

GOYA

R E V I S T A D E A R T E



**PUBLICACIÓN BIMESTRAL
DE LA FUNDACIÓN
LÁZARO GALDIANO**

FUNDADOR:

JOSÉ CAMÓN AZNAR (†)

SECRETARIO:

CARLOS SAGUAR QUER

ADMINISTRADOR:

BONIFACIO ESCALONA MORA

NÚMERO DOBLE

PRECIO DEL EJEMPLAR

ESPAÑA 17 €

DEMÁS PAÍSES 39,20 €

Precio para ejemplares disponibles,
consultar en Administración de la Revista

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN

Un año (6 números)

ESPAÑA 42,50 €

DEMÁS PAÍSES 98,00 €

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

SERRANO, 122. - 28006 MADRID

TELÉFONO 91 561 60 84. FAX 91 561 77 93

e-mail: goya@flg.es

Depósito Legal: M-921-1958

I.S.S.N.: 0017-2715

Título clave: Goya

Impresión y maquetación: Gráficas Summa, S. A.

Tel. 98 / 526 10 00 - Fax 98 / 526 15 18

Pol. de Silvota - Oviedo



Luis Paret y Alcázar: *La tienda*, 1772 (detalle). Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

NÚMEROS 313-314

JULIO-OCTUBRE 2006

SUMARIO

ESTUDIOS

- M^a DE LA CONCEPCIÓN MARTÍNEZ MURILLO
Simbolismo del color en la iconografía de la Biblia Boloñesa del Palacio Real de Madrid, ms. II-330 196
- FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN
La estampa, difusora de motivos iconográficos profanos al final de la Edad Media: El caso castellano 211
- JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE
Miguel Ángel, la Sixtina y el Juicio Final. Tres figuras para una respuesta 221
- NOELIA GARCÍA PÉREZ
Emoción y memoria en la biblioteca de Mencía de Mendoza 227
- ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ
Un tríptico del Maestro del Hijo Pródigo en la iglesia de la Asunción de Rueda (Valladolid) 237
- M^a DEL MAR DOVAL TRUEBA
Sobre algunos retratos «velazqueños» de la Infanta Margarita 245
- JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS
Un cuadro de Escalante del *Descanso de la Sagrada Familia*, firmado y fechado en 1667 251
- MARGARITA PÉREZ GRANDE
Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747) 257
- ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR
Alegorías de Luis Paret para la proclamación de Carlos IV (1789) y otras obras 271
- AGURTXANE URRACA
El sufrimiento de España escondido en «El taller del artista» de Courbet 283
- MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
Las aventuradas labores de restauración del Conde de las Almenas en la Cartuja de Miraflores 289
- UDO KULTERMANN
Thomas Alva Edison y la industrialización de la vivienda 305

ENIGMAS DE LA COLECCIÓN

- “La familia de Sir Balthasar Gerbier”, un abanico excepcional del Museo Lázaro Galdiano, por Nancy Armstrong 309

NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN

313

BIBLIOTECA

- Alfonso E. Pérez Sánchez (Dir.), *Corrado Giaquinto y España* (Enrique García-Herraz).
Cristina Esteras Martín, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII* (M.P.G.).
David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662* (Luis J. Gordo Peláez).
Francesc Fontbona, *Francesc Torras Armengol 1832-1878* (Manuel García Guatas).
Pablo Jiménez Burillo, Annete Vogel, Jean Clair, Werner Hoffmann, *Mujeres. Klimt 1862-1918. Dibujos de la colección Sabarsky, Nueva York* (E. G.-H.).
Pavel Štěpánek, *Picasso en Praga* (Miguel Cabañas Bravo). *Colección Grupo Santander* (Víctor Manuel García de la Fuente). Publicaciones recibidas. 317

FOTOGRAFÍAS: Musée d'Orsay, París. Kunsthistorisches Museum, Viena. Staatliche Museen, Berlín. Museum Catharijneconvent, Utrecht. Rheinisches Bildarchiv, Colonia. Rijksmuseum, Amsterdam. Galería Doria Pamphili, Roma. The National Gallery of Art, Washington. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. J. J. Passaretti, St. Louis (Mo.). M. J. Martínez, Valladolid. Museo Nacional del Prado, Museo Nacional de Artes Decorativas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca Nacional, T. Antelo, Madrid.

LAS AVENTURADAS LABORES DE RESTAURACIÓN DEL CONDE DE LAS ALMENAS EN LA CARTUJA DE MIRAFLORES

Por MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
Universidad de Valladolid

Desde un punto de vista científico, la práctica de la restauración tiene en nuestro país, especialmente en lo que se refiere a los bienes muebles, una vida relativamente corta. A la incorporación de modernas técnicas que han acabado por desterrar modos tradicionales seguidos hasta no hace demasiado tiempo, se ha sumado la creciente profesionalización de una actividad que durante siglos fue campo de ensayo no sólo para artistas o artesanos, sino para todos aquellos “entendidos”, regentes de centros religiosos, diletantes, coleccionistas, comerciantes...¹ que, con mejor o peor intención y con mayor o menor fortuna, tuvieron a bien “aderezar” y “mejorar” el aspecto de nuestras reliquias histórico-artísticas. No ha de sorprender, por tanto, que cualquier moderna intervención sobre piezas o conjuntos escultóricos o pictóricos del pasado nos sitúe, con bastante frecuencia, ante un puzle de compleja solución, donde la obra original se funde, o confunde, con el testimonio de otros tiempos y con la labor de otras manos que contribuyeron a conformar todo cuanto ha llegado a nuestros días.

Actualmente la capilla mayor de la Cartuja de Miraflores está siendo objeto de una amplia restauración que incluye los sepulcros reales de Juan II e Isabel de Portugal, el del infante don Alonso, así como el retablo mayor². El monumento funerario de los reyes es una de las creaciones más espectaculares de la historia del arte español; para muchos, ésta es la obra cumbre de Gil de Siloe, a pesar de ofrecer ejemplos de diversa calidad entre su amplísimo repertorio figurativo, lo cual tradicionalmente ha hallado fácil explicación en la intensa labor de taller que hubo de ser desarrollada; tengamos presente que un conjunto de semejante entidad fue concluido en apenas cuatro años. Y así hubo de ser, pero merece la pena plantearse, asimismo, sobre todo a tenor de esta última intervención, si, tal vez, esta desigual calidad de algunas piezas no sólo se deba a la actuación de los oficiales y aprendices del taller de Siloe, sino a otras manos, tal vez menos peritas y seguramente más próximas en el tiempo.

A la luz de la reciente intervención parece evidente que han sido muchos los cambios experimentados por el monumento sepulcral a lo largo de su historia, algunos de los cuales ya fueron señalados por Wethey en 1936³ y han despertado alguna que otra duda en investigadores posteriores⁴. De tal manera, la obra se ofrece como un fabuloso rompecabezas donde ni están todas las piezas que la componían, ni puede



Cartuja de Miraflores, Burgos. Cruz de piedra ante el monasterio.

asegurarse que son todas las que están o, cuando menos, que están donde debieran. Algunas pequeñas esculturas han desaparecido de su primitivo emplazamiento; otras, cuya relación con el sepulcro también admite ciertas dudas, han sido recompuestas en tiempo reciente; unas descabezadas, otras con cabezas que no se corresponden con el cuerpo y en medio de tan complicado trasiego, naturalmente, surge un cúmulo de preguntas al que hemos de proponernos dar respuesta: cómo, cuándo y en qué circunstancias fue variando el aspecto del sepulcro y, sobre todo, dado que faltan algunas piezas originales y han sido reemplazadas por otras, ¿por qué salieron de la cartuja? y ¿dónde se encuentran?.



Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, en proceso de restauración (junio 2006). Intervención a cargo de Equipo 7 Restauración.

Nuestro propósito, llegados a este punto, es poner de relieve una intervención, más o menos licenciosa, que hemos constatado en la Cartuja de Miraflores en las primeras décadas del siglo XX, debida a José María de Palacio y Abárzuza, conde de las Almenas (1866-1940)⁵, quien emprendió reformas varias en todo el centro, incluido el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. No pretendemos hallar en esta “restauración” la solución a las cuestiones antes planteadas, pero sí alguna respuesta. De la colección particular del conde de las Almenas formaron parte algunas pequeñas esculturas realizadas en alabastro, obra de Gil de Siloe, procedentes del sepulcro real: un pajarillo y un Santiago el Mayor que fueron subastados junto con la mayor parte de su colección en 1927 en Nueva York —esta última actualmente se encuentra en The Cloisters del Metropolitan Museum of Art de Nueva York—; también perteneció al conde otra pieza que representa a un profeta, por la que sentía un especial aprecio, y que recientemente hemos descubierto en una colección particular madrileña. De cómo se produjeron sus reformas en la cartuja y de las circunstancias que las envolvieron versa el presente trabajo.

SEPULCRO DE JUAN II E ISABEL DE PORTUGAL: DUDAS SOBRE LA ORIGINALIDAD DE ALGUNAS PIEZAS

Fue la reina Isabel la Católica, hija y sucesora de Juan II de Trastámara (1405-1454), quien dispuso la construcción del sepulcro de su progenitor en la cartuja de Miraflores, de la cual era fundador, y precisamente allí donde éste había previsto su enterramiento:

en el centro de la nave, ante el altar mayor. La erección de la tumba hubo de retrasarse hasta que las obras de la iglesia estuvieron concluidas, casi medio siglo después de su muerte. Fue la soberana quien se hizo cargo de la empresa y con este propósito visitó en distintas ocasiones la cartuja. En 1486 fueron aprobadas las trazas —momento en el que aparece citado en la documentación Gil de Siloe—, y tres años después se empezó a labrar el alabastro. Este material fue llevado a Burgos desde Cogolludo y Torre de Beleña, en las cercanías de Sigüenza, bajo la supervisión, por encargo de los reyes, del condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco⁶.

