

BOLETÍN

DE LA

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

TOMO CCXXIII



MADRID
TOMO CCXXIII - CUADERNO I
ENERO-ABRIL DE 2026

INFORMES OFICIALES

**INFORME SOBRE LA
DECLARACIÓN COMO
BIEN DE INTERÉS
CULTURAL A FAVOR DE LA
PINTURA *INMACULADA
CONCEPCIÓN*, DE JUAN DE
PAREJA**

El artículo 18 de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid dispone, con relación al procedimiento de declaración de Bienes de Interés Cultural y de Bienes de Interés Patrimonial, que el expediente se incoará siempre de oficio mediante resolución motivada del titular de la dirección general competente en materia de patrimonio cultural, por iniciativa propia, de otra Administración Pública o a petición de cualquier persona física o jurídica.

Dado que, a instancias de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte, conforme a la Resolución de 14 de abril de 2025, por la que se deniega el permiso de exportación al bien titulado *Inmaculada Concepción* de Juan de Pareja; vista la propuesta emitida por el Área de Catalogación de Bienes Culturales de la Subdirección General de Patrimonio Histórico; de conformidad con lo establecido en los artículos 4, 12, 16, 18 y concordantes de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, y en virtud de las competencias establecidas en el

artículo 5.2.b) del Decreto 264/2023, de 5 de diciembre, del Consejo de Gobierno por el que se establece la estructura orgánica de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte (Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid de 7 de diciembre de 2023), se ha decidido incoar expediente BIC/0016-2025 para la declaración como Bien de Interés Cultural y dado que, por Resolución de 29 de octubre de 2025 de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, y de conformidad con lo establecido en los artículos 18 y 20.2-3 de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, concediéndose trámite de audiencia por plazo de un mes, y solicitándose informe en relación al citado expediente, se redacta el siguiente.

El bien susceptible de declaración es la pintura al óleo sobre lienzo, 203 x 128 cm, de la *Inmaculada Concepción*, atribuida a Juan de Pareja, de hacia 1660, a partir de una inscripción de la esquina inferior derecha, “Jv DE PARE / JA [ilegible]” transcrita en 1941 por parte de Enrique Lafuente Ferrari y hoy invisible, publicándose la única fotografía de la que se disponía hasta hoy.

El bien objeto de declaración perteneció a la Colección Ordóñez de Madrid, hoy inidentificable, dado a conocer y atribuido al pintor por Enrique Lafuente Ferrari (1898-1995) en



el artículo de 1941¹, que merece ser citado en algunos de sus párrafos:

... una Inmaculada Concepción que aquí se publica y que hace algunos años pude ver, en compañía del Marqués de Moret [Julio Carvestany de Anduaga (1883-1965)] y de D. Antonio Méndez Casal [1883-1940], nuestro malogrado

amigo, en la colección Ordóñez, de Madrid. Nada en este cuadro, de clara entonación azul y plata, y fondos de amarillo dorado, puede hacernos ver influencia de Velázquez. La Inmaculada, un tanto maciza de silueta, con su manto recogido y algo volado el extremo, nos ofrece una actitud en cierto modo semejante a la de la Con-

¹ E. LAFUENTE FERRARI. "Cuadros de maestros menores madrileños (Pareja, Solís, Arredondo, García Hidalgo)". *Arte español*. 13, 1 (1941), pp. 22-27, en concreto pp. 23-24.

