005, pp. 54-55.

Hern andez Redondo, 2011.

Hern andez Redondo, José Ignacio. "Santa Ana, la Virgen y el Niño" En: Bolaños Atienza, María (dir.) *El Museo crece:  ltimas adquisiciones 2005-2010*. Madrid: 2011. pp. 22-23.

Hern andez Redondo, 2015.

Hern andez Redondo, José Ignacio. "Santa Ana, la Virgen y el Niño" en: Albarrán Martín, Virginia y María Bolaños Atienza (eds.) *Museo Nacional De Escultura: Colección / Collection*. Madrid: Ministerio De Educación, Cultura Y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General De Documentación y Publicaciones, 2015, pp. 48-49.

Hern andez, 2011.

Hern andez, Rosilie. "The Politics of Exemplarity: Biblical Women and the Education of the Spanish Lady in Martín Carrillo, Sebastian de Herrera Barnuevo and Maria de Guevara", en Cruz, Anne J. y Hern andez, Rosilie (eds.), *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Burlington, Ashgate, 2011, pp. 225-241.

Herráez Ortega, 1999.

Herráez Ortega, María «Los Arfe: Teoría y praxis», en Antonio Casaseca (com.) *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, [cat. exp.] Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 98-107.

Herrero Carretero, 1986.

Herrero Carretero, Concha. “Tapices donados para el culto de la Iglesia Vieja”, en Solano Francisco (Coord.) *Iglesia y Monarquía. La Liturgia. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, pp. 93-130.

Herrero Carretero, 2004.

Herrero Carretero, Concha. *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2004, pp. 44-52 y 90-93.

Herrero Carretero, 2005.

Herrero Carretero, Concha. “Tapices de devoción de Juana de Castilla (1479-1555)” en Checa Cremades, Fernando y García García, Bernardo (eds.) *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 320-334.

Herrero Sanz, 1998a.

Herrero Sanz, María Jesús “Teatrino de la Adoración de los Reyes” en Moya Valgañón, José Gabriel y Belda Navarro, Cristóbal (coms.). *Navidad en Palacio: Reales Sitios, monasterios y Salzillo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1998a, cat. n° 15, p. 44.

Herrero Sanz, 1998b.

Herrero Sanz, María Jesús “Adoración de los Reyes Magos” en Moya Valgañón, José Gabriel y Belda Navarro, Cristóbal (coms.). *Navidad en Palacio: Reales Sitios, monasterios y Salzillo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1998b, cat. n° 25, p. 49.

Herrero Sanz, 1998c.

Herrero Sanz, María Jesús “El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid: origen, desarrollo y antigüedad” en Moya Valgañón, José Gabriel y Belda Navarro, Cristóbal (coms.). *Navidad en Palacio: Reales Sitios, monasterios y Salzillo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1998c, pp. 27-35.

Herrero Sanz, 2001.

Herrero Sanz, María Jesús (com.). *Navidad en Palacio: el Verbo se hizo hombre*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2001, p. 21-29.

Herrero Sanz, 2011.

Herrero Sanz, María Jesús “Elefante” y “Arquitectura napolitana y figuras de belén” en Ruiz Mateos, Gerardo; Fernández, Miguel Ángel y Corrales, Juan Manuel (coords.) *Tesoros de los Palacios Reales de España: una historia compartida*. Madrid: Patrimonio Nacional / ACE, Acción Cultural Española, 2011, pp. 588-591.

Herrero Sanz, 2015.

Herrero Sanz, María Jesús “34. Bustos relicario de santos y santas mártires (49. Piezas)” en: Sánchez Hernández, M. Leticia (ed.) *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2015, pp. 125-133.

Herrero Sanz, 2019.

Herrero Sanz, María Jesús “Devociones marianas de las Habsburgo” en M^a Leticia Sánchez Hernández (ed.), *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 571-593.

Hidalgo Sánchez, 2010.

Hidalgo Sánchez, Santiaga. “El claustro, un espacio polifuncional: el caso de la Catedral de Pamplona (Navarra)” *Intus-Legere Historia*, 2010, Vol. 4, n^o 1, pp. 63-91.

Hope Goodman, 2001.

Hope Goodman, Eleonor. *Royal Piety: Faith, Religious Politics, and the Experience of Art at the Convent of the Descalzas Reales in Madrid*, Tesis doctoral, Jonathan Brown (Dir.), Institute of Fine Arts, New York University, New York, 2001.

Horcajo Palomero, 1999.

Horcajo Palomero, Natalia «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 1999, vol. 72, n^o 288, pp. 521-530.

Horcajo Palomero, 2004

Horcajo Palomero, Natalia “Amuletos Joyas del siglo XVI en seis retratos infantiles de las Descalzas Reales de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, 2004, vol. 77, n^o 308, pp. 397-410.

Hortal Muñoz y Labrador Arroyo, 2014.

Hortal Muñoz, José Eloy y Labrador Arroyo, Félix. *La Casa de Borgoña: la casa del rey de España*. Leuven: Leuven University Press, 2014.

Hulfton, 2001.

Hulfton, Olwen, “Altruism and reciprocity: the early Jesuits and their female patrons”, *Renaissance Studies*, 2001, vol. 15, 3, pp. 228-353.

Iglesias, 1998.

Iglesias, Carmen (com.) *Felipe II, un monarca y su época. La monarquía hispánica*. [Cat. Exp. Celebrada en San Lorenzo de El Escorial del 1 de junio al 10 de octubre de 1998]. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Ipaguirre, 1983.

Ipaguirre, Ignacio. “Ejercicios espirituales” En: Ancilli, Ermanno, (ed.) *Diccionario de Espiritualidad*. Valencia Herder, 1983, pp. 667-675.

Israel, 1982.

Israel, Jonathan I. *The Dutch Republic and the Hispanic World, 1606-1601*. Oxford: Clarendon, 1982.

Iterbeke, 2017.

Iterbeke, Hannah “Cultivating Devotion. The Sixteenth-Century Enclosed Gardens of the Low Countries”, *Ikón: Journal of Iconographic studies*, 2017, vol. 10, pp. 237 – 250.

Iturbe Saíz, 2010.

Iturbe Saíz, Antonio (OSA). “El Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América y Filipinas” en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Coord.) *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, pp. 683-714.

Ivars, 1924.

Ivars, Andrés. "Origen y propagación de las clarisas coletinas o descalzas en España", *Archivo Ibero-Americano*, 21, 1924, pp. 390-410.

Ivars, 1925a

Ivars, Andrés. "Origen y propagación de las clarisas coletinas o descalzas en España. Continuación.", *Archivo Ibero-Americano*, 1925a, n° 23, pp. 84-108.

Ivars, 1925.

Ivars, Andrés. "Origen y propagación de las clarisas coletinas o descalzas en España", *Archivo Ibero-Americano*, 1925b, n°24, pp. 99-110.

Izquierdo Domingo, 2017

Izquierdo Domingo, Amparo "La influencia de san Agustín en los autos sacramentales de Lope de Vega", *HIPOGRIFO*, 2017, 5.2, pp. 73-87.

Jiménez Pablo, 2011.

Jiménez Pablo, Esther *La lucha por la identidad en la Compañía de Jesús: entre el servicio a Roma y el influjo de la monarquía hispana*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

Jiménez Pablo, 2014

Jiménez Pablo, Esther, *La forja de una identidad. La compañía de Jesús (1540-1640)*, Madrid, Polifemo, 2014.

Jiménez Pablo, 2015a.

Jiménez Pablo, Esther. "Devoción y poder: una aproximación al estudio de las reliquias sagradas durante el Barroco". En: Labrador Aarroyo, Félix (Ed.). *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna: líneas recientes de investigación en historia moderna*. Madrid: Cinca Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos, 2015a, pp. 847-856.

Jiménez Pablo, 2015b.

Jiménez Pablo, Esther. "De lo cotidiano a lo sagrado: las reliquias en el contexto de la "Pietas Austriaca" (siglo XVII)", en: Arias de Saavedra Alías, Inmaculada y López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis (Coords.) *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica: Tiempos y espacios*. Granada: Universidad de Granada, 2015b, pp. 405-420.

Jiménez Pablo, 2017.

Jiménez Pablo, Esther: "Cultura material en "clausura": las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII", *Antíteses*, 2017, vol. 10, núm. 20, pp. 613-130.

Jiménez Pablo, 2019.

Jiménez Pablo, Esther. "Modelar la espiritualidad de las reinas de la Casa Austria: capilla, oratorio y devoción" en M^a Leticia Sánchez Hernández (ed.), *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 479-503.

Johnston, 2012.

Johnston, Barbara J. "The Magdalene and 'Madame': Piety, Politics, and Personal Agenda in Louise of Savoy's Vie de la Magdalene". En: Erhardt, Michelle y Morris, Amy (Eds.) *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Leiden, Brill, 2012, pp. 267-293.

Jordán Arroyo, 2001.

Jordán Arroyo, María, “Francisco de Monzón y el buen dormir: la interpretación teológica de los sueños en la España del Siglo XVI”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2001, nº 26, pp. 169-184.

Jordan Gschwend, 1990.

Jordan Gschwend, Annemarie. “Catherine of Austria and a Habsburg relic for the monastery of Valbemfeito, Obidos”, *Journal of the History of Collections*, 1990, núm. 2, pp. 187-198.

Jordan Gschwend, 1994.

Jordan Gschwend, Annemarie. *Retrato de corte em Portugal: O legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal, 1994.

Jordan Gschwend, 1999.

Jordan Gschwend, Annemarie “Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia” en VV.AA. *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia 1598-1633: un reino imaginado* [cat. exp.], Madrid: Sociedad Estatal, 1999, pp. 118-138.

Jordan Gschwend, 2000.

Jordan Gschwend, Annemarie “Las dos Águilas del Emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II”. En: Luis Antonio Ribot García (coord.), *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 429-472.

Jordan Gschwend y Pérez de Tudela, 2001.

Jordan Gschwend, Annemarie y Almudena Perez de Tudela: «Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged Between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560–1612)” *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, núm. 3, 2001, pp. 1–127.

Jordan Gschwend, 2002.

Jordan Gschwend, Annemarie, “Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita”, *Reales Sitios*, 151, 2002, pp. 42-65.

Jordan Gschwend, 2010a.

Jordan Gschwend, Annemarie. "*Cosa veramente di gran stupore*. Entrada Real y Fiestas nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552". En: DE JONGE, Krista, GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, ESTEBAN ESTRÍNGANA, Alicia. (Coords). *El Legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010a, pp. 179-240.

Jordan Gschwend, 2010b.

Jordan Gschwend, Annemarie. "Dotes reales: Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)". En: Checa Cremades, Fernando y García García Bernardo (Coords). *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.

Jordan Gschwend, Annemarie. “Reliquias de los Habsburgo y conventos portugueses El patronazgo religioso de Catalina de Austria” en Zalama Rodríguez, Miguel Ángel (dir.) *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010b, pp. 215-238.

Jordan Gschwend, 2020.

Jordan Gschwend, Annemarie. "The monastery I have built in this city of Madrid. Mapping Juana of Austria's royal spaces in the Descalzas Reales convent" en: Roe, Jeremy y Andrews, Jean (eds.) *Representing women's political identity in the Early Modern Iberian World*, Londres, Routledge, 2020, pp. 127-145.

Junquera de Vega, 1968.

Junquera de Vega, Paulina, «Belenes monásticos del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 1968, 18, pp. 24-36.