Mucho se ha hablado acerca de las excelencias de esta tumba: de su original planta con forma de estrella de ocho puntas, que la convierte en una obra excepcional en su género y casi excéntrica en el contexto de la época; de la complejidad de su repertorio iconográfico, que aúna referencias iconológicas ligadas al poder real, al lenguaje escatológico del siglo XV y a otra serie de matices abordados por diversos autores⁷. Similar atención han recibido los estudios técnicos, estilísticos y descriptivos del monumento.

El conjunto ha llegado a nuestros días en un mediano estado de conservación. Los dos acontecimientos que marcaron un hito devastador en la historia de la conservación de nuestra herencia artística durante el siglo XIX: la ocupación francesa y la desamortización eclesiástica, no podemos decir que arruinaron el monumento, como sí ocurrió en otros centros monásticos, pero dejaron a su paso pérdidas considerables. Arias Miranda señala que antes de la ocupación de las tropas francesas en 1808 el rey “tenía corona y cetro de ponderado trabajo [...] más en la actualidad carece



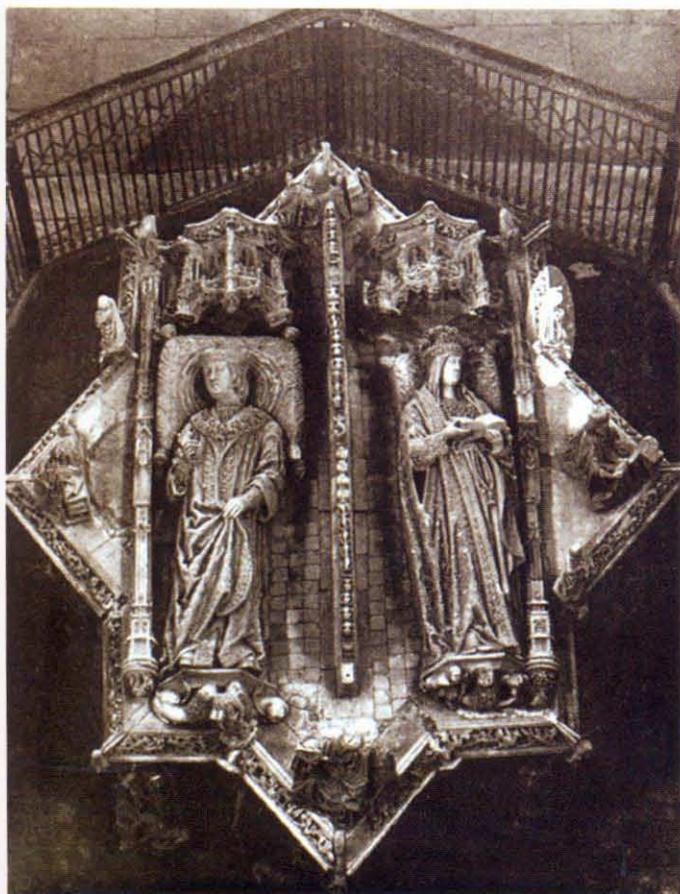
Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Detalle con la cabeza del monarca.

de uno y otro, y aún de la mano derecha”⁸. Según el citado autor, cuando el 9 de agosto de aquel año entró en Burgos el rey José y sus tropas “saquearon al día siguiente el venerable monasterio de Miraflores, intacto desde su fundación. Entonces fue cuando llevaron a Francia los ricos cuadros que le adornaban y otras preciosidades”⁹. Las consecuencias para el sepulcro real, además de las descritas en la figura del monarca, se refieren a la mutilación, destrucción y desaparición de algunas esculturas: “...no podemos menos de dolernos amargamente al ver en los dos sepulcros [el de los reyes y el del infante don Alonso] muchas estatuas mutiladas, despedazadas algunas labores y robadas otras, que son recuerdo triste del vandálico furor con que las tropas invasoras de Napoleón nos hicieron la guerra impía y desoladora, origen fecundo de tantos males”¹⁰. Claro que pudo haber sido peor, dado que el emperador llegó a barajar la posibilidad de disponer el traslado de la tumba de los reyes a Francia, aunque hubo de desistir de semejante propósito ante la dificultad de su transporte¹¹.

Así, a principios del siglo XX algunas piezas del sepulcro habían desaparecido y otras se hallaban mutiladas. Aparte de los cuatro evangelistas orientados hacia los puntos cardinales, de las doce esculturas que debían rodear a los reyes –presumiblemente representaciones de los apóstoles– restaban menos de la mitad. Podemos apreciarlo, por ejemplo, en las láminas reproducidas por Hausser y Menet en los primeros años de la centuria¹², o en las fotografías de Vadillo hacia 1905¹³. En dichas imágenes se reconoce cómo a la reina apenas le rodean cuatro apóstoles, dos de los cuales aparecen descabezados, y en cuanto a los otros dos, tan sólo uno de ellos permanecería *in situ* pues la figura de

Santiago el Mayor, próximo a la cabeza de la soberana, abandonaría la cartuja pocos años después.

Todo apunta a que algunos de los apóstoles habrían desaparecido con anterioridad a la ocupación francesa, si bien no parece haber acuerdo al respecto. En el siglo XVIII Ponz (1788) y Antonio Concha (1793) mencionan nueve figuras; sin embargo, a fines del XIX, Manuel de Assas (1880) se refiere a doce¹⁴, pero Llacayo (1886) tan sólo vio cinco, y en las fotografías tomadas en 1905, publicadas por Wethey, aparecen seis¹⁵. Hemos de tener en cuenta que en ocasiones algunas imágenes han sido guardadas en clausura, lo cual tal vez ayude a explicar este desajuste. Lo cierto es que en la segunda década del pasado siglo se produjeron cambios importantes en torno a estas figuras, pues cuando Wethey publicó su trabajo en 1936, lo que entonces aparecía en el lecho de los reyes no coincidía con las imágenes tomadas en 1905: la escultura de Santiago el Mayor había desaparecido y tres figuras nuevas, que nada tenían que ver con el conjunto inicial, habían irrumpido entre los apóstoles, quizá para disimular los huecos dejados por las obras perdidas. Se trataba de un San Esteban, que procede de la tumba vecina del infante don Alonso, así como una santa y un santo dominico con libro; estos dos últimos habían sido reconstruidos: a la figura femenina se le había colocado una nueva cabeza –semejante a la de la reina Esther, en el frente del sepulcro¹⁶–, lo que también se hizo con el santo dominico, además de ponerle los brazos y el libro abierto que porta. Es decir, imágenes procedentes de otro lugar, y aparentemente poco acordes con el programa iconográfico original, habían sido mezcladas con las primitivas, a lo cual se añadía una general reordenación del grupo.



Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Foto Vadillo, hacia 1905. Se destaca la escultura de Santiago el Mayor en su emplazamiento original.

Los cambios se producen en ese margen temporal, entre 1905 y 1936, y Wethey ya apuntaba a una supuesta restauración realizada en el sepulcro hacia 1915 donde todo parecía haberse reorganizado de forma más o menos arbitraria, amén de la metamorfosis experimentada por algunas figuras, a las que repentinamente les habían nacido cabezas y brazos extraños.

Pero no eran éstas las únicas transformaciones; respecto a las Virtudes que aparecen en el frente del sepulcro correspondiente al lecho de la reina, Manuel de Assas las describía de este modo: "...las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, y las cardinales, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, con el nombre de cada una escrito al pie, y teniendo por atributos: la Fe, nada actualmente, por haber desaparecido su cabeza, pero casi se puede afirmar que la usual venda cubriría sus ojos"¹⁷. Lo cierto es que Wethey reproduce en su estudio a la Fe con cabeza (sin venda en los ojos). El historiador norteamericano apreció que sus atributos no coincidían con las descripciones iconográficas de Mâle, por tanto estimó que las modernas cartelas de la Fe y la Prudencia habrían sido intercambiadas, y así lo hace ver en los pies de las fotografías que reproduce. Ahora bien, algo no parece encajar; Assas describió la Prudencia tal y como Wethey la vio y como hoy en día aparece: "La Prudencia, una casa sobre la cabeza y abierto volumen en su regazo", pero entonces ¿qué ha ocurrido con la Fe? ¿Cuándo recuperó su cabeza? ¿Podemos afirmar que la que hoy se

conserva es la imagen original, con una cabeza que en el siglo XIX no tenía? Evidentemente algo ocurrió con la pieza en ese intervalo de tiempo.

A principios del siglo XX una de las esculturas procedentes del sepulcro, una imagen de la Virgen de la Leche, popularmente conocida como la Virgen de Miraflores, recibía culto en un espacio independiente. El cartujo Nicolás de la Iglesia confesaba en 1659 que había tomado una de las imágenes del sepulcro, una Virgen con el Niño, y la había restaurado y pintado él mismo para dedicarle un altar propio¹⁸. Actualmente la imagen se encuentra en el sepulcro de los reyes, y además de restos de policromía, la escultura revela en su cabeza la huella de haber portado una corona. Según Wethey, cuando el padre Edmundo Gurdon fue nombrado prior de Miraflores, en 1920, dispuso que la pintura y la corona le fueran retiradas y que la imagen volviera nuevamente a su emplazamiento original.