cepción de Carreño, tan repetida por el maestro asturiano. Nótese que en la matización expresiva del ademán en los cuadros de Inmaculada se va pasando con gradación ascendente, aunque no sin curvas y meandros, de la actitud orante tradicional desde el xvi (Juanes, Cotán, Roelas, Cano...), a una dulce actitud de entrega, no ya activa, sino pasiva, en la recepción de la gracia, con las manos juntas y cruzadas sobre el pecho (Ribera, en Salamanca; Murillo, en repetidos ejemplares; Valdés, en la de Londres, etc.). Las manos tienden luego a separarse en gesto más expresivo, más reflejador de emoción personal, que tiene matizaciones diversas (Carreño, Cerezo, en la de Málaga; Rizi...): unas veces, una mano separada y otra sobre el pecho todavía; otras, las dos manos iniciando el ademán desbordante. Otras, por fin, aparecen ya suplicantes o abrumadas por la gracia que impulsa al gesto incontenible de extender sus dos manos, abriendo los brazos... La de Pareja se filia, pues, más bien, con la de Carreño, con cuya silueta coincide, en general. Está firmada (he tenido la desgracia de extraviar el facsímil de la firma, que por ello no puedo ofrecer aquí), y sin ello nadie pensaría en atribuírsela al

maestro que la pintó, y que se relaciona por ella con lo que realmente puede denominarse con exactitud la escuela de Madrid, concepto al que adscribimos más bien lo posterior al maestro de Pareja, el gran D. Diego Velázquez.

El lienzo salió a subasta en la Sala Retiro (Madrid) el 11 de diciembre de 2013, lote 1289, y después fue vendido de forma privada en 2015. En la actualidad pertenece a un coleccionista privado, de cuya solicitud de exportación –denegada– ha derivado la petición de tramitación de este expediente de protección por parte del Ministerio de Cultura a la CAM. En la visita de inspección técnica realizada el 9 de octubre de 2025 se constata que el bien objeto de declaración tiene un estado de conservación regular. Al mismo tiempo se evidencia que ya había sido recortado antes de 1941, fecha de su primera fotografía conocida, mientras se encontraba en esa colección Ordóñez de Madrid. Aunque Lafuente Ferrari en 1941 o María del Mar Doval Trueba en 2003 no aportaron las medidas², hoy parecen ser 203 x 128 cm para el cuadro de Madrid y, para mayor confusión, las mismas de un lienzo del que se ha incoado expediente de BIC en 2025 por parte de la Junta de Andalucía³,

2 M.^a del M. DOVAL TRUEBA. *Los “velazqueños”: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, n.º 4.13.

3 BIC de la Junta de Andalucía BOJA n.º 97 de 23/05/2025. Véase <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2025/97/30> y <https://www.juntadeandalucia.es/eboja/2025/97/30-verificacion>, que demuestra ser el mismo lienzo que nos ocupa.

A solicitud del propietario como ubicado en “Peritart, tasaciones de bienes artísticos”, la calle Sala Dos Hermanas 7, Granada, con medidas 203 x 128 cm, sin referencia alguna al lienzo publicado en 1941.

pero pasando a Madrid sin concluirse el expediente.

Siendo Juan de Pareja artista de enorme interés por su naturaleza y biografía, su obra no ha estado exenta de atribuciones poco rigurosas desde el siglo XIX, ya fuera en relación a sus supuestos lienzos de temática religiosa como a sus retratos. Tres lienzos con la iconografía de la *Inmaculada Concepción* se le han atribuido sucesivamente, siendo el primero este de la antigua colección Ordóñez, supuestamente firmado. De los otros dos, uno ha sido publicado en 2013 por René Jesús Payo Hernanz⁴, firmado “Juan de Pareja f [165/6]8”, 162 x 152 cm, y que hoy se encuentra en la iglesia de Santa Lucía de El Almiñé (Burgos), desconociéndose si esta era su ubicación original; el otro fue ya recogido por María del Mar Doval Trueba, en 2003, con medidas de 177 x 131 cm y una supuesta firma “JV De Pareja 16F16”⁵, con una sorprendente y retardataria versión de una luna cóncava sobre la que María posa sus pies, habiendo en las otras dos —aparentemente más tempranas— una luna convexa. Ninguno de ellos presenta documentación alguna ni se puede seguir su procedencia original hasta un encargo; tampoco se han visto más allá de sus dueños o sus editores, ni siquiera en la exposición del

Metropolitan Museum de Nueva York en 2023.