Junquera de Vega y Herrero Carretero, 1986.

Junquera de Vega, Paulina y Herrero Carretero, Concha. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986.

Junquera Mato, 1990.

Junquera Mato, Juan José. "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX", en :Moya Valgañón, José Gabriel (com.) *Mueble español: estrado y dormitorio*. [exposición] Museo Español de Arte Contemporáneo, septiembre-noviembre, Madrid: Comunidad Autónoma. Consejería de Cultura, 1990, pp. 133-161.

Jurkowlanec, Matyjaszkiewicz y Sarnecka, 2018.

Jurkowlanec, Grazyna; Matyjaszkiewicz, Ika y Sarnecka, Zuzanna (eds.) *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art Materials, Power and Manipulation*, Londres y Nueva York: Routledge, 2018.

Justi, 1908.

Justi, C. *Los Arfe*, (Eduardo Ovejero trad.) Madrid, Estudios de Arte Español, T. I, 1908, pp. 231-251.

Kasl, 2014.

Kasl, Ronda. *The making of Hispano-Flemish style: art, commerce, and politics in fifteenth-century Castile*. Turnhout: Brepols, 2014.

Keller y Webers, 2007,

Kellner, Beate y Webers, Linda "Genealogische entwürfe am Hof Kaiser Maximilians I(am Beispies von Jakob Mennels Fürstlicher Chronik)" *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Lili*, vol. 37, n°147, 2007, pp. 122-150.

Klapisch-Zuber, 1985.

Klapisch-Zuber, Christiane. "Holy dolls: Play and Piety in Florence in the Quattrocento", en *id. Women, family, and Ritual in the Renaissance Italy*, Chicago, 1985, pp. 310-329.

Koeppe, Giusti, y Acidini Luchinat, 2008.

Koeppe, Wolfram; Giusti, Annamaria y Acidini Luchinat, Cristina. *Art of the royal court: treasures in Pietre Dure from the palaces of Europe*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2008.

Koller, 2016.

Koller, Alexander "Maria von Spanien, die katholische kaiserin". En: Katrin Keller, Bettina Braun & Matthias Schnettger (eds.), *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, Viena, Böhlau Verlag, 2016, pp. 85-98.

Kroesen, 2000.

Kroesen, Justin E. A. *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function*. Louvain, Peeters, 2000.

Kroh, 1999.

Kroh, Hartmut “Reliquienpräsentation und Blumengarten: Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu den Schreinen in Kloster Bentlage,” *Westfalen*, 1999, n° 77, pp. 23–52.

Kubersky-Piredda y Bernstorff, 2013.

Kubersky-Piredda, Susanne y Bernstorff, Marieke von. *L'arte del dono Scambi artistici e dipolomażia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Milán: Silvana, 2013.

Kusche Zettelmeyer, 1991a.

Kusche Zettelmeyer, María. “La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”, *Archivo español de arte*, 1991a, 64 / 253, pp. 1-28.

Kusche Zettelmeyer, 1991b.

Kusche Zettelmeyer, María. «La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica», *Archivo español de arte*, 1991b, 64 / 255, pp. 261-291.

Kusche Zettelmeyer 2007.

Kusche Zettelmeyer, María. *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: B. González, R. de Villandrando y A. López*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007.

La Parra López, 1992.

La Parra López, Santiago. *Los Borja y los moriscos: (repobladores y "teratenientes" en la Huerta de Gandía tras la expulsión de 1609)*. València: Alfons el Magnànim, 1992.

La Parra López, 1997.

La Parra López, Santiago. “Pere Lluís Galcerán de Borja, últim Mestre de Montesa”, en VV. AA., *Miscel·lània Josep Camarena*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1997, pp. 81-94.

La Parra López, 2002.

La Parra López, Santiago. “La dona reclosa: monges en la Gandía dels Borja”, en: íd. (ed.) *La memòria amagada. Dones en la història de Gandía*, Gandía: Ajuntament de Gandía, 2002, pp. 81-127.

La Parra López, 2020.

La Parra López, Santiago. «Dos mundos aliados: el Palacio de los Borja y el real monasterio de Santa Clara de Gandía» en: Alabrús Iglesias, Rosa María; Beltrán Moya, José Luis; Burgos Rincón, Francisco Javier, et. al. (Coords.) *Pasados y presente: estudios para el profesor Ricardo García Cárcel*, Barcelona: UAB, 2020, pp. 773-784.

Lanzi, 1847.

Lanzi, Luigi Antonio. *The History of Painting In Italy: From the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteenth Century*, (Traducido por Thomas Roscoe), London: H.G. Bohn, 1847.

Laugerud, Salvador y Skinnebach, 2014.

Laugerud, Henning; Salvador, Ryan y Skinnebach, Laura Katrine (eds.) *The materiality of devotion in late medieval Northern Europe: images, objects, practices*. Dublin: Four Courts Press, 2016.

Lavrin, 2014.

Lavrin, Asunción "La educación de una novicia capuchina" *Hispanófila*, 2014, n° 171, pp. 77-94.

Lazure, 2007.

Lazure, Guy, «Possessing the sacred: Monarchy and Identity in Philip II's Relic Collection at the Escorial», *Renaissance Quarterly*, núm. 60, 2007, pp. 58-93.

Lee, 2018.

Lee, Christina H. "Conflictos discursivos en la construcción de la leyenda del Santo Niño de Cebú durante la temprana colonización española de Filipinas". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2018, 88, pp. 33-53.

Leeflang, 2008.

Leeflang, Micha. "Joos van Cleve's Adoration of the Magi in Detroit" *Bulletin of the DLA* 2008, vol. 82, nos. 1/2, pp. 61-75.

Leeflang, 2015.

Leeflang, Micha. *Joos van Cleve: a sixteenth-century Antwerp artist and his workshop*. Turnhout: Brepols 2015.

Lemberg y Dietrich, 2011.

Lemberg, Margret y Dietrich, Bernhard. *Die Flügelaltäre von Ludwig Juppe und Johann von der Leyten in der Elisabethkirche zu Marburg*. Marburg: Historische Kommission für Hessen, 2011.

Levi D'Ancona, 1977.

Levi D'Ancona, Mirella. *The garden of the renaissance: botanical symbolism in Italian painting*. Firenze: Leo S. Olschki, 1977.

Lewandowska, 2019.

Lewandowska, Julia. *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019.

Linage, 1999.

Linage, Antonio, "El costumbrero de Santa María de la Victoria en Salamanca". En: Campos y Fernández De Sevilla, Francisco Javier (ed.) *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios (Actas del Simposium)*. 2 vols, San Lorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario M^a Cristina. Vol. 1, 1999, pp. 203-248.

Lindorfer, 2009.

Lindorfer, Bianca M. "Las redes familiares de la aristocracia austriaca y los procesos de transferencia cultural: entre Madrid y Viena, 1550- 1700" en Bartolomé Yun Casalla (dir.): *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492- 1714*, Madrid: Marcial Pons, 2009, pp. 261- 288.

Llabrés Mulet y Pascual Bennassar, 2019.

Llabrés Mulet, Jaume; Pascual Bennassar, Aina, «Els llits de la Mare de Déu d'Agost a Mallorca, una expressió d'art i de devoció», en: Carrió i Vives, Gabriel (coord.), *L'Assumpció*

de la Mare de Déu, Mallorca: Consell de Mallorca-Bisbat de Mallorca, 2019, pp. 1-9 [http://assumpciodelamarededeu.net/].

Llera Llorente, 2009.

Llera Llorente, María Teresa. «Fuentes documentales sobre el colegio Real Ntra. Sra. de Loreto (siglo XVII)», *Revista General de Información y Documentación*, 2009, nº 19, pp. 373-412.

Llargo Ojalvo, 2012.

Llargo Ojalvo, Eva “Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales”. *eHumanista*, 2012, Vol. 21, 132-161.

Llargo Ojalvo, 2018.

Llargo Ojalvo, Eva. «Los Villancicos De Mojiganga Del Monasterio De Las Descalzas: Los límites De La transgresión». *Edad de Oro*, 2018, vol. 37, pp. 138-167. [Accedido noviembre 30, 2020. <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/10286>.]

Llompарт Moragues, 1970.

Llompарт Moragues, Gabriel. “la nave de la iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII”, *Spanische Forschungen*, 1970, v. 25, pp. 309-335.

Llompарт Moragues, 1976.

Llompарт Moragues, Gabriel. “La Nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón” *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 1976, 32, 281-300.

López Vidriero, 2001.

López Vidriero, M^a Luisa. “Introducción. Notas sobre libros y lecturas en el Monasterio de las Descalzas Reales” en: íd. (dir.) *Catálogo de los Reales patronatos: Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2001, pp. 3-12.

López Vidriero, 2002.

López Vidriero, M^a Luisa. “Por la imprenta hacia Dios” en: M^a Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.) *De libros, librerías, imprentas y lectores*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 193-218.

López Vidriero, 2001.

López Vidriero, M^a Luisa. (dir.) *Catálogo de los Reales patronatos: Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2001.

López-Guadalupe Muñoz, 2013.

López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis, “Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad,” *Chronica Nova*, 2013, 39, pp. 115-146.

López-Guadalupe Muñoz, 2014.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. “Un nuevo Ecce-Homo de los hermanos García en las Descalzas Reales de Madrid” en íd. y Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (eds.) *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada: Universidad de Granada, 2014, pp. 175-188.

López-Yarto Elizalde, 2006.

López-Yarto Elizalde, Amelia. “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo.” en Rivas Carmona, Jesús (coord.). *Estudios*

de platería: *San Eloy 2006*, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 379–400.

Loreto López, 2000.

Loreto López, Rosalva “Leer, cantar, contar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII”, *Revista de Estudios Novohispanos* (México), vol. 23, núm. 23, 2000, pp. 67-95. En línea: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo23/0330.pdf> [consulta: 17/07/2020].

Lowe, 2003.

Lowe, Kate J. P. *Nun's Chronicles and convent culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Maíllo Salgado, 1983.

Maíllo Salgado, Felipe. *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media: (consideraciones históricas y filológicas)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.

Maniura, 2018.

Maniura, Robert. “Agency and Miraculous images” en: Jurkowlanec, Grazyna; Matyjaszkiewicz, Ika y Sarnecka, Zuzanna (eds.) *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art Materials, Power and Manipulation*, Londres y Nueva York: Routledge, 2018, pp. 63-72.

Manrique Figueroa, 2007/2008.

Manrique Figueroa, César. “Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental”, *atrio*, 2007/2008, n°13 y 14, pp.71- 8.

Marek, 2011.

Marek, Pavel. “Luisa de las Llagas. La abadesa de las Descalzas y el proceso de la comunicación política y cultural entre la corte real española y la imperial”. *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 2011, n° 31, pp. 47-90.

Marías Franco y Bustamante García, 1991.

Marías Franco, Fernando y Bustamante García, Agustín. "De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños de Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo". En: *Terceras Jornadas de Arte. Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Madrid: Alpuerto, 1991, pp. 73-85.

Marías Franco, 1990.

Marías Franco, Fernando. *El Monasterio de El Escorial*. Madrid, Anaya, 1990.

Martens, 2018.

Martens, Didier. “Entre Madrid, Londres et Berlin: fragments d’un triptyque du Groupe Isenbrant provenant d’Espagne”, *LOCVS AMENVS*, 2018, 16, pp. 59 – 70.

Martínez Bonanad, 2016.