En el resto del conjunto es evidente que muchas piezas han sido reordenadas y cambiadas de lugar. Véase, por ejemplo, el caso de los leones situados a los pies del sepulcro, en cada uno de los lados que forman la estrella; Rada ya señaló que muchos no eran los antiguos de Gil de Siloe, sino debidos a una mano inexperta¹⁹. Lo que también despierta grandes dudas es el lugar que hoy ocupan, pues sobrepasan en dimensiones el espacio que les es reservado, lo cual invita a pensar en un emplazamiento originario diferente ¿alrededor del sepulcro tal vez? O quizá debamos ir más lejos y plantearnos si hemos de asumirlos como parte del túmulo diseñado por Siloe, pues tal vez recalaron aquí en fechas posteriores; ya Manuel de Assas expresaba sus reservas al respecto: "hay además otros leones de menor mérito artístico y de más moderna época asentados sobre el zócalo en el espacio superior de éste, que dejan descubiertos los ángulos entrantes de la estrella"²⁰.

Otro aspecto fundamental es el referido a la cabeza del monarca; siguiendo las apreciaciones de Wethey²¹, diversos investigadores han destacado la gran calidad del retrato de Juan II, aunque no pueda afirmarse la fidelidad de la escultura a los rasgos fisonómicos del soberano. Tengamos presente que Gil de Siloe no habría conocido al monarca e inició la labra del sepulcro años después de la muerte de éste; por otra parte, se desconoce si el maestro contó con diseños o retratos que orientaran su labor, pues no tenemos noticia de ellos. En nuestra opinión, la cabeza de Juan II que actualmente descubrimos en el sepulcro real ofrece muchas dudas, no sólo en relación a la excelencia estética destacada por diversos autores hasta el momento, sino a una cuestión de base que ha de llevarnos a una reflexión más compleja: es posible que no nos encontremos ante la pieza original.

Observando atentamente la obra, se pueden apreciar a simple vista no sólo las grandes diferencias entre las calidades del alabastro de la cabeza y el resto del cuerpo del monarca, fácil de distinguir en su tonalidad y textura, sino también en el menor virtuosismo de la talla. Estas dudas adquieren mayor consistencia tras las imprevistas revelaciones deparadas por la obra en el curso de las recientes intervenciones de *Equipo 7 Restauración*, pues a la hora de acometer la limpie-

za de la figura del rey los restauradores descubrieron con gran sorpresa cómo la cabeza de Juan II se movía; la pieza podía desencajarse con relativa facilidad, y el elemento de ensamble poco recuerda las precisas labores del taller de Siloe, estimadas por los encargados de la actual intervención como verdaderas obras maestras que nada tienen que ver con el burdo ensamblaje que actualmente presenta esta pieza. Todo lo cual parece indicar que ésta habría sido recolocada con posterioridad. Ahora bien, el cómo, cuándo y en qué circunstancias son preguntas a las cuales resulta difícil dar respuesta en este momento. Tan sólo sabemos que la cabeza del soberano padeció algunos daños durante la francesada, momento en el cual la corona perdió buena parte de su ornamento, pero aquellos desmanes no parece que ocasionaran mayores perjuicios al rostro regio pues los escritores decimonónicos no hacen alusión alguna a este particular.

Por otra parte, tanto Wethey como Gómez Bárcena destacaron algunos vacíos en las paredes del sepulcro, así como la presencia de piezas de otras épocas, algunas restauradas, que habían venido a cubrir ciertos huecos. Así, separando los ángulos entrantes que forman la peana del sepulcro hay ocho esquemas arquitectónicos, como pequeñas pantallas que constan de ventanas gemelas de arco agudo en el cuerpo inferior y conopial en el superior. En estas ventanitas originalmente había ocho pequeñas esculturas, pero hoy sólo quedan cuatro: entre la Virgen de la Leche y Abraham, una estatuilla cuya cabeza está restaurada; entre José y Sansón, una pequeña Magdalena que no corresponde ni en actitud ni en estilo con la escuela de Siloe y hubo de ser tomada de otro monumento y colocada aquí en fecha posterior; entre David y Daniel, una figura masculina, semejante a los profetas barbados; y entre la Justicia y la Fortaleza, otra figura femenina que según Gómez Bárcena podría ser obra del mismo autor que restauró la cabeza de la Magdalena, posiblemente del siglo XVIII²². Lo cual no quiere decir, en nuestra opinión, que hayamos de remontarnos a épocas tan lejanas para justificar tales cambios, pues tras estudiar con detalle algunas fotografías tomadas en los primeros años del XX, hemos descubierto como al menos una escultura del taller de Siloe que entonces aparecía en su emplazamiento original hoy en día no sólo ha desaparecido de allí siendo sustituida por otra, sino que la original actualmente se encuentra en una colección particular. Es más, hubo de salir de la cartuja precisamente en el curso de esas curiosas intervenciones que tuvieron lugar en torno a 1915. Por tanto, llega el momento de platearse la naturaleza de las restauraciones efectuadas en aquellos años en la cartuja, y sobre todo las consecuencias que tuvieron para este conjunto histórico-artístico.

EL CONDE DE LAS ALMENAS Y SU DEFENSA DEL PATRIMONIO BURGALÉS: EL ENFRENTAMIENTO CON VICENTE LAMPÉREZ

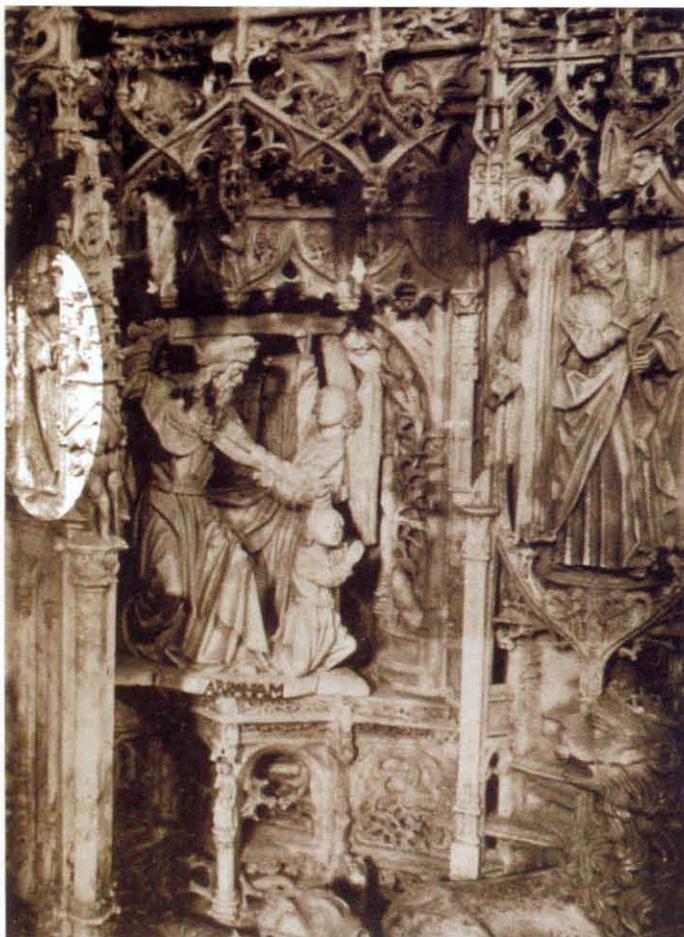
En 1914, en el marco de una serie de actuaciones de restauración sobre la catedral de Burgos y su entorno, el arquitecto Vicente Lampérez proyectó el derri-



Escultura de Santiago el Mayor, obra de Gil de Siloe, procedente del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal; actualmente en The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

bo del palacio episcopal²³. Esta iniciativa no dejó indiferente a la opinión pública burgalesa, que ya había mostrado, especialmente desde ciertos sectores, sus reticencias a la demolición. Se llegó a criticar la ausencia de un proyecto definido, pues se eliminaba un edificio ligado históricamente a la catedral, sin primar su dimensión histórico-artística y, lo que es peor, sin haber resuelto un plan de actuación tras el derribo²⁴. No obstante, a pesar de las reticencias, en 1914 el arzobispo Cadena y Eleta, el alcalde Manuel de la Cuesta y el arquitecto se pusieron de acuerdo para acometer finalmente la demolición. Tras ella, con un montón de escombros que poner en orden, y un proyecto poco definido, por no decir absolutamente incierto, la polémica sobre las obras no se hizo esperar. El derribo había mostrado hallazgos cuya inesperada importancia puso sobre la mesa muchas dudas acerca del aventurado proyecto²⁵. No fue la única intervención de Lampérez en Burgos: otro emblemático edificio de la ciudad, la Casa del Cordón, fue también objeto de sus arriesgados programas “renovadores”²⁶.

El conde de las Almenas emprendió entonces una defensa a ultranza de dichos edificios, erigiéndose como uno de los principales detractores del arquitecto responsable de las intervenciones. Desde las páginas de la prensa local inició una virulenta campaña de ataques a los proyectos:



Detalle del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Sacrificio de Isaac. Foto Vádllo, hacia 1905. Se destaca en su emplazamiento original una imagen que actualmente se encuentra en una colección particular madrileña.