Este mismo año de 2025, como hemos señalado, la Junta de Andalucía ha procedido a incoar expediente de declaración como BIC un cuarto lienzo, de Granada, de 203 x 128 cm, y de “firma ilegible”, del que ahora se conoce también fotografía y que por sus dimensiones es el mismo objeto de este informe, habiéndose trasladado a Madrid en los últimos meses⁶.

Siendo tres las Inmaculadas atribuidas a Pareja, parece evidente la disparidad formal de las mismas para un arco de tiempo de solo una década. Saltan de modelos a lo Juan Carreño de Miranda (1614-1685) o Francisco Rizzi (1614-1685) a los de José Antolínez (1635-1675), Alonso del Arco o Francisco de Solís, aunque también con referencias más anticuadas y más próximas a las inmaculadas de Francisco Pacheco, el joven Velázquez, Alonso Cano o Zurbarán como en la de El Almiñé, aislada la Virgen con algunos símbolos de las letanías lauretana y con estrellas poco convencionales; sin fechar, podría ser la primera de la serie si aceptamos la fecha de 1658. La versión hoy en Madrid que nos ocupa se modifica al incluir muchísimos angelitos a su alrededor, pero mantiene la corona de estrellas e incluye una serpiente que se

4 R. J. PAYO HERNANZ. “Una Inmaculada de Juan de Pareja”. *Archivo español de arte*. 341 (2013), pp. 60-64.

5 M.^a del M. DOVAL TRUEBA. *Los “velazqueños”...*, *op. cit.*, s.p., Pareja n.º 6 e il. 4.6. La firma es ilegible en cualquiera de sus reproducciones fotográficas y apuntaría a una falsificación de la inscripción o a una errata por “1661”.

6 Tramitada por Peritart, Calle Sala Dos Hermanas 7, Granada, según la Junta de Andalucía BOJA n.º 97 de 23/05/2025.

aproxima a la de la firma del *Bautismo de Cristo* de Huesca (230 x 356 cm, Museo de Huesca como depósito del Museo del Prado, procedente de la sacristía del convento de los Trinitarios calzados de Toledo); se percibe por parte del artista la apropiación de composiciones más avanzadas como las de José Antolínez o Juan Carreño de Miranda.

Por el contrario, la tercera se aparta de las anteriores –aun tomando modelos de la escuela madrileña de José Antolínez, Alonso del Arco (1635-1704) o Francisco de Solís (1620/1625-1684)– y presenta además estrellas convencionales en una corona en un escorzo antes no utilizado, cambiándose los modelos de los símbolos lauretanos y regresando a un anticuado modelo de luna cóncava en lugar de convexa. Es improbable que se pueda seguir manteniendo para esta la atribución a Pareja, a pesar de otros rasgos –intensidad de color, blancos anacarados– que la aproximan a otros lienzos suyos.

En consecuencia, este lienzo debe figurar como obra interesante en sí misma y como testimonio de los estilos de Juan de Pareja con todos los problemas de atribución y autoría de los que somos bien conscientes, a pesar de unas firmas vistas en el pasado, pero no en el presente; dada su relevancia histórica y artística, esta *Inmaculada Concepción*, atribuida a Pareja, merecería una protección como Bien de Interés Cultural por parte de la CAM, al haber sido declarado inexportable por parte de la

Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Cultura, siendo susceptible por lo tanto de la protección específica de los BIC conforme a la Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

La Real Academia de la Historia con su superior criterio determinará aquello que estime oportuno.