Martínez Bonanad, David. “La fiesta en el Real Colegio del Corpus Christi. La herencia de una tradición en la Valencia contemporánea” en: Peinado Guzmán, José Antonio y Rodríguez Miranda, María del Amor (coords.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Córdoba: Asociación "Hurtado izquierdo", 2016, pp. 278-300.

Martínez Frías, 1990.

Martínez Frías, José María, *El Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La orden Jerónima en Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.

Martínez López, 2013.

Martínez López, Rocío “Sor Margarita de la Cruz y sor Ana Dorotea de Austria: el poder de las religiosas Habsburgo de las Descalzas Reales de Madrid” en: López Calderón, Carme; Fernández Valle, María de los Ángeles y Rodríguez Moya, Inmaculada (Coords.) *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, 165-180.

Martínez Martínez, 2003-2004.

Martínez Martínez, M^a José, “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2003-2004, 69-70, pp. 207-246.

Martínez Martínez, 2009

Martínez Martínez, M^a José: “Los crucificados dolorosos góticos y el santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil”, *Codex Aquilarensis*, 2009, n^o 25, pp. 107-128.

Martínez Millán, 1999.

Martínez Millán, José (Dir.). "Familia real y grupos políticos: La princesa doña Juana de Austria (1535-1573)". En: *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza, 1999, pp. 73-106.

Martínez Millán, 2003.

Martínez Millán, José. "Élites de poder en las Cortes de las Monarquías española y portuguesa en el siglo XVI: los servidores de Juana de Austria". *Miscelánea Comillas*, 2003, n^o118, pp.169-202.

Martínez Palomero, 1992.

Martínez Palomero, Pablo. *El Belén. Historia, tradición y actualidad*, Madrid, Argenteria. Corporación Bancaria de España, 1992.

Martínez Pascual, 2018.

Martínez Pascual, Alberto “Una talla del barroco madrileño en Gandía: el cristo yacente del Real Monasterio de santa Clara”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2018, 99, pp. 145-155.

Martínez-Burgos García, 1990-

Martínez-Burgos García, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el s. XVI español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990.

Martínez-Burgos García, 1998.

Martínez-Burgos, Palma. “El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II”. *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*. 1998. (135) p 38-45.

Martínez-Burgos García, 2008.

Martínez-Burgos García, Palma. “Viudas ejemplares. La princesa D^a Juana de Austria, Mecenazgo y Devoción”. *Chronica Nova*, 2008, 34, pp. 63-89.

Matsche, 1978.

Matsche, Franz, “Kopien der Casa Santa von Loreto auf habsburgischem Gebiet nach der Schlacht am Weissen Berg bei Prag 1620”, *Jahrbuch für Volkskunde*, 1978, 1, pp. 81-118.

Mecham, 2005.

Mecham, June L. “A northern Jerusalem: transforming the Spatial Geography of the Convent of Wienhausen” en: Hamilton, Sarah y Spicer, Andrew (Eds.) *Defining the Holy: Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 2005, pp. 139-160.

Méndez Hernán, 2000.

Méndez Hernán, Vicente, «Aportaciones documentales en torno a los retablos de la Virgen del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia», *Revista de Estudios Extremeños*, 2000, vol. 56, nº2, pp. 405-504.

Merkel, 1994.

Merkel, Kerstin. “Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heiltumsbücher und Inszenierung”, en: Claus Grimm, Johannes Erichsen y Evamaria Brockhoff (eds.) *Lucas Cranach: ein Maler-Unternehmer aus Franken*. Augsburg: Haus der Bayerischen Geschichte Regensburg, 1994, pp. 37-50.

Meurgey de Tupigny, 1956.

Meurgey de Tupigny, Jacques Pierre. *Le "Typus Religionis": description d'un tableau conservé au Musée de l'histoire*. París: Impr. Nationale, 1956.

Michel, 2003.

Michel, Patrick, “Marzin et l’Espagne. Quelques rencontres” en Colomer, José Luis (dir.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde, 2003, pp. 293-312.

Mínguez Cornelles, 2012.

Mínguez Cornelles, Víctor. “Los emperadores taumaturgos: curaciones prodigiosas desde Trajano a Napoleón”, *Potestas*, 2012, nº 5, pp. 43-81.

Mínguez Cornelles, 2013.

Mínguez Cornelles, Víctor. «Unico Universus. El espejo dinástico». En: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, CEEH, 2013, pp. 59-81.

Mínguez Cornelles, 2016.

Mínguez Cornelles, Víctor. “Elías Tormo iconógrafo. De las series de los reyes de España (1917) a Las Descalzas Reales (1917-1947)”, en Arciniega García, Luis. (Coord.) *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016, pp. 207-218.

Mínguez Cornelles, 2017.

Mínguez Cornelles, Víctor. *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*. Castellón, Universitat Jaume I, 2017.

Mínguez Cornelles (en prensa).

Mínguez Cornelles, Víctor. “La declaración de antigua santidad de San Juan de Mata y San Félix de Valois. Celebrando santos inciertos. Valencia, 1668” en: Quiles García, Fernando et. al. (eds.) *Simposio Internacional A la luz de Roma Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano* (en prensa)

- Montalbert, 1891.
- Montalbert, Charles de. *Historia de Santa Isabel de Hungría Duquesa de Turingia (1207-1231)*. Barcelona: Librería Religiosa, 1891.
- Monterado, 1979.
- Monterado, Luca Da, *Storia del culto e del pellegrinaggio a Loreto (sec. XIV-XV)*, Loreto, Congregazione Universale della S. Casa, 1979, pp. 14-37.
- Montgomery, 2009
- Montgomery, Scott B. *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne: relics, reliquaries and the visual culture of group sanctity in late medieval Europe*, Oxford: Peter Lang, 2009.
- Mooney, 1999.
- Mooney, Catherine M. “*Imitatio Christi* or “*Imitatio Mariae*”? Clare of Assisi and Her Interpreters”, in: *id.*, (ed.), *Gendered voices: medieval saints and their interpreters*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 52-77.
- Morales Folguera, 2020.
- Morales Folguera, Julio. “Configuración De La Imagen De María Magdalena En La antigüedad Y Edad Media” *Revista Eivтерна*, 2020, no. Especial 4, pp. 50-61. <https://revistas.uma.es/index.php/eviterna/article/view/9821>. [Accedido noviembre 21, 2020.]
- Morán Turina y Checa Cremades, 1985.
- Morán Turina, Miguel y Checa Cremades, Fernando, *El coleccionismo en España, de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Moran, 2018.
- Moran, Sarah Joan “Women at Work Governance and Financial Administration at the Court Beguinages of the Southern Low Countries in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, *Journal of Early Modern History*, 2018, vol. 22, n° 1-2, pp. 67-95.
- Morant, 2005.
- Morant, Asunción “Imágenes de la feminidad en la reina Isabel I de Castilla” en: López Cordón, M^a Victoria y Franco Rubio, Gloria (coords.) *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. Madrid: Fundación española de Historia Moderna, vol.1, 2005, pp. 667-690.
- Moroni, 2003.
- Moroni, Marco. «Rapporti culturali e forme devozionali tra le due sponde dell'Adriatico in età moderna» en F. Grimaldi (ed.) *Pellegrini verso Loreto: atti del Convegno Pellegrini e Pellegrinaggi a Loreto nei secoli XV-XVIII*, Ancona, Deputazione di storia patria per le Marche, 2003, pp. 186-189.
- Morte García, 2018.
- Morte García, Carmen. “El alabastro. “Piedra blanca y muy bella”. Signo de identidad en Aragón” en Carmen Morte García (coord.), *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material. Actas I Congreso Internacional*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 23-70.
- Mosco, 1986.

Mosco, Marilena (ed.) *La Maddalena tra sacro e profano*, Milán-Floencia: Arnoldo Mondadori-La Casa Usher, 1986.

Moya Valgañón, 2007.

Moya Valgañón, José Gabriel. "Relicario de Lignum Crucis" en: Morena Bartolomé, Áurea de la. (com.) *Clausuras: tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. [Cat. exp. Celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de enero a marzo de 2007]. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2007, pp. 222-225.

Mujica Pinilla, 2001.

Mujica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú; Fondo de Cultura Económica; IFEA, 2001. Disponible en: <https://books.openedition.org/cemca/2303?lang=es> [05/05/2010]

Mulcahy, 1998.

Mulcahy, Rosemarie "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", en: VV.AA. *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época [exposición]: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999*, Madrid: Sociedad Estatal, 1998.

Muñoz De La Nava Chacón, 2011.

Muñoz De La Nava Chacón, José Miguel «Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La Casa de Capellanes y la de Misericordia», *Anales del instituto de estudios madrileños*, 2011, n° 52, pp. 57-99.

Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2005.

Muñoz Serrulla, María Teresa y Vilacoba Ramos, Karen M^a. "Del Alcázar a las Descalzas Reales: correspondencia entre reinas y religiosas en el ocaso de la dinastía de los Austrias". En: López Cordón, M^a Victoria y Franco Rubio, Gloria (Coords.). *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. 2 vols. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005, vol. 1, pp. 597-610.

Muñoz Serrulla y Vilacoba Ramos, 2010.

Muñoz Serrulla, María Teresa y Vilacoba Ramos, Karen M^a. «Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas», *Hispania Sacra*, 2010, 62, pp. 115-156.

Navarrete Prieto, 2014.

Navarrete Prieto, Benito "sor Mariana de la Cruz como santa Úrsula" en García-Frías Checa, Carmen y Jordán de Urríes de la Colina, Javier (eds.) *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*. Madrid. Patrimonio Nacional, 2014, pp. 234-236, cat. n° 36.

Negel, 2011.

Negel, Alexander. *The controversy of Renaissance art*. Chicago / Londres. Chicago University Press, 2011.

Neumeister, 2000.

Neumeister, Sebastián. *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2000.

Noreen, 2005.

Noreen, Kristin. "The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife", *Renaissance Studies*, 2005, 19 / 5, pp. 660–672.

Noreen, 2008.

Noreen, Kristin. "Replicating the Icon of Santa Maria Maggiore: The *Mater ter admirabilis* and the Jesuits of Ingolstadt", *Visual Resources*, 2008, vol. 24, n° 1, pp. 19-37.

O'Malley, 1993.

O'Malley, J.W. *The First Jesuits*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Odenthal, 2020.

Odenthal, Andreas "Maiorem ecclesiam esse matrem omnium ecclesiarum totius villae. On the Sacral Topography of Nivelles based on the Liber ordinaries" en: Hamburger, Jeffrey y Schloutheuber, Eva (eds.). *The Liber ordinarius of Nivelles: Liturgy as Interdisciplinary Intersection*. Tübingen: Mohr & Siebeck, 2020, pp. 313-339.

Odrizola, 1996.

Odrizola, Antonio; Altés i Aguiló, Francesc Xavier y Martín Abad, Julián. *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996.

Omaechevarría, 1984.

Omaechevarría, Ignacio. "Orígenes del Monasterio de santa Clara de Zamora", *Archivo Ibero-Americano*, 1984, n° 176, pp. 483-492.

Orbe, 1987.

Orbe, Antonio, *Introducción a la teología de los siglos II y III. Tomo II*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1987.

Orrok, 2017.

Orrok, Amy. *Brueghel: defining a destiny*, Londres, Philip Wilson Publishers, 2017.

Ortega Trillo, 2005.