¿Qué quiere ese señor que yo haga, si las obras del señor Lampérez ponen, a juicio mío y al de muchos, en ruina artística a la hermosa catedral de Burgos? ¿Con la verja de la puerta de la Pellejería habría para quitarle el pellejo! ¿La pequeña que circunda el bulto de Cartagena es una profanación de tan hermoso monumento!, ¿El cancel del Sarmental un horroroso armatoste desprovisto de arte! ¿Las vidrieras de la capilla del Santísimo Cristo son ridículamente feas, de un colorido y dibujo impropios de aquel ambiente! Las del claustro...²⁷

Palacio y Abárzuza aprovechaba tales intervenciones para ofrecer sus propias ideas al respecto: proponía levantar sobre el solar del palacio episcopal un nuevo edificio para destinarlo a museo diocesano, contrario por completo al objetivo de las obras que era despejar el entorno de la catedral, pues Lampérez había dejado clara su intención de no construir sobre lo derruido. Pero lo más aventurado de la propuesta era la idea de colocar al nuevo museo como fachada el claustro de Sasamón. Y es que, como iremos viendo más adelante, la manipulación y trasiego de las obras artísticas era una vía recurrente para el conde cuando la excusa final no era otra que la conservación del monumento. El proyecto podía culminar, a su juicio, con la construcción de

una chimenea para la salida de humos de la calefacción, copiando exactamente la torrecilla que se encontraba a la derecha de la puerta del Sarmental²⁸. Lo cierto es que sus ideas no pasaban de ser meros planteamientos carentes de concreción alguna. No obstante, el conde fue ampliamente contestado, pues durante días las páginas de la prensa burgalesa se convirtieron en un verdadero campo de batalla entre algún articulista defensor de la labor de Lampérez y el propio coleccionista²⁹.

Obviamente, el debate público suponía, en todo caso, un respaldo al patrimonio monumental, debate que en tantas ocasiones hubiera sido necesario para su salvaguarda. Pero al mismo tiempo ofrecía al conde de las Almenas una excelente oportunidad de mostrar su preocupación por el arte de la provincia³⁰ y, más aún, de atacar directamente a Vicente Lampérez. Lo que resulta sin duda paradójico es que, dado ese interés por la defensa de los monumentos, se negara, por ejemplo, a apoyar la petición de que la iglesia de Sasamón fuera declarada monumento nacional. Esta solicitud había sido cursada por la Diputación Provincial de Burgos a iniciativa del diputado Rilova³¹. Para el conde, sin embargo, tal extremo no habría de suponer más que la ruina y abandono de la iglesia³². Tengamos presente que dicha declaración impediría el proyecto del conde de dismantelar su claustro para erigirlo en la catedral. Cierto es que las disponibilidades presupuestarias del Estado para tales fines eran reducidas, pero también es verdad que, en aquellos años y aún hasta fechas relativamente recientes, la incoación de expediente administrativo para la declaración de monumento nacional constituía el único instrumento eficaz, y no siempre, para la protección del patrimonio frente a los desmanes que padecía de continuo.

POLÉMICA SOBRE LAS INTERVENCIONES DEL CONDE EN LA CARTUJA DE MIRAFLORES

En ese mismo año, 1915, surgió una nueva polémica, más grave, y que tuvo como verdadero protagonista al conde de las Almenas. Con motivo de una serie de rumores que corrían por la ciudad en el mes de septiembre de aquel año, la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos decidió realizar una visita a la cartuja de Miraflores. El acta de la sesión resultante de dicha inspección fue publicada en la prensa local³³ y remitida a las Reales Academias de Bellas Artes y de Historia³⁴. Los rumores se referían a que se estaban realizando ciertas obras de restauración, sin asesoría técnica ni garantía alguna, en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, y aprovechando tal ocasión habían salido del templo, e incluso de Burgos, ciertas piezas: algunas estatuas y un motivo de hierro repujado del llamador de la puerta exterior que había sido sustituido por otro³⁵. También se hablaba de la desaparición de unos cerrojos antiguos. Las supuestas obras de restauración habían alterado algunos de los motivos ornamentales y escultrillas del sepulcro, en concreto se había cambiado la disposición de las mismas, incluso alguna había desaparecido.

Por lo que se refiere a las labores de cerrajería, en la visita realizada por la Comisión de Monumentos en 1915, sus miembros tuvieron ocasión de departir con el padre procurador y aclarar lo acontecido en torno a las hipotéticas obras de restauración. Éste trató de clarificar las dudas de los comisionados. Con permiso del arzobispo, unos años atrás, el conde de las Almenas había realizado una serie de reformas en el edificio consideradas necesarias, dado el deficiente estado de conservación del monumento. Todo apuntaba a que "la Comunidad había sido un elemento pasivo limitándose a ver lo que se hacía con el permiso del Excmo. Sr. Arzobispo". Recubrió los muros del claustro exterior con azulejos, también se llevó a Madrid la pieza de hierro o mirilla con el objeto de realizar copias, aunque si bien las copias fueron colocadas, por aquellas fechas no se había devuelto aún el original³⁶.

Las intervenciones prosiguieron tiempo después tras aconsejar el conde a la comunidad la conveniencia de restaurar las figuras del sepulcro real. Nuevamente la empresa corrió a su cargo; para tal fin llegó un artífice de Madrid con el objeto de ejecutar vaciados de las piezas, según comentó el padre procurador a los representantes de la comisión. El propio conde se llevó a la capital algunas de las esculturas, realizando al tiempo una serie de cambios en la colocación de las otras en el monumento, tal vez para disimular los vacíos.

En su visita, los miembros de la comisión tuvieron ocasión de inspeccionar el sepulcro y una de las esculturas que había sido restaurada, así como el hueco dejado por la Caridad, que había sido llevada a Madrid. Sin embargo, no apreciaron demasiado bien la obra, según sus propias explicaciones, por la distancia existente desde la verja que rodeaba al sepulcro, a pesar de que el padre estaba dispuesto a abrirla para que lo contemplaran mejor. García Quevedo señaló que dada la tardanza en hallar la llave, la escasez de luz por estar ya atardeciendo y la concurrencia de numeroso público, se decidió dar por concluida la visita.

Lo cierto es que, según informó el padre procurador, el conde contaba con una autorización verbal del arzobispo. La comunidad confió y actuó con la mayor benevolencia, no creyendo oportuno solicitar la autorización por escrito, como tampoco convino en informar de tales reformas a la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos.

Sería oportuno señalar a este respecto las buenas relaciones que Palacio y Abárzuza mantenía con el estamento eclesiástico, sirvan de ejemplo varios detalles sin duda esclarecedores: en 1911, tras una encendida polémica servida por la prensa zamorana y nacional a propósito de la venta por parte del cabildo de Zamora de unas arquetas árabes al anticuario madrileño Juan Lafora, el conde de las Almenas manifestó su apoyo al prelado zamorano, quien en aquel momento estaba recibiendo toda clase de críticas dada su responsabilidad en la operación³⁷. Su gesto era comprensible, pues a su buena relación con las autoridades diocesanas se unía otro matiz interesante: el conde era un habitual en las tertulias que se desarrollaban en el establecimiento de antigüedades de Juan Lafora, con quien mantenía, además, una estrecha amistad.



Escultura procedente del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, obra de Gil de Siloe, actualmente en una colección particular madrileña.

Tengamos presente, asimismo, que según Carmen de Palacio, nieta del conde, el obispo de Alcalá era un habitual en su finca de Canto del Pico, pues solía ir a merendar los domingos, al igual que Antonio Maura. Por último, una referencia reveladora de esta buena relación con las autoridades eclesiásticas y con la comunidad cartujana en particular, es que años después, cuando las relaciones con su nuera empezaron a ser especialmente tensas –vivía con su único hijo y la esposa de éste en la residencia de la calle Serrano de Madrid, tras el matrimonio de éstos en 1920 (él era viudo desde hacía años)– resolvió irse a vivir a la cartuja, si bien la aventura sólo duró unos meses, la época de estío, apenas el tiempo que tardó en llegar el duro invierno burgalés; fue entonces cuando una osada propuesta de Palacio y Abárzuza: financiar la instalación de calefacción en el edificio, fue recibida con gran perplejidad por parte de los monjes y hubo de motivar su inmediata salida del centro³⁸.



Apóstol San Pedro, obra de Gil de Siloe. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal.

Pero retomemos el asunto que nos ocupa, tras la publicación del acta de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos, la polémica estaba servida y las respuestas no se hicieron esperar. Las Reales Academias de Bellas Artes y de Historia fueron debidamente informadas por la comisión de Burgos, quien ya había demandado de la autoridad diocesana las explicaciones oportunas³⁹. El arzobispo contestó a la comunicación de la citada comisión con un simple acuse de recibo: “quedando enterados de cuanto en la citada comunicación se nos dice y denuncia”⁴⁰. El conde, por su parte, se defendió afirmando que había entregado la mirilla al prelado para que la destinase al museo diocesano. Hacía años que venía ocupándose de realizar obras de mejora en la cartuja, y hasta ese momento nadie las había censurado, lo cual, a su modo de ver, decía mucho del interés que existía tras la denuncia: poner en evidencia su persona a causa de la dura polémica que venía manteniendo con Vicente Lampérez. Así lo hizo ver en los diarios nacionales⁴¹, donde publicó una relación de todas las obras que había realizado en el monasterio. Obras que habían sido autorizadas por el arzobispo:

En medio de la plaza delante del monasterio he colocado, consolidándola oportunamente, una cruz de piedra que se hallaba en mal estado en mitad de un camino abandonado [...] He hecho colocar un costoso arrimadero de azulejos para evitar los asquerosos

letreros que antes constituían el único adorno del patio de ingreso. He habilitado una sala de espera para los visitantes, que antes no existía, dotándola de zócalo de azulejos imitación de los de la época de Carlos V [...] He regalado un azulejo antiguo e importante, de dos por tabla que representa a san Bruno y colocado encima de la capilla del Santo, en lugar de una virgen del siglo XVII bastante fea, procede de la Cartuja de Sevilla, y en esa ciudad lo adquirí. Se está terminando una coronita de plata, en sustitución de una feísima y ordinaria, que los pobres frailes colocaron cuando les robaron la preciosa gótica que antiguamente adornaba la bella estatua de la Virgen de Miraflores. He conseguido que éstos retiren del culto un grupo moderno de la Santísima Trinidad, impropio del importante lugar que ocupaba, al lado del evangelio del altar mayor, y en su lugar he hecho copiar el arco que está enfrente, al lado de la epístola, labrado como él, en piedra y esculpido, haciendo su copia fiel y exacta que produce un resultado completamente armónico. He puesto al pie del altar mayor dos aparatos extintores [...] He conseguido que el prelado exima a la Comunidad de colocar el velo de Semana Santa. Asimismo he logrado que los padres no adornen el altar con profusión de flores de trapo [...] Ahora mandé limpiar las puertas de la iglesia de la pintura que las embadurnaba y que un hábil cerrajero limpiase los clavos de ellas”⁴².