FERNANDO MARÍAS FRANCO
(16 de enero de 2026)

**INFORME SOBRE LA
DECLARACIÓN COMO BIEN
DE INTERÉS CULTURAL
A FAVOR DE LA PINTURA
*SAN JUAN EVANGELISTA
EN LA ISLA DE PATMOS,*
DE PETER PAUL RUBENS**

Dado que el artículo 18 de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid dispone, con relación al procedimiento de declaración de Bienes de Interés Cultural y de Bienes de Interés Patrimonial, que el expediente se incoará siempre de oficio mediante resolución motivada del titular de la dirección general competente en materia de patrimonio cultural, por iniciativa propia, de otra Administración Pública o a petición de cualquier persona física o jurídica, y vista la propuesta emitida por el Área de Catalogación de Bienes Culturales de la Subdirección General de Patrimonio

Histórico, que ha considerado que la citada pintura merece ser declarada Bien de Interés Cultural por su relevante valor histórico y artístico; y de conformidad con lo establecido en los artículos 4, 12, 16, 18 y concordantes de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, y en virtud de las competencias establecidas en el artículo 5.2.b) del Decreto 264/2023, de 5 de diciembre, del Consejo de Gobierno, por el que se establece la estructura orgánica de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte (Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid de 7 de diciembre de 2023), se ha incoado expediente (BIC-0020-2025) por Resolución de 29 de octubre de 2025 de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, y de conformidad con lo establecido en los artículos 18 y 20.2-3 de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, concediéndose trámite de audiencia por plazo de un mes, y solicitándose informe en relación al citado expediente, se redacta el siguiente.

El bien susceptible de declaración es la pintura al óleo sobre lienzo, de 210 x 180 cm, atribuida a Peter Paul Rubens (1577-1640), *San Juan evangelista en la isla de Patmos, contemplando la Mujer Apocalíptica*, perteneciente al convento de la Encarnación de Boadilla del Monte (Madrid). Fue identificada y asignada al pintor de Amberes, tras

haberlo sido a Francisco de Solís, por parte del antiguo conservador jefe de pintura flamenca y holandesa del Museo del Prado, Matías Díaz Padrón (1935-2022), y publicada por el ya difunto Matías Díaz Padrón, Ana Diéguez-Rodríguez y Magdalena García-Sánchez de la Barreda, *Rubens en Madrid, El retrato de Felipe IV*. Madrid: Instituto Moll, 2024, pp. 63-74. Se trataría según este historiador de uno de los lienzos realizados durante su segunda estancia en la corte de los Austrias (agosto de 1628-abril de 1629) y que hasta la fecha se tenía por perdido¹. Francisco Pacheco, en su libro *El arte de la pintura* de 1649 (Sevilla: Simón Faxardo, I, iii), a partir del testimonio de su yerno, Diego Velázquez, es la fuente principal para nuestro conocimiento, al referirse a un lienzo de gran tamaño de San Juan realizado para Jaime de Cárdenas, hermano del III duque de Maqueda y VI de Nájera, Jorge de Cárdenas y Manrique de Lara (1584-1644), militar y virrey de Sicilia y gobernador de Orán y Mazalquivir y por esas fechas caído en desgracia por sus desavenencias con el conde-duque de Olivares; también Pacheco fue la fuente para Antonio Acisclo Palomino en su *Parnaso español pintoresco y laureado* de 1724. El hermano menor Jaime Manuel (c. 1585-1652) llevó el título de VII duque de Nájera desde 1627 y desde 1644 el de IV duque de Maqueda y en la corte fue gentilhombré de cámara de Felipe IV y después

¹ Todavía por W. A. VERGARA. *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

de 1644 mayordomo mayor de su hija la infanta María Teresa.

Encargado el lienzo a Rubens en 1628, es posible que pasara a Boadilla del Monte, cuyo señorío le fue concedido a Jaime en 1626, pasando este a su único hijo Francisco M.^a de Montserrat Manrique de Cárdenas y Arellano (a. 1652-1656), futuro VI duque de Maqueda y VIII de Nájera, aunque ese mismo año de 1652 tal señorío se vendió, por parte de su madre y tutora, Inés María de Arellano y Manrique de Lara (†1660), al licenciado José González de Uzqueta (1583-1668), caballero de la Orden de Santiago, miembro del consejo y cámara de su majestad; al fallecer, el siguiente señor fue su hijo Juan González de Uzqueta y Valdés, cuya mujer, María de Vera Gasca y Barco (†1692), fundó en 1670 el convento

de carmelitas descalzas de la Encarnación y San José, dotándolo con una importante colección de pintura de la familia.