Ortega Trillo, Jafet Ramón, "Textos castellanos dedicados a la Virgen Inmaculada, en el Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVII y XVIII)" en: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (Coord.) *La Inmaculada Concepción en España, religiosidad, historia y arte: actas del simposium*. 2 vols. San Lorenzo del Escorial: R.C.U. Escorial-M.^a Cristina, Servicio de Publicaciones, 2005, vol. 2, pp. 1201-1218.

Ortega Vaquero, 1998.

Ortega Vaquero, Isabel. "La Junta De Iconografía Nacional y sus fotografías del Monasterio de Las Descalzas Reales". *Reales Sitios*, 1998, no. 138, pp. 63-70.

Ortega Vidal, 1998.

Ortega Vidal, Javier. "La Capilla sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra", *Reales Sitios*, 1998, 138, pp. 40-54.

Pais y Curvelo, 2009.

Pais, Alexandre y Curvelo, Alexandra "Memórias da Fogueira. O primitivo mosteiro da Madre de Deus", en: Curvelo, Alexandra (ed.) *Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do*

Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, 2009, 75-83.

Palazzo, 2010.

Palazzo, Éric “Art, Liturgy, and the Five Senses in the Early Middle Ages”, *Viator*, 2010, vol. 41, n° 1, pp. 25–56.

Panera Cuevas, 1998.

Panera Cuevas, Francisco Javier “Algunos aspectos de la vida cotidiana en Florencia” en Aguilera Castro, María del Carmen (Coord.) *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 1998, pp. 495-519.

Pardo Falcón, 1996.

Pardo Falcón, José María. “Restauraciones para el Museo de Mallorca. 1980-1996. Problemas de conservación y trabajos de restauración”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: revista d'estudis històrics*, 1996, n° 52, pp. 435-468.

Parker, 2010.

Parker, Geoffrey, *Felipe II, la biografía definitiva*, Barcelona, Planeta, 2010.

Pascual Benassar, 2006.

Pascual Benassar, Aina y Llabrés Mulet, Jaume (coms.) *La mirada del Poble. Art, Costumari i Religiositat. Deu anys d'un projecte cultural en el monestir de la Puríssima Concepció (1995-2005)*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, Govern de les Illes Balears, 2006.

Pascual Benassar y Llabrés Mulet, 1999.

Pascual Benassar, Aina y Llabrés Mulet, Jaume (coms.) *La Petita imatgeria devota de les Caputxines* [Monestir de la Puríssima Concepció, 18 de desembre 1999 - 9 de gener 2000, Palma.] Palma de Mallorca: Sa Nostra, Obra Social i Cultural, 1999.

Pascual Benassar y Llabrés Mulet, 2001.

Pascual Benassar, Aina y Llabrés Mulet, Jaume (coms.) *Mobles per a imatges: escaparates, capelletes i campanes, (segles XVII-XX)*. [Monestir de la Puríssima Concepció: 19 de desembre 2001-13 de gener 2002], Palma de Mallorca: "Sa Nostra" Caixa de Balears, 2001.

Pascual Benassar, Llabrés Mulet y Masdeu Costa, 2002.

Pascual Benassar, Aina; Llabrés Mulet, Jaume y Masdeu Costa, Carme (coms.) *Un Llegat humà per a ús diví: ornaments litúrgics del Monestir de la Puríssima Concepció*. [Monestir de la Puríssima Concepció, 14 de desembre 2002-9 de gener 2003], Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, Govern de les Illes Balears, 2002.

Patrouch, 2000.

Patrouch, Joseph F. «The Archduchess Elizabeth. Where Spain and Austria met» en Conrad Kent, Thomas Wolber, Cameron Hewitt (eds.) *The Lion and the Eagle: Interdisciplinary Essays on German-Spanish Relations over the Centuries*, New York, Berghahn Books, 2000, pp. 77-90.

Patrouch, 2010.

Patrouch, Joseph F. *Queen's apprentice: archduchess Elizabeth, empress María, the Habsburgs, and the Holy Roman Empire, 1554-1569*, Leiden, Brill, 2010.

Pearson, 2017.

Pearson, Andrea "Sensory Piety as Social Intervention in a Mechelen Besloten Hofje," *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 2017, 9 / 2, DOI: 10.5092/jhna.2017.9.2.1 <https://jhna.org/articles/sensory-piety-social-intervention-mechelen-besloten-hofje/> [consulta: 14/11/2019].

Pedregal Rodríguez, 2000.

Pedregal Rodríguez, María Amparo, "Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino". *Studia historica. Historia antigua*, 2000, v. 18, pp. 277-294.

Pedregal Rodríguez, 2007.

Pedregal Rodríguez, María Amparo, "«Ancilla Dei.» El discurso cristiano sobre la sumisión femenina". *Studia Historica: Historia Antigua*, 2007, 25, pp. 417-434.

Pellicer i Rocher, 2014.

Pellicer i Rocher, Vicent. *Museo de las clarisas. Un legado artístico de los Borja/Borgia, duques de Gandía*, Gandía, autoeditado, 2014.

Peña Martín, 2012

Peña Martín, Ángel "El gusto por el belén napolitano en la corte española", en: Arce Oliva, Ernesto et. al. (Eds.) *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 257-275.

Pereda, 2004.

Pereda, Felipe. "Antonio «de Malinas», un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 2004, Vol 77, No 306, pp. 139-157.

Pereda, 2019a.

Pereda, Felipe. "Vox Populi: leche espiritual, sangre carnal y el debate de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII." En Pedro G. Romero, Luis F. Martínez Montiel y Joaquín Vázquez (coords.), *Aplicación Murillo: Materialismo, Charitas, Populismo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla – ICAS, 2019, pp. 241-272.

Pereda, 2019b.

Pereda, Felipe. "Twin brothers: Originality and copy in the Americas", *Res: Anthropology and aesthetics*, 2019, vol. 71-72, pp. 97-112.

Pereda, 2007.

Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid: Marcial Pons, 2007, pp. 135-137.

Pereda, 2017.

Pereda, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2017.

Pérez de Castro, 2010.

Pérez de Castro, Ramón. "Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)" en: Alonso Ponga, José Luis et. al. (coords.) *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 387-402.

Pérez de Tudela Gabaldón y Jordan Gschwend, 2003.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena y Jordan Gschwend, Annemarie «Exótica Habsburguica. La Casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano», en Marina Alfonso Mola, y Carlos Martínez Shaw, (coms.). *Oriente en Palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, (Exposición celebrada en Madrid, Palacio Real, del 1-III-2003 al 31-V-2003), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 29-43.

Pérez de Tudela Gabaldón, 2009.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena: «La Reina Anna de Austria (1549-1580), su imagen y su colección artística», en José Martínez Millán y M^a Paula Marçal Lourenço (Coords.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos xv-xix)*, Madrid: Polifemo, 2009, vol. 3, pp. 1563- 1616.

Pérez de Tudela Gabaldón, 2010.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. “La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599)” en Rivas Carmona, Jesús (coord.). *Estudios de Platería San Eloy 2010*, Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 543-572.

Pérez de Tudela Gabaldón, 2017.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. *Los inventarios de Doña Juana de Austria, Princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2017.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena “Algunas copias de pinturas de la colección de Felipe II para el Monasterio de El Escorial”, en *Revista Serie W (On Copying: Copies of Paintings from Renaissance to Baroque)*, 7, (2018), pp. 32-45.

Pérez de Tudela Gabaldón, 2019.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. “La colección artística de la princesa Juana de Austria en su último inventario de 1573” en Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 67-73.

Pérez de Tudela Gabaldón, 2020.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. “Apuntes para la reconstrucción de la colección de la princesa doña Juana: los regalos familiares reflejados en las cédulas de paso”. En: García Pérez, Noelia y Soler Moratón, Melania (eds.) *María de Hungría y Juana de Austria. El patronazgo artístico femenino en las cortes del Renacimiento en Europa*. Murcia: Tres Fronteras, 2020, pp. 89-133.

Pérez Pastor, 1914a.

Pérez Pastor, Cristóbal. *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas recogidos por D. Cristóbal Pérez Pastor. Tomo II*, Memorias de la Real Academia española, vol. XI, 1914a.

Pérez Pastor, 1914b.

Pérez Pastor, Cristóbal. “Inventarios de los bienes que quedaron por fin y muerte de Doña Juana, Princesa de Portugal, Infanta de Castilla, 1573”, *Memorias de la Real Academia Española*, 9, 1914b, pp. 315-380.

Pérez Priego, 2009 (1997).

Pérez Priego, Miguel Ángel (Ed.) *Teatro medieval. I. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 2009, (1997).

Pérez Samper, 2019.

Pérez Samper, María de los Ángeles «El viaje a España de María de Austria» en M^a Leticia Sánchez Hernández (ed.), *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 221-248.

Pérez Vidal, 2014.

Pérez Vidal, Mercedes “Algunas consideraciones sobre el estudio de la liturgia procesional y paraliturgias a través del arte en la Orden de Predicadores en Castilla” *Medievalia*, n.º 17, 2014, pp. 215-242.

Pérez Vidal, 2019.

Pérez Vidal, Mercedes. “El espacio litúrgico en los monasterios de dominicas de Castilla (siglo XII-XVI)” Rodilla León, Francisco; Fenlon, Iain; Esteve Roldán, Eva y Torres Lobo; Nuria (Eds.) *Sonido y espacio: antiguas experiencias musicales ibéricas*. Madrid: Alpuerto, 2019, pp. 75-116.

Pérez Vidal, 2010.

Pérez Vidal, Mercedes. “Devociones, prácticas espirituales y liturgia en torno a la imagen de Cristo crucificado en los monasterios de Dominicas en la Edad Media.” en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (Coord.) *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, pp. 196-212.

Périer-D’Ieteren, 2012.

Périer-D’Ieteren, Catheline. “La sagrada familia con dos santas, una obra del taller del maestro de la Adoración de Amberes”, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 6, 2012, pp. 39-72.

Pintos, 2010.

Pintos, María Almudena (OSC) “Creación y gestión del monasterio: los primeros años de la comunidad de las Descalzas Reales” en García Sanz, Ana (coord.) *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010, pp. 53-106.

Pizarro Llorente, 2014.

Pizarro Llorente, Henar. “Bisnieto de un santo. Carlos Francisco de Borja, VII duque de Gandía, mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón (1630- 1632)”, *Libros de la Corte.es*. Num. Extra. 1. (2014), pp. 110-127.

Polleross, 2006.

Polleross, Friedrich «Majesté contre Sainteté dans les portraits des Habsbourg au début du XVIIe siècle» en: Thomas Gaetgens, Nicole Hochner (Eds.), *L'image du Roi de François Ier à Louis XIV. Fictions du pouvoir et stratégies visuelles (1500-1650)*, París: Passages 10, 2006, pp. 33-55 y, más concretamente, p. 49.

Polleross, 2015.

Polleross, Friedrich «Christiane Religionis Propugnatores. Zur sakralen Repräsentation der Habsburger im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert» en Dirk Syndram, Yvonne Wirth, Doreen Zerbe (Eds.): *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation*. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 2015, pp. 308-319.

Portela Sandoval, 2007.

Portela Sandoval, Francisco. “San Joaquín y sata Ana con la Niña Virgen” en: Morena Bartolomé, Áurea de la. (com.) *Clausuras: tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. [Cat. exp. Celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de enero a marzo de 2007]. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2007, pp. 155-156.

Portús Pérez, 1998.

Portús Pérez, Javier «Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco», *Reales Sitios*, 1998, nº 138, pp. 2-12.