En definitiva, el conde había hecho y deshecho en el monasterio a su antojo, actuando siempre bajo su personal y subjetivo criterio, algo más que apreciable cuando afirmaba haber sustituido unas obras por otras por no gozar las primeras de la valía artística precisa. De todos modos, aclaró que a partir de aquel momento sería el arquitecto diocesano el responsable de dirigir las obras, puesto que él era ingeniero agrónomo. La relación expuesta pretendía mostrar su preocupación por el estado del monumento, incluso llegó a afirmar: “Creo que si todos los burgaleses pudieran probar, como yo, cariño tan verdadero y no platónico a la cartuja de Miraflores hoy se encontraría el monumento en bastante mejor estado”.

No tardaron las respuestas, pero mucho menos las críticas hacia la “peculiar” defensa del patrimonio emprendida por nuestro protagonista. Críticas a la facultad para disponer de una obra, como la mirilla, con la supuesta intención de destinarla al museo diocesano cuando había estado en su poder más de medio año y sólo cuando habían arreciado las críticas la había depositado por fin, según las informaciones, en el palacio arzobispal:

Dice el conde que ha entregado el escudete al señor Arzobispo para que lo coloque en el Museo Diocesano. Muy reciente debe ser esa entrega, puesto que en la visita de la Comisión de monumentos a la Cartuja, el P. Procurador manifestó que el escudete estaba en poder del señor conde. ¿Qué poder dictatorial ejerce entonces el conde en la Cartuja, para permitirse disponer de un objeto de arte, sustituirlo por una copia, destinar el original a un Museo y ni siquiera por

*cortesía, dar cuenta de ello a la Comunidad, a la que hace jugar en todo esto un papel tan desairado?*⁴³.

Críticas, asimismo, al zócalo de azulejos que había hecho colocar en el patio de ingreso, dado que muchas opiniones eran contrarias a la reforma “por creer mucha gente que aquello tiene carácter de patio andaluz impropio de un lugar de austeridad y penitencia y poco en armonía con la severidad de los monumentos burgaleses. Lo he oído calificar de balneario, de horchatería”⁴⁴.

Su preocupación por el retablo mayor y las precauciones tomadas para su preservación no eran, para algunos, carentes de interés particular: “lástima que tales precauciones no se hayan completado absteniéndose de obtener vaciados, con gran riesgo de deteriorar las esculturas”. Qué decir respecto al azulejo de San Bruno regalado por el conde: “Aplaudo al señor conde por un desprendimiento y oportunísima idea de regalar un azulejo con la imagen de San Bruno, procedente de la cartuja de Sevilla, pero hubiera preferido que se colocase en otro lugar, sin quitar a la Virgen del sitio que venía ocupando desde el siglo XVII”.

Por último, la manipulación de la que estaba siendo víctima el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal resultaba a todas luces censurable:

Insiste el señor conde en su propósito de restaurar las esculturas del sepulcro de D. Juan II y he de insistir yo en calificar de descabellada semejante idea, por lo menos en la forma en que viene realizándose. Ese trasiego de estatuas que viajan por España, y van y vienen, naciéndoles de pronto la cabeza o el brazo que antes perdieron; esa contradanza de otras estatuas que se cambian de sitio en el sepulcro para disimular la falta de las primeras, me parece una labor peligrosísima, que no se debe intentar sin serias garantías.

Se denunciaba no sólo el hecho, sino la forma de realizarlo y, por último, la idea de proceder a una restauración rehaciendo en muchos casos las partes perdidas de las piezas, afirmando que se trataba de un ensayo: “Tengo la seguridad de que el señor conde de las Almenas reprobaría serenamente que se intentase, por ejemplo, poner a la Venus de Milo los brazos que le faltan, diciendo que sólo se trataba de un ensayo, para mutilarla de nuevo si el ensayo resultaba mal”⁴⁵.

La salida del embrollo se antojaba un tanto complicada, pero el aristócrata recurrió a sus habituales armas apareciendo nuevamente como defensor a ultranza de los monumentos burgaleses. La cartuja precisaba reformas y requería fondos para llevarlas a cabo; a tal fin, y con la suficiente publicidad, inició una cuestación popular que él mismo abrió con la suma, importante para la época, de 5.000 pesetas⁴⁶.

Hemos de tener en cuenta que era preciso recurrir a la aportación de carácter privado, si consideramos, por ejemplo, que los recursos de la comisión de monumentos se reducían a cincuenta pesetas anuales que destinaba la Diputación Provincial de Burgos. Claro que la empresa satisfacía, asimismo, la necesidad del conde de



Gil de Siloe: Virgen de Miraflores o Virgen de la Leche. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal.

lavar su nombre en estos temas, al tiempo que le permitía erigirse como verdadero defensor de la cartuja, lejos de cualquier interés particular. El desafío estaba servido: “enemigo de esperar todo del Estado, si este como dice el director general de Bellas Artes no puede ayudarnos, tiempo es ya de empezar la suscripción que yo he iniciado con 5.000 pesetas y ahora conoceremos quienes son los verdaderos amigos de la cartuja”⁴⁷.

En verdad la suscripción estaba viciada desde los primeros momentos, puesto que la discusión cobró cierta visceralidad y más que pretender aunar esfuerzos en pro del monumento parecía un pulso entre los partidarios del conde y sus detractores. Así, se prodigaron afirmaciones como: “El conde de las Almenas da 5.000 pesetas. A ver qué hacen ahora esos amantes del arte, esos señores de la Comisión de Monumentos: ¡caballeros! A dar dinero tocan: a ver ahí los valientes”⁴⁸. El amor al arte, desde luego, no va ligado a la solvencia económica, algo que ya se puso de manifiesto para frenar cierta fanfarronería trasnochada: “se puede ser muy amante del Arte, y no tener medios para figurar en una suscripción al nivel de un millonario, pero esto no es motivo para que se ponga a nadie en la picota”⁴⁹. Además, en la propia ciudad de Burgos se habían realizado suscripciones de estas características con espléndidas aportaciones particulares y a las que no se había dado tanta publicidad, tal vez por la discreción de los donantes⁵⁰.

La suscripción tenía como objeto proseguir las labores de restauración en el monumento, pero las obras propuestas por el conde no ganaron demasiados adeptos. Proponía limpiar y revocar de nuevo el interior de la iglesia. Sus detractores dudaban de la posibilidad de imitar las líneas de juntas de los simulados sillares, con lo que se corría el riesgo de desnaturalizar la nave



Santa. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal (restaurada).

“convirtiéndola en una de esas capillitas modernas que tanto están contribuyendo a pervertir el gusto”⁵¹. Por otro lado, una de las propuestas del noble, quitar la verja que rodeaba el sepulcro sustituyéndola por una vitrina, era visto como algo impropio de un edificio de las características de la cartuja y más adecuado para un museo. Además, el templo normalmente se encontraba cerrado al público, con lo cual no corría el sepulcro riesgo de deterioro alguno y en todo caso “la verja actual, sin que de ella pueda decirse que tiene mérito artístico, no merece el calificativo de ‘horrible’. Es obra de un modesto artífice burgalés que la construyó utilizando hábilmente los restos de la antigua”⁵².

La solución esgrimida por muchos era la petición de declaración de monumento nacional para el edificio. En principio, el conde contempló dicha solución, pues afirmó que el director de Bellas Artes le había prometido fondos para sufragar las obras que proyec-

taba, pero no había podido complacerle por no ser la cartuja monumento nacional. De todos modos, volvió a mostrarse reacio a tal demanda, con iguales excusas que citábamos al hablar de Sasamón⁵³. A su modo de ver, “declararla monumento nacional sería un verdadero desatino y la manera de que poco a poco se venga abajo sin que entonces podamos evitarlo”⁵⁴. Ciertamente eran numerosos los monumentos que se iban arruinando por falta de atención. Pero en muchos casos tal declaración era una de las principales armas de defensa y en ocasiones se convertía en el único argumento de peso para prevenir desmanes imprevistos. Claro está, el Estado era incapaz, como lo sigue siendo, de afrontar por sí solo el mantenimiento de tales monumentos. Algo que ya era reconocido entonces⁵⁵.