A pesar de que no conozcamos con detalle las circunstancias del encargo o la cadena de custodia del lienzo, ni todavía se haya aceptado la atribución por parte de la comunidad de estudiosos del catálogo de Rubens, parece lógico aceptar la atribución al pintor renano de Siegen, y su composición se aleje de la de una de las alas del retablo de la iglesia de San Juan (Sint-Janskerk), de Malinas, de 1616-1619, o de la de su lienzo de 1618, del monumento funerario de Jan Michielssen y Maria Maes, de la iglesia de la Onze-Lieve-Vrouwekerk, hoy en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes.



En consecuencia, este lienzo debe figurar como obra importante en sí misma y como testimonio de la segunda estancia de Rubens en España, así como de las relaciones del pintor con la nobleza española y, dada su relevancia histórica y artística, merecer que se reconozca como Bien de Interés Cultural, siendo susceptible por lo tanto de la protección específica de los BIC conforme a la Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

La Real Academia de la Historia con su superior criterio determinará aquello que estime oportuno.

FERNANDO MARÍAS FRANCO
(16 de enero de 2026)

INFORME PARA LA DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL DEL PATRIMONIO INMATERIAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID A FAVOR DE “EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN LA COMUNIDAD DE MADRID”

La Subdirección General de Patrimonio Histórico, Dirección General de Patrimonio Cultural y Oficina del Español, dependiente de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid, solicita informe a esta Real Academia en relación con el expediente BIC - 0017 - 2025 para la declaración como bien de interés cultural del Patrimonio Inmaterial

de la Comunidad de Madrid al Teatro del Siglo de Oro en la Comunidad de Madrid.

Desde que Madrid fue elegida sede permanente de la corte de los Austrias a partir de 1561, la urbe fue el centro político y administrativo de la Monarquía Hispánica y, por tanto, se convirtió en un destino artístico y cultural de primera magnitud durante los siglos XVI y XVII. En plena expansión demográfica a partir de la segunda mitad del quinientos, atrajo a una población diversa y creativa que generó todo tipo de demandas, entre ellas las de ocio, derivadas de la concentración en la corte de burócratas, solicitantes, artistas y por supuesto escritores. Vinculado a la producción del teatro del Siglo de Oro contamos con dramaturgos nacidos en lo que constituye en la actualidad la Comunidad de Madrid, de trascendencia universal, entre ellos, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. Todos ellos desempeñaron en Madrid su creativa labor junto a otros importantísimos, como Agustín de Rojas Villandrando, Juan Pérez de Montalbán o María de Zayas Sotomayor. Otros creadores áureos relevantes que no habían nacido en Madrid desarrollaron así mismo en la villa su ciclo literario más exitoso, entre ellos, Luis Vélez de Guevara o Juan Ruiz de Alarcón y, para fines del siglo XVII, Antonio de Solís y Rivadeneyra, Antonio Coello y Ochoa, Diego de Figueroa y Córdoba, Pedro Francisco Lanini, Antonio de Zamora, Juan Bautista Diamante

o Agustín Moreto. El Madrid de los siglos XVI y XVII se convirtió en epicentro del origen y desarrollo del Teatro del Siglo de Oro con estos y otros muchos protagonistas mientras sus textos reflejaban en buena parte la vida, conflictos y valores de la sociedad madrileña de los primeros siglos modernos.

En sus distintas manifestaciones ya fueran populares o cortesanas, comerciales o sacras, el Teatro del Siglo de Oro integró diversas artes e incluso tecnologías novedosas convirtiéndose en un espectáculo atractivo y, en muchos casos, en una herramienta de influencia social, política o religiosa de primera magnitud. Un teatro nuevo, dinámico y en constante interacción con el público que fue creado, producido y escenificado en el Madrid de la temprana época Moderna.