Portús Pérez, 2000a.

Portús Pérez, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, Madrid, Comunidad de Madrid (“Biblioteca básica madrileña”, 17), 2000a.

Portús Pérez, 2000b.

Portús Pérez, Javier. “Soy tu hechura. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España”, en: Checa Cremades, Fernando. Portús Pérez, Javier, y Falomir Faus, Miguel (Eds.). *Carlos V. Retratos de Familia*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000b, pp. 181-219.

Portús Pérez, 2008.

Portús Pérez, Javier. «Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas» en en M. C. de Carlos Varona; Pierre Civil; Felipe Pereda; y Cécile Vincent-Cassy, (eds.) *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa Velázquez, 2008, pp. 198-210.

Porzio, 2016.

Porzio, Guisepe. “Massimo Stanzione (Orta di Artella, h. 1585-1656). Los Siete Arcángeles”, en: Redín Michaus, Gonzalo (ed.). *De Caravaggio a Bernini: obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2016, pp. 278-279, cat. nº 60.

Pou i Martí, 1931.

Pou i Martí, José M^a «Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la I. Concepción de María (continuación)», *Archivo Ibero-Americano*, 1931, nº 104, pp. 508-534.

Puerto, Llorente y Epifanio, 2019.

Puerto, Gonzalo del; Llorente, Mercedes y Epifanio, Renato (Coords.) *Mulheres da realeza ibérica mediadoras políticas e culturais - Mujeres de la realeza Ibérica mediadoras políticas y culturales*, Lisboa, MIL & Instituto Cervantes, 2019.

Ramallo Asencio, 2006.

Ramallo Asencio, Germán. “Toda la obra conservada y hasta ahora conocida del pintor Segismundo Laire. Alemán en Roma.”, *Archivo Español de Arte*, 2006, vol. 79, nº 315, pp. 243-261.

Ramon Marqués, 2018.

Ramon Marqués, Núria “La colección del Monasterio de Santa Clara: el legado borgiano gandiense.” en: Pérez Giménez, Juan Ignacio (coord.) *Thesaurus Ecclesiae. Thesaurus Mundi. Primeras jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Játiva: Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, 2018, pp. 229 - 252.

Redín Michaus, 2016.

Redín Michaus, Gonzalo (ed.) *De Caravaggio a Bernini: obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*. Madrid, Palacio Real, 2016.

Redondo Cantera, 2013.

Redondo Cantera, M^a José “Contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo imperial”, en Checa Cremades, Fernando (Dir.) *Museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el s. XVI*. Madrid: Fernando Villaverde, 2013, pp. 121-145.

Reynaud, 1826.

Reynaud, François-Dominique de (conde de Montlosier). *Mémoire à consulter sur un système religieux et politique, tendant à renverser la religion, la société et le trône; par M. le comte de Montlosier*. París, 1826, disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k243005.texteImage> [consultado el 15/ 01/ 20]

Río Barredo, 2000.

Río Barredo, María José del. *Madrid, urbs regia. La capital del ceremonial de la monarquía católica*, Madrid: Marcial Pons, 2000.

Río Barredo, 3013.

Río Barredo, María José del. “Fray Domingo de Mendoza, artífice de fiestas religiosas en el Madrid de la Contrarreforma”, *Chronica Nova*, 2013, n^o 39, pp. 47-73.

Río Barredo, 2016.

Río Barredo, M^a José del. «De Madrid à Vienne: la dévotion à la Vierge de Marie de Habsbourg, reine de Hongrie et impératrice (1606-1646)» en Murielle Gaudé-Ferragu y Cécile Vincent-Cassy, (eds), *«La dame de cœur»: Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XVIe - XVIIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 218-222.

Ripollés, Carmen. “The Allure of the Object in Early Modern Spanish Religious Painting,” in Jesse Locker ed., *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. London and New York: Routledge, 2018, 130-153.

Rivas Carmona, 2003.

Rivas Carmona, Jesús “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata” en Ramallo Asensio, Germán Antonio (Coord.) *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 493-529.

Rivera de las Heras, 1999.

Rivera de las Heras, José Ángel. “El esplendor de la liturgia”, en: Antonio Casaseca Casaseca (com.) *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, [cat. exp.] Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 19-55.

Rivera Torres, 2015.

Rivera Torres, Raquel, *Imagen del Prelado don Juan de Ribera. Estudio iconográfico*. Tesis doctoral, Universitat de València, 2015. En línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/45761>

Rodrigo Zarzosa, 2007.

Rodrigo Zarzosa, Carmen. “Desamortización de pinturas, libros y «alajas» de los conventos suprimidos en Valencia (1835-1837)”, en: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.) *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*. Madrid: Ediciones escurialenses, 2007, pp. 699-722.

Rodrigues, Inglês Fontes y Andrade, 2020.

Rodrigues, Ana María; Inglês Fontes, João Luís y Andrade, Maria Filomena, “Las reformas en el franciscanismo portugués en la Edad Media”, *Hispania Sacra*, 2020, vol. 72, nº 145, pp. 51-63.

Rodríguez Bernis, 1990.

Rodríguez Bernis, Sofía “El mueble medieval” en: Moya Valgañón, José Gabriel (com.) *Mueble español: estrado y dormitorio*. [exposición] Museo Español de Arte Contemporáneo, septiembre-noviembre, Madrid: Comunidad Autónoma. Consejería de Cultura, 1990, pp. 23-58.

Rodríguez Cuadros, 2017.

Rodríguez Cuadros, Evangelina (dir.). *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro, 2009-2017*, <https://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html> [05/04/2020].

Rodríguez de Diego, 2013.

Rodríguez de Diego, José Luis. “El orden jurídico y administrativo. La organización del archivo y el orden de los inventarios” en Chaca Cremades, Fernando (dir.) *Museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde, 2013, pp. 15-42.

Rodríguez García, 2014.

Rodríguez García, Eva. *La puesta en escena de Lope de Vega*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2014, en línea: <http://hdl.handle.net/10651/25565>, [05/04/2020].

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1986.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 1986, N.52, pp. 321-342.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1998.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. "Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales". *Reales Sitios*, 1998, nº138, pp. 13-24.

Rodríguez Moya y Mínguez Cornelles, 2018.

Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez Cornelles, Víctor (Eds.) *La Piedad de la Casa Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón, Trea, 2018.

Rodríguez-Salgado, 1992.

Rodríguez-Salgado, M^a José, *Un imperio en transición: Carlos V, Felipe II y su mundo, 1551-1559*, Barcelona, Crítica, 1992.

Roest, 2013.

Roest, Bert. *Order and Disorder: The Poor Clares Between Foundation and Reform*. Leiden / Boston: Brill, 2013.

Rojas-Marcos González, 2012.

Rojas-Marcos González, Jesús. “La *Virgen del Racimo*, obra inédita del círculo de Marcellus Coffermans”, *Laboratorio de Arte*, 2012, 24, pp. 205-2013.

Rombouts y Leries, 1864.

Rombouts, Philippe-Félix y Leries, Théodore François Xavier Van. *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucas gilde*, (Antwerpen: Feliciaen Baggerman, 1864).

Rosell, 1853.

Rosell, Cayetano, *Historia del combate naval de Lepanto, y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1853, pp. 208-210.

Rubio Masa, 1994a.

Rubio Masa, Juan Carlos. “Retablos e imágenes de la iglesia de Santa Marina de Zafra (El dictado estético de doña Juana Dormer, (duquesa de Feria)”, *Los clasicismos en el arte español: (comunicaciones): actas del X Congreso del CEHA*. 1994a, Madrid: UNED, pp. 267-272.

Rubio Masa, 1994b.

Rubio Masa, Juan Carlos. “Artistas madrileños de comienzos del seiscientos en la Baja Extremadura”, *Espacio, tiempo y forma*, 1994b, n° 7, pp. 181-200.

Rubio Masa, 1995.

Rubio Masa, Juan Carlos. *La Iglesia de Santa Marina. Arte e historia de un antiguo convento de clarisas*, Badajoz: centro cultural caja de Badajoz, 1995.

Rudy, 2011.

Rudy, Kathryn M. *Virtual Pilgrimages in the Convent: Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages* Turnhout: Brepols, 2011.

Ruiz Alcón, 1965.

Ruiz Alcón, María Teresa (1965): “Imágenes del Niño Jesús del monasterio y convento de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 1965, vol II, n° 6, pp. 28-36.

Ruiz Alcon, 1968.

Ruiz Alcon, M^a Teresa, “La Anunciación en la pintura de Palacios y Fundaciones Reales”, *Reales Sitios*, 1968, n° 18, pp. 12-16.

Ruiz Alcon, 1969.

Ruiz Alcón, M^a Teresa “Descalzas Reales. Capilla de la Dormición y Casita de Nazaret”, *Reales Sitios*, 1969, vol. 6, n° 22, pp. 53-64.

Ruiz Alcón, 1975.

Ruiz Alcón, M^a Teresa. “Arquetas relicarios de las Descalzas Reales”. *Reales Sitios*, 1975, n° 45, pp. 28-36.

Ruiz Alcón, 1979.

Ruiz Alcón, M^a Teresa, “La Anunciación de Florencia, copia de Alejandro Allori, en el Monasterio de el Escorial”, *Reales Sitios*, 1979, 61, pp. 37-39.

Ruiz Alcon, 1986.

Ruiz Alcón, M^a Teresa “Obras de restauración en el monasterio de las Descalzas Reales y de la Encarnación de Madrid, realizadas por técnicos del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, 1986, n^o 87, pp. 4-16.

Ruiz Alcon, 1992.

Ruiz Alcon, María Teresa: «El cuadro de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes de las Descalzas Reales de Madrid», *Archivo español de arte*, 1992, n^o 258, pp. 213-217.

Ruiz García, 2003.

Ruiz García, Elisa, “Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (a. 1504-1516)”, *En la España medieval*, 2003, n^o 26, pp. 263-294.

Ruiz Gómez y Sánchez Hernández, 1999.

Ruiz Gómez, Leticia y Sánchez Hernández, M^a Leticia. «Los Hieroglyphica de Horapolo: fuente de inspiración de una serie de azulejos del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», *Goya*, 1999, n^o 270, pp. 137-145.

Ruiz Gómez, 1994.

Ruiz Gómez, M^a Leticia. “Marcantonio Raimondi y la Última cena de las Descalzas Reales de Madrid”, *Ephialte: Lecturas de historia del arte. Instituto de Estudios Iconográficos*, 1994, tomo IV, pp. 243-247.

Ruiz Gómez, 1995.

Ruiz Gómez, Leticia. *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid. Tesis doctoral*. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. Fecha de lectura: 6-9-1995, Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (dir.).

Ruiz Gómez, 1998

Ruiz Gómez, M^a Leticia. “Dos nuevos lienzos de escuela madrileña en las Descalzas Reales de Madrid, y una hipótesis sobre la devoción al santo sepulcro”. *Reales Sitios*, 1998, no. 138, pp. 55-62.

Ruiz Gómez, 2006.

Ruiz Gómez, M^a Leticia. “En nombre del rey: el retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 2006, 2, pp. 85-124.

Ruiz Gómez, 2014.

Ruiz Gómez, M^a Leticia “La comunión de la Virge o la familia del archiduque Carlos de Estiria” En: García-Frías Checa, Carmen y Jordán de Urríes de la Colina, Javier (eds.) *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2014, cat. n^o 15, pp. 174-177.

Ruiz Gómez, 2019.