Por otro lado, es evidente que un monumento nacional, en teoría, contaba con mayores defensas frente a actuaciones como las emprendidas por el conde: inventario de las obras, control por parte del Estado, necesidad de permisos vía administrativa y de carácter estatal para realizar reformas, etc. Pero no sólo se contó con las reticencias del conde de las Almenas, también con las del entonces arzobispo de Burgos, monseñor Cadena y Eleta, no sabemos si por un cierto temor a la merma de los derechos de la mitra sobre el monumento. El primero no escatimó medios a la hora de proseguir la campaña pública que lavara su imagen; procuró incluso dar la vuelta al asunto y presentar los ataques a sus actuaciones como una respuesta insolente a las críticas que él había realizado al proyecto de Lampérez en la catedral. Como un asunto podía hacer olvidar otro, volvió nuevamente a la carga en 1916 con la edición de un libro cuyo título decía mucho de sus inquietudes: *Demostración gráfica de los errores artísticos de Don Vicente Lampérez en Burgos*⁵⁶. El conde aclaró su intención en la introducción a la relación de desmanes acometidos por Lampérez en la catedral y en la Casa del Cordón:

*Una larga discusión sostenida el pasado verano, consecuencia de sucesivas denuncias hechas por mí en la prensa sobre las obras del señor Lampérez en Burgos, hízome comprender la apremiante necesidad, el ineludible deber en que me hallaba de demostrar gráficamente los muchos errores en que ha incurrido el ilustre arquitecto, viniendo a ser como término, remate y conclusión de aquella [...] Alguien ha pretendido que esta campaña mía obedece a móviles interesados y deseo hacer constar una vez más que ningún género de cuentas he tenido nunca con el señor Lampérez; al contrario, si alguna vez, cuando me honraba con su apreciada amistad, pude hacerle algún favor, lo hice con muchísimo gusto, pero entre ella y la defensa del insigne monumento burgalés tan admirado por mí y tan maltratado por él, he preferido sacrificar aquella y defender éste*⁵⁷.

Es decir, lo importante para el conde era la defensa de los monumentos burgaleses “tan admirados por él y tan maltratados por Lampérez”; no obstante, no perdió la oportunidad de defenderse de las críticas recibidas por sus actuaciones personalistas en la car-

tuja. Críticas que, a su juicio, no eran más que represalias por sus ataques constantes a Lampérez:

*Viles represalias que yo altamente desprecio, le han inducido quizás a aconsejar a sus amigos de Burgos mover campaña contra las obras por mí realizadas en la Cartuja de Miraflores, inquietando con la amenaza de declaración de monumento nacional, que en nuestro país es sinónimo la mayor parte de las veces de declarar su ruina*⁵⁸.

Declaraba diferir cualitativamente de la postura del arquitecto puesto que su objetivo era otro; “yo me atengo a hacer crítica elevada, permaneciendo en las puras y diáfanas regiones del arte, alejado de mezquinos intereses, defendiendo los monumentos atacados por las restauraciones del Sr. Lampérez, demostrando todo el respeto que su persona y buena intención me merecen y encaminando este estudio a la rectificación de cuantas obras lleva allí en Burgos ejecutadas”⁵⁹.

En cualquier caso, la crítica no dejaba de ser curiosa; efectivamente las intervenciones de Lampérez tanto en la catedral como en la casa del Cordón, pueden resultar hoy día cuestionables⁶⁰, pero no lo son menos las del conde en la cartuja. Palacio y Abárzuza carecía, en nuestra opinión, de autoridad suficiente para poder expresar estas críticas: a fin de cuentas Lampérez era un arquitecto reputado –bien es cierto que embebido de los planteamientos de Viollet-le-Duc, aprendidos de su suegro, Demetrio de los Ríos, restaurador de la catedral de León–, mientras que el conde había hecho y deshecho en la cartuja de Miraflores siendo tan solo un aficionado a las antigüedades y un conocido coleccionista.

La Comisión Provincial de Monumentos de Burgos, por su parte, optó por pedir cuanto antes que la cartuja fuera declarada monumento nacional –el expediente fue incoado en septiembre de 1917– y procurar la restitución a su lugar de los objetos desaparecidos. El proceso fue lento y la declaración se logró años después gracias a la intervención de Vicente Lampérez, quien junto con el presidente de la comisión solicitó la intercesión del cardenal Benlloch⁶¹.

TRAS LA INTERVENCIÓN DE PALACIO Y ABÁRZUZA EN LA CARTUJA...

El capítulo que nos ocupa deparó nuevas sorpresas en el verano de 1933⁶², pues el entonces prior de Miraflores, P. Edmundo Gurdon, recibió la visita del investigador norteamericano Harold E. Wethey⁶³, quien le informó de la venta en Estados Unidos de una estatua, en cuyo catálogo se reseñaba la procedencia de Miraflores. En efecto, en 1927 había sido subastada en la American Art Association de Nueva York la Colección Almenas⁶⁴. Curiosamente, en el catálogo editado con motivo de dicha almoneda: *Spanish Art. Collection of the conde de las Almenas*, aparecía referida en la página 214 una pieza con estas características: “estatua de alabastro del apóstol Santiago” por Gil de Siloe, fines del siglo XV, afirmando su procedencia de



Santo dominico. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal (restaurado).

un retablo⁶⁵. La obra fue adquirida, según Wethey, por una señora de Nueva York, quien desconocía su origen. El contacto que el estudioso mantuvo con ella tuvo como fruto la intención de ésta de legar en su testamento la escultura a la cartuja, preservando su nombre hasta que dicha disposición testamentaria tuviera efecto.

Pese a tan buenos propósitos, este Santiago Apóstol de Siloe nunca regresó a España, ya que de la colección Reginald de Covan de Nueva York pasó en 1969 a engrosar los fondos del Metropolitan Museum of Art y actualmente se expone en la sede de The Cloisters⁶⁶. La pieza de alabastro originalmente se encontraba colocada próxima a la cabeza de la reina en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. En aquel catálogo se hacía referencia explícita al excelente estado de conservación de la escultura⁶⁷, a esto se añadía su gran calidad técnica, lo cual ha llevado a plantear que esta pieza en concreto pudo ser debida



Detalle de algunos leones a los pies del sepulcro real.

a la mano del maestro: su exquisitez, elegancia y monumentalidad mucho dicen al respecto, no en vano podemos afirmar que se trata de una de las mejores tallas del sepulcro⁶⁸.

Consideramos que no hubo de ser la única pieza que salió de la cartuja en aquellos años. En el mismo catálogo de venta de la Colección Almenas en Nueva York figura con el número 189 un pájaro de alabastro del siglo XV, obra de Gil de Siloe, y según los autores del catálogo, Arthur Byne, Mildred Stapley y Ercole Canessa, “muy semejante”, tanto en los valores estilísticos como en las calidades del alabastro, tono y textura, a los motivos ornamentales que decoran las esquinas del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal:

Alabaster Bird. By Gil de Siloe, XV Century. This sort of bird, designated in Spanish art as a bicho, is similar to those adorning the corners of the star-shaped pedestal of the royal tomb at Miraflores, the masterpiece of Gil de Siloe. In fact the alabaster appears identical in tone and texture and might well have been intended for the group⁶⁹.

Además de estas piezas, Palacio y Abárzuza conservó con especial celo otra pequeña escultura de alabastro, obra de Gil de Siloe, que aquí reproducimos y creemos que procede, asimismo, del sepulcro de los reyes de la cartuja de Miraflores. Esta obra era calificada por el conde como “la perla de su colección”, y del gran aprecio que sentía por ella dan buena muestra, en primer lugar, que la exceptuara del lote que exportó a Nueva York para su venta en 1927, así como el hecho de que fuera enterrada por los criados del noble en su

finca de Canto del Pico con el objeto de ponerla a resguardo durante la Guerra Civil –recordemos que la residencia fue ocupada por el bando republicano durante la contienda–, lo que acabaría resultando fatal para su conservación. Debe señalarse que no se mostró el mismo celo con el resto de las obras que atesoraba la finca, lo cual evidencia que esta pieza era una pequeña joya para el conde. Representa a una figura barbada, con la cabeza cubierta y portando un libro abierto; a decir verdad recuerda mucho las figuras de profetas que ornaban las paredes del túmulo de Juan II e Isabel de Portugal, tanto en sus dimensiones como en la caracterización del personaje y calidades de la talla.

A pesar de su apreciable deterioro –se encuentra erosionada y con restos de tierra incrustados en el alabastro–, puede apreciarse la fina talla y valor estético de la obra. La calidad del alabastro recuerda las mejores piezas de la tumba real y la sección de su base es semejante a la de las pequeñas esculturas que ornaban las paredes del lecho funerario. Es más, en una fotografía de Vadillo, de principios del siglo XX, donde se ilustra la escultura del Sacrificio de Isaac –en el frente del túmulo donde se encuentra el monarca–, reproducida por Wethey, hemos creído descubrir esta imagen en su emplazamiento original, concretamente en el pequeño vano que flanquea a la izquierda la imagen del patriarca. Esta pequeña escultura, desconocida hasta hoy, fue una de las piezas estelares de los fondos artísticos del conde de las Almenas; en la actualidad forma parte de una colección particular madrileña. Todo lo cual, en nuestra opinión, suscita nuevas dudas acerca del carácter de las intervenciones de José María de Palacio y Abárzuza en el monasterio burgalés.

Recordemos que el conde fue criticado por realizar vaciados y copias de algunas esculturas, haber intercambiado de lugar las piezas originales y ejecutar arbitrarias reintegraciones –aspectos que hemos señalado al exponer algunas de las contradicciones y dudas que ofrecen en la actualidad un grupo de esculturas de la tumba real–. Tengamos presente, asimismo, que ciertos cambios hubieron de producirse en el periodo de tiempo en que nuestro protagonista llevó a cabo sus “restauraciones”. Por todo ello, es razonable pensar que a él debemos ciertos cambalaches en la tumba real. Cuando menos, es fácil relacionar dichas intervenciones con la presencia, en torno a las figuras yacentes de los monarcas, de la imagen de San Esteban procedente del sepulcro vecino del infante don Alonso, así como las esculturas restauradas de la santa y el santo dominico; es muy probable que debamos también al conde el vacío dejado por ciertas piezas originales en los frentes del sepulcro que, en algún caso, como ya hemos dicho, fue disimulado por la colocación de esculturas modernas; en este sentido el ejemplo anteriormente tratado habla por sí solo.