Su éxito y expansión geográfica tuvo que ver con la realidad política de la propia Monarquía hispana y por consiguiente llegó y tuvo éxito no sólo en la América virreinal o en Filipinas, sino en Portugal, Italia, Países Bajos, Austria, los confines del Sacro Imperio, Francia, Inglaterra, Polonia e incluso Rusia.

Los espacios escénicos en los que se desarrolló, creados a partir de los patios interiores de manzanas o cuartos de casas en las que era posible controlar el acceso y obligar al pago de una entrada, consolidaron un fenómeno lúdico-comercial decisivo para su desarrollo y completamente innovador: el de la llamada “Comedia Nueva” formulada por Lope de Vega.

Esta trascendencia comercial hizo que el estatus profesional de los dramaturgos españoles fuera muy diferente al de los escritores de otros géneros literarios. Mientras los autores de prosa o verso necesitaban mecenas que sufragaran su actividad, los dramaturgos de éxito podían vivir de lo que percibían por sus libretos y ello explica que contemos con una nómina de más de 1.100 autores de teatro del Siglo de Oro de los que se conservan en torno a las 10.000 obras.

Los impresores y libreros de la época vieron, asimismo, en el éxito del teatro del Siglo de Oro una oportunidad de negocio ya que cuando las obras terminaban su ciclo escénico, se imprimían y comercializaban en diversos formatos para llegar a todo tipo de gentes, hasta convertirse en el género preferido de los lectores de ficción. Entre las imprentas que publicaron teatro áureo con más éxito se encuentra la de Pedro Madrigal, en plena calle de Atocha, que luego fue regentada con éxito por su viuda María Rodríguez de Ribalde y que hoy es sede de la Sociedad Cervantina por haber dado a la luz la primera edición de *El Quijote*, pero también porque en ella se imprimieron varios volúmenes de partes de comedias de ingenios de la corte y numerosas sueltas.

Las huellas de las representaciones de teatro áureo pueden localizarse en toda la Comunidad de Madrid, con especial énfasis en la capital y en Alcalá de Henares, donde se encuentran importantes vestigios y espacios

relacionados con ellas tales como el Corral de Comedias de Alcalá, hoy en pleno uso no sólo por su particular programación diseñada por el Teatro de la Abadía, sino por ser la sede del “Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro”. También el Teatro Español es heredero directo del principal corral de comedias de Madrid ya que se ubica en el mismo lugar en el que se situaba el originario Teatro del Príncipe levantado durante el último cuarto del siglo xvi con capital de las Cofradías de la Soledad y de la Pasión para obtener beneficio y subvenir las necesidades de asistencia social de niños abandonados y de mujeres enfermas en la villa. A estos dos simbólicos edificios, se añaden lugares tan singulares como la Casa-Museo de Lope de Vega en la actual calle Cervantes y el conjunto urbanístico del Barrio de las Letras que fue durante los siglos xvi y xvii, el vecindario de la mayor parte de los actores y literatos que materializaron el teatro del Siglo de Oro.

Existen además infinidad de bienes muebles asociados y localizados en distintas instituciones culturales de la Comunidad tales como el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid o la Biblioteca Histórica de Madrid que custodian valiosos autógrafos, manuscritos y ediciones teatrales que sumadas a las existentes en la BNE o en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, conforman un conjunto cultural ubicado en Madrid y asociado al teatro del Siglo de Oro absolutamente excepcional.

La vigencia del Teatro del Siglo de Oro se debe en parte a la labor ejercida por investigadores y eruditos del siglo xix y principios del xx, muchos de ellos nacidos o afincados en Madrid, que propiciaron su recuperación y puesta en valor, entre ellos Agustín Durán, Ramón de Mesonero Romanos o Juan Eugenio Hartzenbusch. También a las ediciones críticas y estudios filológicos realizados durante el siglo xx, auspiciados en primera instancia por el Centro de Estudios Históricos fundado por Ramón Menéndez Pidal y a sus colecciones de Teatro Antiguo Español y Clásicos Castellanos.