Ruiz Gómez, M^a Leticia. “Del Renacimiento al primer Barroco: Gaspar Becerra, Diego de Urbina, Vicente Carducho, Juan van der Hamen y Bartolomé Román en las Descalzas Reales y la Encarnación” en Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 228-245.

Ruiz Jurado, 2014.

Ruiz Jurado, Manuel (ed.). *Obras. San Ignacio de Loyola*. Madrid: Biblioteca De Autores Cristianos, 2014.

Ruiz-Gálvez Priego, 2006.

Ruiz-Gálvez Priego, Estrella. «La Inmaculada, emblema de la firmeza femenina», *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 2006, 13 / 2, pp. 291-310.

Sáez González, 2012.

Sáez González, Manuela. *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos: escultura del siglo XVII en madera*. Lugo: Diputación de Lugo, 2012.

Salas Parrilla, 2007.

Salas Parrilla, Miguel. “San Bartolomé Apóstol y los dichos de las danzantas de La Almarcha (Cuenca)”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2007, n° 5, Disponible en: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19732/sanbartolome_salas_Culturas_2007_N5.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 09/09/2020]

Salazar Simarro, 2005.

Salazar Simarro, Nuria “El lenguaje de las flores en la clausura femenina” en Carlos Ashida y Julián Zugazagoitia (Coms.) *Monjas Coronadas: vida conventual femenina en Hispanoamérica* [catálogo de exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, del 23 de febrero al 15 de mayo de 2005], Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 133-152.

Salort Pons y Kubersky-Piredda, 2006.

Salort Pons, Salvador y Kubersky-Piredda, Susanne. “Art Collecting in Philip II's Spain: The Role of Gonzalo de Liaño, King's Dwarf and Gentleman of the Bedchamber: Part II”, *The Burlington Magazine*, 2006, Vol. 148, No. 1243, pp. 660-665.

Salort Pons, 2013.

Salort Pons, Salvador. “Titian’s *The Tribute Money* and Las Descalzas Reales” en: Kubersky-Piredda, Susanne y Bernstorck, Marieke von. *L’arte del dono Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Milán: Silvana, 2013, pp. 151-159.

Salvador González, 2011.

Salvador González, José María. “La muerte de la Virgen María (1295) en la iglesia macedonia de la Panagia Peribleptos de Ohrid. Interpretación iconográfica a la luz de tres escritos apócrifos”, *Mirabilia. Revista Electrónica de História Antiga e Medieval*, n° 13, 2011, pp. 11-32.

Salvador González, 2014.

Salvador González, José María. “La mariología de San Buenaventura como fuente de inspiración en la iconografía bajomedieval italiana”, *De Medioevo Aevo*, 2014, vol. 6, n° 2, pp. 81-122.

Sánchez Cantón, 1920.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Los Arfe, escultores de la plata y el oro*, Madrid: Saturnino Calleja, 1920.

Sánchez de Madariaga, 2008.

Sánchez de Madariaga, Elena. «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco» en M. C. de Carlos Varona; Pierre Civil; Felipe Pereda; y Cécile Vincent-Cassy,

(eds.) *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid: Casa Velázquez, 2008, pp. 219-240.

Sánchez Guzmán, 2016.

Sánchez Guzmán, Rubén. “La corte: la conjunción de los barrocos áulicos y castizos” en: Fernández Paradas, Antonio Rafael (Coord.) *Las historias de la escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, 3 vols. Antequera: ExLibris, 2016, vol. 3, pp. 123-159.

Sánchez Hernández, 1997.

Sánchez Hernández, María Leticia. *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997).

Sánchez Hernández y García Sanz, 1998.

Sánchez Hernández, María Leticia y García Sanz, Ana. “La Navidad en los conventos reales madrileños” en, en Navidad en Belda Navarro, Cristóbal (com.) *Navidad en Palacio: Reales Sitios, monasterios y Salzillo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 20-26.

Sánchez Hernández, 2001.

Sánchez Hernández, María Leticia. “La Navidad pensada y vivida por algunos sabios” en Herrero Sanz, María Jesús (com.). *Navidad en Palacio: el Verbo se hizo hombre*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2001, p. 21-29.

Sánchez Hernández, 2009.

Sánchez Hernández, María Leticia “Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 2009, nº 8, pp. 199-227.

Sánchez Hernández, 2010.

Sánchez Hernández, María Leticia. “La vida cotidiana de la primera comunidad de las Descalzas Reales de Madrid” en García Sanz, Ana (coord.) *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010, pp. 107-147.

Sánchez Hernández, 2014a.

Sánchez Hernández, M. Leticia. “La capilla de Guadalupe en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, en: Gloria Angeles Franco Rubio, María Ángeles Pérez Samper (Coords.), *Herederas de Clío: Mujeres que han impulsado la Historia*. Sevilla: Mergablum, 2014a, pp. 493-514.

Sánchez Hernández, 2014b.

Sánchez Hernández, M^a Leticia. «La Casita de Nazaret de las agustinas de Monterrey (Salamanca). Vida cotidiana en tiempos de Zúñiga», en José Antonio Rodríguez Mourriño (Coord.), *XXXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 2014b, pp. 58-66.

Sánchez Hernández, 2014c.

Sánchez Hernández, M^a Leticia. “Servidoras de Dios, leales al papa. Las monjas de los monasterios reales,” *Libros de la Corte.es* 1, 2014c, pp. 293-318.

Sánchez Hernández, 2015.

Sánchez Hernández, M. Leticia (ed.) *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2015.

Sánchez Hernández, 2016.

Sánchez Hernández, María Leticia. “Católicas y Reformadas: apuntes iconográficos de dos formas de relación bíblica”, en M. L. Giordano y A. Valerio (eds.), *Reformas y Contrarreformas en la Europa católica (siglos XVI-XVII)*, Estella, Verbo Divino, 2016, pp. 133-154.

Sánchez Hernández, 2018.

Sánchez Hernández, María Leticia «El proceso de beatificación de sor Margarita de la Cruz y Austria», en Inmaculada Arias de Saavedra Alías; Esther Jiménez Pablo; Miguel Luis López Guadalupe Muñoz (eds.), *Subir a los altares: modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 133-154.

Sánchez Hernández, 2019a.

Sánchez Hernández, María Leticia “La muerte de las reinas y de las monjas” en íd. (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019a, pp. 637-668.

Sánchez Hernández, 2019b.

Sánchez Hernández, María Leticia “Los relicarios” en Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019b, pp. 294-305.

Sánchez Hernández, 2019c.

Sánchez Hernández, María Leticia “Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres” en íd. (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019c, pp. 507-536.

Sánchez, 1998a.

Sánchez, Magdalena S. *The empress, the queen, and the nun: women and power at the court of Philip III of Spain*, Baltimore, London The Johns Hopkins University Press, 1998a.

Sánchez, 1998b.

Sánchez, Magdalena S. «Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa central» en José Martínez Millán (Dir.) *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, Madrid, Parteluz, vol. 1, Tomo 2, 1998b, pp. 777-794.

Sánchez, 2015.

Sánchez, Magdalena S. “Where palace and convent met: The Descalzas Reales in Madrid”. *Sixteenth Century Journal*, 2015, vol. 46, n° 1, pp. 53-82.

Sancho, 2019.

Sancho, José Luis, “Como el Escorial, pero más pulido. Arquitectura y ornamentación del siglo XVIII y reformas del XIX en los reales monasterios de las Descalzas y la Encarnación” en Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 182-199.

Sand, 2014.

Sand, Alexa. *Vision, devotion and self-representation in late medieval art*. New York: Cambridge University Press, 2014.

Sanger, 2014.

Sanger, Alice E. «Maria Maddalena d'Austria's Pilgrimage to Loreto: Visuality, Liminality and Exchange» en C. Strunck (ed.) *Medici women as cultural mediators (1533-1743): le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, Milano, Silvana, 2011, pp. 253-265.
Sanger, Alice E. *Art, Gender and Religious Devotions in Grand Ducal Tuscany*. Farnham, Ashgate, 2014.

Sansterre, 2013.

Sansterre, Jean-Marie, "La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del s. XIII," *Codex Aquilarensis*, 2013, nº 29, pp. 77-98.

Santos Otero, 2005.

Santos Otero, Aurelio de (trad.) *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

Sanz Ayán, 1998.

Sanz Ayán, Carmen, "La regencia de doña Juana de Austria: su dimensión humana, intelectual y política", en: Lafuente, Antonio (com.), *La monarquía hispánica de Felipe II, un monarca de su época*, Madrid, Sociedad Estatal, 1998, pp. 137-146.

Sanz de Bremond y Mayáns y Vilacoba Ramos, 2006.

Sanz de Bremond y Mayáns, Ana y Vilacoba Ramos, Karen María. «Siguiendo el espíritu de Santa Clara: sor Margarita de la Cruz, la monja-infanta» en Manuel Peláez del Rosal (coord.), *El Franciscanismo en Andalucía: Clarisas, Concepcionistas y Terciarias regulares*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006, pp. 787-804.

Sanz Serrano, 1991.

Sanz Serrano, María Jesús. «Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, T. IV, nº 8, pp. 113-123.

Sanz Serrano, 2012.

Sanz Serrano, María Jesús. "Las antiguas custodias que tuvo la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 2012, 24, pp. 75-95.

Sanz y Hernández Núñez, 2005.

Sanz, María Jesús y Hernández Núñez, Juan Carlos. "Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión", en: Rivas Carmona, Jesús (coord.) *Estudios de platería san Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 525-539.

Sarnecka, 2018.

Sarnecka, Zuzanna. "'And the Word Dwelt amongst Us': Experiencing the Nativity in the Italian Renaissance Home". In Corry, Maya; Faini, Marco y Meneghin, Alessia (eds.) *Domestic Devotions in Early Modern Italy*. Leiden: Brill, 2018, 163-183.

Schlosser, 1988.

Schlosser, Julius Von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid: Akal, 1988.

Schrader, 2006.

Schrader, Jeffrey, *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006).

Schuler, 1992.

Schuler, Carol M. «The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe», *Simiolus* 1992, n° 21, pp. 5-28.

Scully y Seidel, 2016.

Scully, Sophie y Seidel, Christine “A Tüchlein by Justus van Ghent: The Adoration of the Magi in the Metropolitan Museum of Art Re-Examined” *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 2016, vol. 8, n°1, Disponible en: <https://jhna.org/articles/tuchlein-justus-van-ghentadoration-of-the-magi-metropolitan-museum-of-art-re-examined/>

Sebastián López, 1981.

Sebastián López, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981.

Sebastián López, 2007 (1990)

Sebastián López, Santiago. *El Barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentros, 2007 (1990).

Sebastián Lozano, 2008.

Sebastián Lozano, Jorge “Emblemas para una emperatriz muerta. Las honras madrileñas de la Compañía por María de Austria”, en Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senet (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, vol. II, pp. 1453-1462.

Sebastián Lozano, 2010.

Sebastián Lozano, Jorge «Francisco de Borja, de criado a maestro espiritual de las mujeres Habsburgo», en Ximo Company i Climent, y Joan Aliaga Morell (dirs.), *San Francisco de Borja, grande de España: arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*. (Exposición celebrada en Gandía, Casa de Cultura Marqués de González Quirós, del 4-XI-2010 al 9-I-2011), Lleida, Universitat de Lleida, 2010, pp. 67-90.

Seijas, 2015.

Seijas, Guadalupe (ed.). *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*. Estella (Navarra): Verbo Divino, Depósito legal 2015.