Además de la restauración y trasiego de esculturas en los sepulcros de la capilla mayor, el conde de las Almenas emprendió diversas mejoras en el resto del monasterio, labores que hemos tenido ocasión de corroborar *in situ*, en conversaciones con la comunidad cartujana, e incluso a través de la crónica de la comunidad durante las primeras décadas del XX, pues algunas de las reformas emprendidas por Palacio y Abárzuza están documentadas, como la colocación del zócalo de azulejos en la entrada o la creación de una habitación para recibir a los visitantes. De hecho, aparecen diversas referencias al aristócrata en la crónica de la cartuja desde 1913, año en el que visitó el centro para realizar unos ejercicios espirituales⁷⁰. Allí se encuentra, y sigue en uso, la estancia que el conde habilitó para la recepción de visitantes; efectivamente, dicha habitación no aparece referida en descripciones anteriores a 1915, y su habilitación, como hemos señalado, está documentada en la crónica del monasterio. En ella instaló una chimenea y revistió los muros con azulejos modernos, en cuya cenefa superior aparece repetido el escudo de Carlos V –tal y como el conde afirmó en la prensa y hemos tenido ocasión de tratar–. A él se debe también la colocación de la gran cruz de piedra que hoy se encuentra frente a la puerta principal del monasterio.

Ha desaparecido el zócalo de azulejería que dispuso en el acceso al edificio, pero ciertamente estuvo allí hasta una reciente reforma en la que fue suprimido para dejar la piedra vista; en cualquier caso, reproducimos una fotografía de algunos restos de dichos azulejos que la comunidad conservó tras esta última remoción. Asimismo, siguen custodiando el azulejo de San Bruno, procedente de la Cartuja de Sevilla que el conde regaló a Miraflores y colocó en el acceso a la capilla del santo, si bien actualmente el azulejo se encuentra en clausura. Por lo que se refiere a la mirilla que se llevó a Madrid, de la cual reali-



Imagen femenina colocada en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal para suplir el hueco dejado por una pieza original.

zó copias –en realidad se trataba de un llamador que había perdido su aldaba–, tras la polémica por sus osadas intervenciones en el monasterio, le fue requerida su devolución, y actualmente es posible reconocer tres mirillas semejantes en el patio de acceso, posiblemente todas ellas copias de la original. El anticuario Luis Elvira posee un llamador de estilo semejante que perteneció a Domingo Guerrero y que figuró en la exposición de hierros antiguos españoles celebrada en Madrid en 1919.

La verdad es que, analizado semejante marco de actuaciones, es fácil recordar las palabras del periodista que increpaba en 1915 al conde por la libertad con que guiaba sus mejoras en el monasterio: “¿Qué poder dictatorial ejerce entonces el conde en la cartuja, para permitirse disponer de un objeto de arte, sustituirlo por una copia...” y cambiar con ello la lectura de dicha obra para las restantes generaciones? No es fácil la respuesta; desde luego, eran otros años, y la consideración del patrimonio o de la restauración artística poco tenía que ver con la actual; no hay duda de que las obras de arte no son sólo hijas de su tiempo, sino de todas las épocas que han actuado como sus depositarias. Tal vez por ello debíamos este capítulo al estudio del sepulcro real de la cartuja de Miraflores, si no para hallar las repuestas a todas las dudas que suscita, sí, al menos, para enfrentarnos con éstas y tratar de arrojar algo de luz al respecto.



Detalle del zócalo de azulejos, imitación época de Carlos V, dispuesto por el conde de las Almenas en la sala que habitó para los visitantes.

NOTAS

Agradecemos a los profesionales de *Equipo 7 Restauración* su colaboración para llevar a buen fin el presente estudio, entre ellos: José Antonio Salazar, Javier de Miguel, Carolina Martínez, así como a la comunidad de la Cartuja de Miraflores, en especial al Padre José María, por su interés, amabilidad y ayuda.

- Véase sobre este particular, por ejemplo: A. M. Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración*, Madrid, 1995; M. D. Ruiz de Bacanal Ruiz-Mateos, *Conservadores y restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1994.
- Restauración emprendida por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, en colaboración con la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Fundación Iberdrola, World Monuments Fund España y Arzobispado de Burgos. Incluye actuaciones sobre el retablo mayor, sepulcros reales, rejería, pinturas murales del trasaltar, vidrieras, así como otros elementos y espacios del monasterio: iluminación de retablos, sepulcros, rejerías, etc.
- H. E. Wethey, *Gil de Siloe and his school*, Cambridge Mass., 1936, pp. 24-42.
- M. J. Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 203-216.
- M. J. Martínez Ruiz, "Luces y sombras del coleccionismo artístico en las primeras décadas del siglo XX: El conde de las Almenas", *Goya*, nº 307-308, (2005), pp. 281-294.
- F. Pereda, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, (2001), pp. 53-85.
- Véase, por ejemplo: H. E., Wethey, *Gil de Siloe...*, pp. 24-42, B. G. Proske, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, pp. 57-91. M. J. Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria...*, pp. 203-216, F. Pereda, "El cuerpo muerto del rey Juan II..."
- J. Arias Miranda, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores de Burgos*, Burgos, 1843.
- Ibidem*, p. 111.
- Ibidem*, pp. 47-48.
- "Dícese que el Emperador quedó muy complacido de la hermosura de los sepulcros y que pretendiendo llevar el de los Reyes a Francia, desistió del intento al ver las dificultades que ofrecía la descomposición, transporte y colocación puntual de un monumento de tantas piezas", *Ibidem*, p. 95 y ss.
- Hausser y Menet, *Álbum Artístico del Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y Cartuja de Miraflores*, 48 vistas y texto.
- Véanse las fotografías reproducidas en H. E. Wethey, *op. cit.*
- "Forman el coronamiento de tan suntuosa obra estatuas plantadas sobre el plano superior del lucillo en los ángulos entrantes y salientes de la estrella, representando evangelistas y otros apóstoles y santos; colocadas las de los cuatro sagrados escritores, que son entre ellas las de mayor tamaño y como un tercio del natural [...] Las otras doce son menores, y están en pie sobre pedestales en forma de franjadas repisas, junto a los restantes ángulos". M. de Assas, *La Cartuja de Miraflores junto a Burgos*, Madrid, 1880, p. 7.
- H. E. Wethey, *op. cit.*, p. 31 y ss.
- La mencionada escultura de la reina Esther, opuesta a la Fe, ha llamado la atención de diversos investigadores por sus reducidas dimensiones, que evidencian, a juicio de Wethey, una obra miserable debida a un principiante de taller y cuya desproporción respecto a las restantes figuras obligó a colocarla sobre un pedestal. H. E. Wethey, *op. cit.*, pp. 24-42. M. J. Gómez Bárcena, *op. cit.*, pp. 203-216.
- M. de Assas, *op. cit.*, p. 6.
- Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados y verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen y Madre de Dios María señora nuestra*, Burgos, 1659, cf. F. Pereda, *op. cit.*, p. 56.
- J. de la Rada y Delgado, "El sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores", *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1874, t. III, cf. M. J. Gómez Bárcena, *op. cit.*, p. 205.
- M. de Assas, *op. cit.*, p. 7.
- H. E. Wethey, *op. cit.*, p. 28.
- M. J. Gómez Bárcena, *op. cit.*, p. 206.
- Sobre este palacio, véase: J. A. Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961.
- J. A., "El derribo del Palacio Arzobispal", *Diario de Burgos*, 8 de septiembre de 1914, p. 1.

Azulejos que el conde de las Almenas colocó en el patio de acceso de la Cartuja de Miraflores. Fragmentos conservados por la comunidad.



25. I. Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995, pp. 209-215. M. Á. Zalama, "El Historiador, la Historia y la restauración", en J. Rivera Blanco (Coord.), *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del Patrimonio*, Cursos de Invierno de la Universidad de Valladolid, 2001, pp. 157-174.
26. I. Ordieres Díez, *ibídem*.
27. Remitido [Conde de las Almenas], "Las obras de la Catedral", *Diario de Burgos*, 2 de agosto de 1915, p. 1.
28. J. A., "Las obras de la Catedral", *Diario de Burgos*, 27 de julio de 1915, p. 1.
29. Véase la prensa burgalesa entre fines de julio de 1915 y septiembre del mismo año. Por ejemplo: Remitido [Conde de las Almenas], "Las obras de la Catedral", *Diario de Burgos*, 2 de agosto de 1915, pp. 1-2; "Sobre el derribo del Palacio Arzobispal", *Diario de Burgos*, 27 de julio de 1915, p. 1; "Las obras de la Catedral. Para terminar", *Diario de Burgos*, 4 de agosto de 1915, p. 1 y ss.
30. "Los burgaleses debieran estarme agradecidos, por la desinteresada campaña que voy haciendo, única y exclusivamente por defender su maravilloso templo de esas profanaciones". Conde de las Almenas, *Diario de Burgos*, 2 de agosto de 1915, p. 1.
31. Solicitud que no tendría su efecto hasta dieciséis años después. La Iglesia de Santa María de Sasamón fue declarada Monumento Histórico Artístico Nacional por Decreto de 3 de junio de 1931, *Gaceta de Madrid*, 4 de junio de 1931.
32. J. A., "Las obras de la Catedral", *Diario de Burgos*, 4 de agosto de 1915, p. 1.
33. "Lo de la Cartuja", *Diario de Burgos*, 24 de septiembre de 1915, p. 1.
34. RAH [Archivo de la Real Academia de la Historia], Antigüedades de Burgos, 9-7947/35 (2).
35. Tanto la clavazón de las puertas como la cerrajería habían despertado desde hacía tiempo la atención de manos desaprensivas, tanto por su calidad como por la accesibilidad de las mismas al encontrarse en el exterior del edificio. Tarín y Juaneda comenta cómo una noche, unos años antes de la descripción realizada por el autor, habían sido arrancados los aldabones, ante lo cual los monjes decidieron separar el escudete de la cerraja y guardarlo en el interior del monasterio para mayor seguridad. F. Tarín y Juaneda, *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1926 (compendio de la edición de 1896), p. 173.
36. "Se decía que la hermosa pieza de hierro repujado que sirvió de escudo para el llamador de la puerta exterior del Monasterio y luego se trasladó a la de la clausura, no estaba tampoco en el lugar que ocupó y había sido sustituida por otra y que también habían desaparecido unos antiguos cerrojos". Acta de la Comisión 14 de septiembre de 1915, con motivo de una visita a la Cartuja, E. García Quevedo, "Lo de la Cartuja", *Diario de Burgos*, 24 de septiembre de 1915, p. 1.
37. El prelado agradeció al conde su gesto en una carta fechada el 16 de marzo de 1911. ADZA [Archivo Diocesano de Zamora], Leg. 136, Libro Copiador, pp. 488-489. Cf.: M. J. Martínez Ruiz, *Patrimonio y Sociedad. Estudio sobre la enajenación de obras de arte en Castilla y León en el siglo XX (1900-1936)*, Tesis Doctoral (Universidad de Valladolid, curso 2004-2005).
38. Según el testimonio de Carmen de Palacio. M. J. Martínez Ruiz, "Luces y sombras del coleccionismo artístico...", pp. 281-294.