Serra Desfilis, 1995.

Serra Desfilis, Amadeo. “Real Iglesia del Santísimo Cristo de El Salvador (Valencia)”. En: Bérchez, Joaquín (Coord.) *Valencia, arquitectura religiosa*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995, pp. 150-156.

Serrera Contreras, 1990.

Serrera Contreras, Juan Miguel (com.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 1-VI-1990 al 30-VII-1990) Madrid, Museo del Prado, 1990.

Shoemaker, 2002.

Shoemaker, Stephen J. *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*. Oxford *Early Christian Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Sicard, 2011.

Sicard, Frédérique «Política en religión y religión en política: El caso de sor Margarita de la Cruz, archiduquesa» en Jesús Martínez Millán, y Rubén González Cuerva. (Coords.) *La*

dinastía de los Austria: las relaciones entre la monarquía católica y el imperio. Madrid, Polifemo, 2011, pp. 631-646.

Signori, 1996.

Signori, Gabriela “The miracle kitchen and its ingredients: a methodical and critical approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century),” *Hagiographica* 1996, n° 3, pp. 277-303.

Silva Maroto, 2006.

Silva Maroto, M^a Pilar. *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero, 2006.

Silva Maroto, 2009.

Silva Maroto, Pilar. “Sagrada Familia con ángel músico” en *Memoria de Actividades 2008*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 16-18.

Silver, 2008.

Silver, Larry. *Marketing Maximilian. The visual ideology of a Holy Roman Emperor*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 2008.

Simón Díaz, 1980.

Simón Díaz, José “Los monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación en el año 1626”, *Villa de Madrid, revista del excelentísimo ayuntamiento*, 1980, n° 66, pp. 31-37.

Simons, 2001.

Simons, Walter. *Cities of Ladies: Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

Skrine, 1969.

Skrine, Peter. “The Destination of the Ship of Fools: Religious Allegory in Brant's *Narrenschiff*?” *The Modern Language Review*, 1969, Vol. 64, No. 3, pp. 576-596.

Slachmuylders y Dubois, 2001.

Slachmuylders, Roel y Dubois, Anne. “Albrecht Bouts” en VV.AA. *The Flemish primitives: catalogue of the early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*. 6 vols. Brussels: Brepols, 2001, vol. 3, pp. 131-241.

Soler Moratón, 2020.

Soler Moratón, Melania. “Cosas de Contemplación para mujeres de carpinteros. La devoción de Juana de Austria a través de sus retablos”. En: García Pérez, Noelia y Soler Moratón, Melania (eds.) *María de Hungría y Juana de Austria. El patronazgo artístico femenino en las cortes del Renacimiento en Europa*. Murcia: Tres Fronteras, 2020, pp. 173-197.

Soler Salcedo, 2008.

Soler Salcedo, Juan Miguel, *Nobleza española: grandeza inmemorial*. 1520. Madrid: Visión Libros, 2008.

Solum, 2015.

Solum, Stefaie. *Women, Patronage, and Salvation in Renaissance Florence: Lucrezia Tornabuoni and the Chapel of the Medici Palace*. Stefanie Solum. *Visual Culture in Early Modernity*. Farnham: Ashgate, 2015.

Soriano Triguero, 1995.

Soriano Triguero, Carmen “La Reforma de las Clarisas en la Corona de Aragón (ss. XV-XVI)”, *Revista de Historia Moderna*, 1995, 13/14, *Anales de la Universidad de Alicante*, pp. 185-198.

Soto Artuñedo, 1999.

Soto Artuñedo, Wenceslao, “Juana de Austria ¿de la Compañía de Jesús?”, en Pereira Iglesias, José Luis; Bernardo Ares, Jose Manuel de y González Beltrán, Jesús Manuel (Coords.), *Felipe II y su tiempo: V Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*, 2 vols. Cádiz, Universidad de Cádiz, vol. 1, 1999, pp. 579-588.

Sousa, 2014.

Sousa, Ana Cristina y Rosas, Lucía María. “La iconografía de san Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal)”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2014, vol. VI, nº 12, pp. 81-104.

Sradeler, 1923

Stadeler, Jan. “Passementmakers te Mechelen”, *Mechlinia*, 1923, no. 7, pp. 97-185.

Stratton, 1989.

Stratton, Suzanne L. *La Inmaculada Concepción en el arte español* (José L. Checa Cremades trad.). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

Suárez Quevedo, 1998.

Suárez Quevedo, Diego. “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo,” *Anales de Historia del Arte*, 1998, nº 8 pp. 257-290.

Tarifa Castilla, 2012.

Tarifa Castilla, María Josefa. *El Monasterio cistercense de Tulebras*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2012.

Teodorescu y Calin, 2015.

Teodorescu, Bianca y Calin, Razvan Alexandru. “The Base Articulations of the Liminality Concept”. *Review of European Studies*; 2015, Vol. 7, No. 12; pp. 97-102.

Thomas, 1999.

Thomas, Werner. “La corte de Bruselas y la restauración de la casa de Habsburgo en Flandes: 1598-1631” en: VV.AA. *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia 1598-1633: un reino imaginado* [cat. exp.], Madrid: Sociedad Estatal, 1999, pp. 46-63.

Thomas, 2001.

Thomas, Werner. *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*, Leuven: Leuven University Press, 2001.

Thorton, 1997.

Thorton, Dora. “Inkstands” en *id. The Scholar in His Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*. New Heaven & London: Yale University Press, 1997, pp. 142-165.

Thunø y Wolf, 2004.

Thunø, Erik y Wolf, Gerhard. *The miraculous image in the Late Middle Ages and Renaissance*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2004,

Thunø, 2002.

Thunø, Erik. *Image and relic: mediating the sacred in early medieval Rome*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2002.

Tiffany, 2015.

Tiffany, Tanya J. "'Little Idols'. Royal children and the infant Jesus in the devotional practice of Sor Margarita de la Cruz". En: Knox Averett, Matthew (Ed.) *The early modern child in art and History*. Nueva York: Routledge, 2015, pp. 35-48.

Toajas Roger, 1998.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Arquitectura del Monasterio de Las Descalzas Reales: la capilla de San José". *Anales De Historia Del Arte*, 1998, no. 8, pp. 127-147.

Toajas Roger, 1999.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Memorias de un palacio madrileño del siglo XVI: las Descalzas Reales". *Reales Sitios*, 1999, n^o142, pp. 18-33.

Toajas Roger, 2000.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Juana de Austria y las Artes" En: *Felipe II y las artes*. Actas del congreso internacional (Madrid, del 9-XII-1998 al 12-XII-1998). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 101-115.

Toajas Roger, 2001.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "De urbanismo y arquitectura en el Madrid de Carlos V. Documentos." *Anales de Historia del Arte*, 2001, n^o 11, pp. 93-120.

Toajas Roger, 2003.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid". *Anales de Historia del Arte*, 2003, n^o13, pp. 97-130.

Toajas Roger, 2005.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "El Tesorero Alonso Gutiérrez y su capilla en San Martín. Notas y documentos sobre patronazgo artístico en el Madrid del Quinientos". *Anales de Historia del Arte*, 2005, n^o 15, pp. 87-125.

Toajas Roger, 2011.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Los tapices de Juana de Austria. Sobre el inventario de sus bienes (1573)" En: Checa Cremades, Fernando y García García, Bernardo José (Coords). *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 349-380.

Toajas Roger, 2014.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Arquitectura en Madrid, 1560: las obras de Juana de Austria y la manera italiana" en: Diéguez Patao, Sofía (ed.) *Los lugares del arte: identidad y representación*. 2 vols, Barcelona: Laertes, 2014, vol. 1, pp. 43-77.

Toajas Roger, 2015.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "La capilla del cristo de las descalzas reales de Madrid: arte y liturgia en el siglo XVI", *Anales de Historia del Arte*, 2015, vol. 25, pp. 105-150.

Toajas Roger, 2016.

Toajas Roger, M. Ángeles «Palacios ocultos: las Descalzas Reales de Madrid», en Bernardo J. García García (ed.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016, pp. 327-374.

Toajas Roger, 2019a.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "La capilla del Cristo de las Descalzas Reales" en: Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019a, pp. 74-79.

Toajas Roger, 2019b

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Las Descalzas Reales: arquitectura" en Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019b, 46-62.

Toajas Roger, 2019c.

Toajas Roger, M^a Ángeles. "Juana de Austria, princesa de Portugal" en Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019c, pp. 63-66.

Tormo y Monzó, 1917.

Tormo y Monzó, Elías. *En las Descalzas reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional 1917 (Blass y cia.).

Tormo y Monzó, 1944.

Tormo y Monzó, Elías *Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid: Blass, 1944.

Tormo y Monzó, 1945.

Tormo y Monzó, Elías *En las Descalzas Reales de Madrid: [estudios históricos, iconográficos y artísticos] Los tapices: la apoteosis eucarística de Rubens*. Tomo 2. Fasc. 2 Madrid: Junta de Iconografía Nacional Blass, 1945.

Tormo y Monzó, 1947.

Tormo y Monzó, Elías *En las Descalzas Reales de Madrid, estudios históricos, iconográficos y artísticos. Volumen IV y último*. Madrid: Blass, 1947.

Torre, José María de la. "Un poema mal atribuido al poeta antequerano-granadino Agustín Tejada Páez", *Revista de literatura*, 2010, vol. LXXII, n^o 144, pp. 515-528.

Torres Corominas, 2009.

Torres Corominas, Eduardo, "La corte literaria de doña Juana de Austria (1554-1559)", en: Martínez Millán, J. y Marçal Lourenço, M. P. (Coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. 3 vols. Madrid, Polifemo, vol. 2, 2009, pp. 919-972.

Tovar Martín, 1979

Tovar Martín, Virginia. "Presencia de Fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y en Guadalajara", *A.I.E.M* (Anales del Instituto de estudios madrileños), 1979, n° 16, pp. 85-96.

Tovar Martín, 1986.

Tovar Martín, Virginia. "El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII", *Villa de Madrid: revista del excelentísimo ayuntamiento*, 1986, n° 87, pp. 31-42.

Tovar Martín, 1990.

Tovar Martín, Virginia: "El Monasterio de las religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1990, n° 251, pp. 401-418.

Triviño Monrabal, 1992.

Triviño Monrabal, M^a Victotia (OSC) (ed.), *Escritoras clarisas españolas. Antología*, Madrid. BAC 523, 1992.

Trusted, 2018.

Trusted, Majorie. "Alabasters in Britain and Spain. Sculpture production and exports from the fifteenth and beyond" en Carmen Morte García (coord.), *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material. Actas I Congreso Internacional*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 193-200.

Turner, 1999.

Turner, Victor W. *The ritual process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1995 (1969).
Ubieta López, José Angel (Dir.), *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1999.

Válgoma y Díaz-Varela, 1963.

Válgoma y Díaz-Varela, Dalmiro de la, "Honras fúnebres regias en tiempos de Felipe II", en Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela (ed.), *El Escorial, 1563-1963*, 1963, vol. 1, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 359-98.

Valiñas López, 2009.

Valiñas López, Francisco Manuel "El belén ante la Historia del Arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos", *Cuad. Art. Gr.*, 2009, 40, 415-432.

Vandevivere y Bermejo, 1986.

Vandevivere, Ignace y Bermejo, Elisa. *Juan de Flandes*. Madrid: Museo del Prado, 1986.

Vandevivere, 1985.