"Mirilla" que se encuentra en la puerta del zaguán.

39. RABASF [Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Libro de Actas, 1913-1917, Sesión 11 de octubre de 1915, p. 284, RAH [Archivo de la Real Academia de Historia], Leg. 9-7947.
40. Carta del Arzobispo de Burgos al Presidente de la Comisión de Monumentos de Burgos con fecha 19 de septiembre 1915. RAH, Leg. 9-7947.
41. Conde de las Almenas, "Arte y Artistas. La Cartuja de Miraflores. Una tempestad en un vaso de agua", *El Heraldo de Madrid*, 27 de septiembre de 1915.
42. *Ibídem*.
43. "Bueno es hacer notar que el señor conde de las Almenas, que tan duramente trató al señor Lampérez, acusándole sin fundamento de parapetarse en la autoridad del prelado, ahora se parapeta y escuda él". "Insiste el señor conde en su propósito de restaurar las esculturas del sepulcro de D. Juan II y he de insistir yo en calificar de descabellada semejante idea, por lo menos en la forma que se viene realizando", J. A., "La Cartuja de Miraflores", *Diario de Burgos*, 30 de septiembre de 1915, p. 1.
44. *Ibídem*.
45. *Ibídem*.
46. Serían aproximadamente unas 935.000 pesetas hoy en día o unos 5.600 euros. J. A., "La Cartuja de Miraflores", *Diario de Burgos*, 2 de octubre de 1915, p.1.
47. Conde de las Almenas, "Arte y Artistas. La Cartuja de Miraflores..."
48. J. A., "La Cartuja de Miraflores. Para terminar", *Diario de Burgos*, 2 de octubre de 1915, p. 1.

49. *Ibidem*.
50. Se dio cuenta por ejemplo de las donaciones de Baldomero Pampliega para colocar vidrieras en la capilla mayor y en la nave de la Coronería de la catedral; de Agustín Soto, que ocultando su nombre costeó las nuevas vidrieras de la nave del Sarmental. Una familia había regalado las vidrieras de la capilla del Santísimo Cristo. Una reciente manda de 100.000 pesetas hecha por Petronila Casado sería destinada a la reparación de las iglesias de la diócesis, etc. *Ibidem*.
51. J. A., "La Cartuja de Miraflores. Para terminar", *Diario de Burgos*, 2 de octubre de 1915, p. 1.
52. *Ibidem*.
53. J. A., "La Cartuja de Miraflores", *Diario de Burgos*, 2 de octubre de 1915, p. 1.
54. Conde de las Almenas, "Arte y Artistas. La Cartuja de Miraflores..."
55. "El Estado no puede atender a toda la inmensa riqueza artística de España, y por eso es preciso que las poblaciones interesadas no se duerman y procuren que sean atendidos sus respectivos monumentos...". J. A., "La Cartuja de Miraflores. Para terminar..."
56. Conde de las Almenas, *Demostración gráfica de los errores artísticos de Don Vicente Lampérez en Burgos*, Madrid, 1916.
57. *Ibidem*.
58. *Ibidem*.
59. *Ibidem*.
60. Sobre estas restauraciones, véase por ejemplo: I. Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1935-1936)*, Madrid, 1995, I. González Varas Ibáñez, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, 1999.
61. La Cartuja de Santa María de Miraflores fue declarada Monumento Histórico Artístico Nacional por Real Orden de 5 de enero de 1923. *Gaceta de Madrid*, 14 de enero de 1923.
62. E. García Quevedo, "Una estatua de la cartuja de Miraflores", *BIFG [Boletín de la Institución Fernán González]*, n° 49, (1934), pp. 125-132.
63. H. E. Wethey, *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*, Cambridge, 1936, (capítulo IV: The tomb of John II), pp. 29-30.
64. M. J. Martínez Ruiz, "Luces y sombras del coleccionismo artístico...", pp. 281-294.
65. "Alabaster statue of the apostle Santiago by Gil de Siloe, late XV century. In addition to its being a masterpiece of the transition between Gothic and Renaissance, further importance is attached to this statue of the Patron Saint by the fact that it is mentioned in the archives of the Carthusian Monastery of Miraflores as one of a series of alabaster statues made for a retablo by Gil de Siloe, the famous converse, or converted Jew...". M. Stapley Byne, A. Byne y E. Canessa, *Spanish Art Collection of the Conde de las Almenas. Madrid. Important mediaeval and Early Renaissance Works of Art from Spain (sale catalogue)*, Art Association, New York, January 15, 1927, n°. 361, p. 214.
66. Procedente de la colección de los Claustros. K. Howard, *The Metropolitan Museum of Art*, Barcelona 1993, p. 403.
67. M. Stapley Byne, A. Byne y E. Canessa, *op. cit.*, p. 214.
68. "St. James the Greater", en C. Gómez-Moreno (Introduction and Catalogue), *Medieval Art from Private Collection. A Special Exhibition at The Cloisters*, October 30, 1968, through March 30, 1969, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1968, n.º 56.
69. M. Stapley Byne, A. Byne y E. Canessa, *op. cit.*, p. 79.
70. Agradecemos a la comunidad de la cartuja de Miraflores la ayuda prestada para la realización de este trabajo y muy especialmente al Padre José María, quien tuvo a bien revisar la Crónica de la cartuja durante las primeras décadas del siglo XX –documentación que se conserva en clausura? para confirmar la información aquí referida:
 "14 MAYO 1913 miércoles. Ayer por la tarde vino á hacer unos días de retiro el Sr. Conde de las Almenas, caballero de Santiago residente en Madrid"
 "4 JULIO 1913 Quedó colocado el zócalo de azulejos en el patio principal de entrada. Los costeó y regaló el Exmo. Señor Conde de las Almenas, de Madrid".
 "18 – 24 JUNIO 1914 Estancia del Sr. Conde de las Almenas".
 "17 SEPTIEMBRE 1914 Se terminó el chapado de las paredes del locutorio antiguo con azulejos de Sevilla. Se puso también pavimento nuevo estilo antiguo y lo costeó el Señor Conde de las Almenas, de Madrid, quien vino á ver la marcha de las obras. Se hizo también por su iniciativa en uno de los ángulos una chimenea imitada ó figura de las dos gárgolas ó figuras grotescas que las sostienen estaban antes en el arranque del arco ojivo de una ventana ciega de la pared exterior del refectorio. También quedaron chapados con azulejos de Valencia imitación de los de Talavera antiguos los 6 pilares de la galería del patio de entrada completando el chapado hecho en el muro en el año pasado. Los colocó todos el maestro solador sevillano Francisco Duarte. A expensas de dicho Sr. conde, bien que la Cartuja costeó portes, materiales y manutención del maestro y oficial ayudante".
 "OCTUBRE 1914 Terminado el locutorio (ver 17 septiembre 1914) se amuebló con unas mesas antiguas regaladas por el señor Conde de las Almenas. Se pusieron unos sillones antiguos que existían en Casa. También dio dicho Señor dos aparatos para extinguir los incendios q se colocaron junto al altar mayor".
 "26 ENERO 1915 Quedó terminada y colocada al lado del Evangelio una portada de piedra estilo renacimiento italiano destinada á contener los ornamentos, igual á la que desde antiguo ya existía para piscina al lado de la epístola. Es de piedra de Notoria. La labró Isidoro Sáez, cantero vecino de Cortes por precio ajustado (dándole la Cartuja la piedra), de 700 pesetas (se le añadieron después 75 pesetas más por cuenta de la Cartuja); y las costeó del Sr. Conde de las Almenas por iniciativa del cual se hizo. La parte de talla escultrada la trabajó el joven tallista Carlos Santamaría de Burgos. La retocaron y afinaron después otros".
 "12 JUNIO 1915 Llega el Sr. Conde de las Almenas y permanece hasta el miércoles, 16. Trajo un precioso relicario ó teca a manera de ostensorio (sin reliquias) siglo XVIII de metal dorado".
 "23 JULIO 1915 Se desmonta la Cruz Grande de piedra que existía hasta ahora en el medio de la Cuesta que conduce por el lado de las tapias al monasterio. La cruz quedó colocada frente a la puerta principal del monasterio, en la plaza", Cartuja de Miraflores, Libro Becerro.