Vandevivere, Ignace. "Ecce Homo" en: *Juan de Flandes: Brugge, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, 1 oktober-11 november 1985: Louvain-La-Neuve, Musée universitaire, 16 november-22 december 1985*. Belgium: Gemeentekrediet, 1985, (cat. n° 3), p. 54.

Vandevivere, 2002.

Vandevivere, Ignace. "Uma coleção de imagens 'flamengas'" en: Curvelo, Alexandra; Pinto de Matos, Maria Antonia y Vilhena de Carvalho, Maria Joao (coords.) *Da Flandres e do Oriente. Escultura importada*. Coleção Miguel Pinto, Lisboa: Instituto dos Museos e da Conservação, 2002, pp. 41-34.

Vázquez Dueñas, 2009.

Vázquez Dueñas, Elena. "El manuscrito del "Comentario de la pintura y pintores antiguos" de Felipe de Guevara en el Prado, *Boletín del Museo del Prado*, 2009, vol. 27, nº 45, pp. 33-43.

Vázquez Dueñas, 2010.

Vázquez Dueñas, Elena. "Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara", *Anales de Historia del Arte*, Extra nº2, 2010, pp. 365-376.

Vázquez Dueñas, 2011.

Vázquez Dueñas, Elena. *Felipe de Guevara (c.1500-1563). Biografía y análisis crítico de su "Comentario de la pintura y pintores antiguos"*. Tesis Doctoral, Checa Cremades, Fernando (Dir.). UCM, 2011.

Vázquez Dueñas, 2015.

Vázquez Dueñas, Elena. "Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España", *Studia Aurea*, 2015, nº9, pp. 433-460.

Velandia Onofre, 2014.

Velandia Onofre, Darío. *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, Universitat de Barcelona, tesis doctoral, 2014.

Velandia Onofre, 2017.

Velandia Onofre, Darío. "Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso," *Hispania Sacra*, 2017, vol. 69, nº 139, pp. 185-194.

Ventura Crespo y Ferrero Ferrero, 2001.

Ventura Crespo, Concha y Ferrero Ferrero, Florián. *Leyendas zamoranas*. Zamora: Semuret, 2001.

Vergara Benavente, 2002.

Vergara Benavente, Carlos Javier "La devoción mariana a Nuestra Señora de los Ángeles" *Memoria ecclesiae*, 2002, nº 21, pp. 201-226.

Vergara, 1999.

Vergara, Alejandro. "La pintura en el ámbito de los archiduques" en: VV.AA. *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia 1598-1633): un reino imaginado* [cat. exp.], Madrid: Sociedad Estatal, 1999, pp. 64-81.

Viceconte, 2018.

Viceconte, Milena. "La circulación de reliquias y relicarios napolitanos en España: devoción, mecenazgo, coleccionismo" en Serrano Martín, Eliseo y Gascón Pérez, Jesús (eds.). *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el Católico al siglo XVIII*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 1019 - 1031. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3699> [consulta: 02/08/2020]

Vicens Soler, 1986.

Vicens Soler, María Teresa. *Iconografía Assumpcionista*, Valencia: Generalitat valenciana-Dirección General de Cultura, 1986.

Vicente Delgado, 2012

Vicente Delgado, Alfonso de. "El entorno femenino de la dinastía: el complejo conventual de las Descalzas Reales (1574-1633)". En: Vicente Delgado, Alfonso de, y Tomás, Pilar.

(Coords.) *Tomás Luis de Victoria y Cultura musical y poder en la España de Felipe III*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 197-246.

Vilacoba Ramos, 2005a.

Vilacoba Ramos, Karen María. “Entre Dios y la Corona: Relaciones epistolares de sor Ana Dorotea de Austria y Felipe IV.” En Graña Cid, María del Mar y Boadas Llavat Agustín (Coords.) *El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas. I Congreso Internacional*. Barcelona: Griselda Bonet Girabet, 2005a, p. 643-661.

Vilacoba Ramos, 2005b.

Vilacoba Ramos, Karen María. «Cartas familiares de una reina: relaciones epistolares de María Teresa de Francia y las Descalzas Reales» en Val González de la Peña, María del (Coord.) *Mujer y cultura escrita: del mito al siglo XXI*. Gijón, Trea, 2005b, 199-212.

Vilacoba Ramos, 2013.

Vilacoba Ramos, Karen M^a. *El monasterio de las Descalzas Reales y sus confesores en la Edad Moderna*, Madrid, Visión Libros, 2013.

Vilaplana Molina, 2006.

Vilaplana Molina, Antonio. “El Col·legi del Patriarca: metonímia arquitectónica del Concili de Trento” en: Benito Goerlich, Daniel (ed.) *Domus Speciosa, 400 años del Colegio del Patriarca*, Valencia: Universitat de València, 2006, pp. 23-37.

Villacorta Baños-García, 2005.

Villacorta Baños-García, Antonio. *La jesuita: Juana de Austria*. Barcelona: Ariel, 2005.

Vincent-Cassy, 2006.

Vincent-Cassy, Cécile. “Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de “santas” de Tirso de Molina”, *Criticón*, 2006, 97-98, p. 45-60.

Vincent-Cassy, 2020.

Vincent-Cassy, Cécile «El retrato *a lo divino*: intención y realces de una forma híbrida», *e-Spania* [En línea], 2020, n^o 35, <<http://journals.openedition.org/e-spania/33921>> (consulta 11/09/2020).

Vincent-Cassy, 2016.

Vincent-Cassy, Cécile. *Monasterios Reales de Madrid. Las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional – El Viso, 2016.

Vitse, 2017.

Vitse, Marc «Juan Rodríguez de León el Indiano La Perla, vida de santa Margarita virgen y mártir. Edición y estudio», *Criticón*, 2017, n^o 130, pp. 15-73. en línea: <http://journals.openedition.org/criticon/3426> [consultado el: 31/04/2020].

Vizuete Mendoza, 2010.

Vizuete Mendoza, José Carlos. “Las clarisas nazarenas” en Ibáñez Martínez, Pedro Miguel y Martínez Soria, Carlos Julián (coords.) *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 45-62.

Vizuete Mendoza, 2002.

Vizuete Mendoza, José Carlos. “Teología, liturgia y derecho en el origen de la fiesta del corpus Christi” en: Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (coords.) *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 17-43.

Vorágine, 1982.

Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*, Macías, José Manuel (trad.), Madrid, Alianza, 1982.

Vrij, 2003.

Vrij, Marc Rudolf. *Marcellus Coffermans*. Amsterdam: M.R.V. Publishers. 2003.

VV.AA, 2016.

VV.AA. *Blut und Tränen: Albrecht Bouts und das Antlitz der Passion*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2016.

Walker, 2002.

Walker, John A. y Chaplin, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Octaedro, 2002.

Walker, 2015.

Waller, Gary, *A Cultural Study of Mary and the Annunciation: From Luke to the Enlightenment*, London, Pickering & Chatto, 2015.

Watteuw, 2018.

Watteuw, Lieve “Materials and Materiality. Unravelling the Enclosed Gardens” en íd. e Iterbeke, Hannah (Eds.) *Enclosed Gardens of Mechelen: Late Medieval Paradise Gardens Revealed*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 92-117.

Watteuw e Iterbeke, 2018

Watteuw, Lieve e Iterbeke, Hannah (Eds.) *Enclosed Gardens of Mechelen: Late Medieval Paradise Gardens Revealed*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

Webb, 2005.

Webb, Diana “Domestic Space and Devotion in the Middle Ages” en: Hamilton, Sarah y Spicer, Andrew (Eds.) *Defining the Holy: Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 2005, pp. 27-47.

Weiner, 2016.

Weiner, Jack «Sor Margarita de la Cruz, infanta de Austria (1567-1633), madre espiritual de Francisco de Quevedo (1582-1645)» en Leonardo Funes (Coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016, anexo digital, pp. 507-513.

Weiss, 2000.

Weiss, Paul. *1516-1700: heurs et malheurs d'une ville et d'une province*. Boofzheim: ACM Edition, 2000.

Weller, 2010.

Weller, Thomas “Símbolos, Imágenes, Rituales: El Lenguaje Simbólico Del Poder En La Europa Del Antiguo Régimen” *Memoria y Civilización* 2010, n° 13, pp. 9-33

Weniger, 2011.

Weniger, Matthias. *Sitton, Morros, Juan de Flandes: drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*. Kiel: Ludwig, 2011, pp. 210-214 (122 kat. Juan 3.1-16).

Wethey y Sunderlandm, 1966.

Wethey Harold E. y Sunderland Wethey, Alice. "Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales", *The Art Bulletin*, 1966, vol. 48, n° 1, pp. 15-34.

Wethey y Sunderlandm, 1967.

Wethey Harold E. y Sunderland Wethey, Alice. "Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales", *Reales Sitios* 1967, n° 13, pp. 12-21.

Williamnson, 2002.

Williamnson, Paul, *Netherlandish Sculpture 1450-1550*, Londres: Victoria and Albert Museum, 2002.

Wirth, 2007.

Wirth, Jeane, "Immagine e reliquia nel cristianesimo occidentale", *Locus Solus*, 2007, núm.5, pp. 19-33.

Wood, 2005.

Wood, Christopher S. "Maximilian I as Archeologist", *Renaissance Quarterly*, 2005, vol. 58, núm. 4, pp. 1128-1174.

Zalama Rodríguez, 2003.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

Zalama Rodríguez, 2006.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. "Felipe I y las artes". En: Zalama Rodríguez, Miguel Ángel y Vandenbroeck, Paul (Dirs.). *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*. Madrid: CEEH, 2006, pp. 17-49.

Zalama Rodríguez, 2008.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA Arte*, 2008, n° 74, pp. 45-66.

Zalama Rodríguez, 2013.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. "Origen y destino de la colección de tapices de la reina Juana I". En: Fernando Checa Cremades (Dir.) *Museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde, 2013, pp. 53-69.

Zalama Rodríguez, 2018.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel; Pascual Molina, Jesús F. y Martínez Ruiz, M^a José. *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Guijón, Trea, 2018.

Zalama Rodríguez, 2019.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. "Los tapices de La conquista de Túnez en las Descalzas Reales" en Checa Cremades, Fernando (dir.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 330-337.

Zalama Rodríguez, 2020.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. “En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica”. En: Zalama Rodríguez, Miguel Ángel (dir.) y Andrés González, Patricia (Ed.) *Ellas siempre han estado allí. Coleccionismo y mujeres*. Madrid: Doce Calles, 2020, pp. 15-40.

Zaragoza Gómez, 2018.

Zaragoza Gómez, Verónica. “Magisterio espiritual en los conventos femeninos contrarreformistas del ámbito lingüístico catalán” *Revista de Historia Moderna*, 2018, n.º 36, pp. 463-493.

Zarri, 2014.

Zarri, Gabriella “La escritura monástica” en: Baranda Leturio, Nieves y Marín Pina, M^a Carmen (Eds.) *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España Moderna*. Madrid: Iberoamericana, 2014, pp. 49-64.

Zuriaga Senent, 2010.

Zuriaga Senent, Vicent Francesc, “Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del Ángel Custodio”, en: VV.AA. *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz (Bolivia): Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 279-288

Zuriaga Senent, 2012.

Zuriaga Senent, Vicent Francesc, “El dolor como triunfo: sacrificio, tortura y liberación de las mártires cristianas.” *Dossiers feministes* 2012, n.º 16 pp. 157-177.