En nuestros días esta vigencia se visibiliza, por ejemplo, en la existencia del Instituto de Teatro de Madrid (ITEM) arraigado en la Universidad Complutense, que desarrolla una intensa actividad docente e investigadora respecto al teatro del Siglo de Oro o en la celebración del citado “Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro” dentro de la programación Clásicos en Alcalá fundado en el año 2001 y que ha crecido hasta convertirse en uno de los grandes acontecimientos del panorama nacional e internacional de la programación teatral siglodorista. Del mismo modo la labor desarrollada por la Fundación “Siglo de Oro” está especialmente comprometida con la difusión del teatro áureo. Desarrolla su labor en el Corral Cervantes de Madrid-Río, un espacio singular que pretende emular un recinto teatral de época. Todo ello añadido a la labor desarrollada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dependiente del

Ministerio de Cultura, orientada a la recuperación preservación producción y difusión del patrimonio teatral anterior al siglo xx y que está fundamentalmente enfocada al teatro áureo.

Además de en la ciudad de Madrid y en Alcalá de Henares, otros municipios como Parla, Aranjuez o San Lorenzo del Escorial con el Real Coliseo Carlos III a la cabeza, programan en sus escenarios teatro del Siglo de Oro como parte de su oferta cultural, mientras numerosas compañías representan periódicamente en los diferentes espacios teatrales de la Comunidad de Madrid obras que hacen que estos clásicos de la literatura sigan presentes en el siglo xxi.

Por todo lo expuesto, teniendo en cuenta que el patrimonio cultural se define como el conjunto de bienes materiales e inmateriales que reflejan la identidad, historia y valores de una comunidad [según la Ley 8/2023, de 30 de marzo], incluyendo manifestaciones culturales como las artes del espectáculo y los bienes inmuebles y muebles asociados, el Teatro del Siglo de Oro, por su relevancia histórica y cultural y por el hecho de que sigue siendo un espectáculo dinámico y atractivo representado con continuidad, que afirma su vigencia con festivales, representaciones y estudios especializados, merece la declaración de bien de interés cultural inmaterial de la Comunidad de Madrid, de modo que pueda estar sujeto a las medidas de protección y conservación que garanticen su

preservación, transmisión y difusión para futuras generaciones.

No obstante, esta Real Academia con su superior criterio, dictaminará aquello que estime más conveniente.

CARMEN SANZ AYÁN
(16 de enero de 2026)

INFORME SOBRE LA DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL A FAVOR DEL “CAMPO DE LA BATALLA DE SOMOSIERRA”

Se ha recibido en la Secretaría de esta Academia solicitud de informe por parte de la Subdirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, fechada el 27 de noviembre de 2025, para la Declaración de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Sitio Histórico, a favor del “Campo de la Batalla de Somosierra (28 XII 1808)”, de acuerdo con lo preceptuado por el artículo 20.3 de la Ley 8/2023 de 30 de marzo.

En la sesión plenaria de esta Real Academia correspondiente al pasado viernes 19 de diciembre, el académico que suscribe tuvo el honor de que se le asignara la redacción de dicho informe.

El objeto del bien a proteger está situado en el extremo norte de la Comunidad de Madrid, en el sector septentrional del término de Somosierra, que linda ya con tierras segovianas,

pero el área concreta propuesta para la declaración de Bien de Interés Cultural es más reducida ya que no se extiende a toda una zona de despliegue de las fuerzas en choque, sino a las diversas parcelas en las que se desarrolló una acción menor en cuanto a la extensión y en cuando a unidades en juego, que tal vez por ese motivo debería denominarse con criterio más ajustado “Combate de Somosierra”. Zona que debe ser protegida por tratarse del único enfrentamiento mayor que tuvo lugar en Madrid, en campo abierto, durante la Guerra de Independencia. Encuentro dirigido personalmente por Napoleón en el que tuvo lugar una de las intervenciones estelares de la Caballería de todos los tiempos. Esta área viene dibujada en diversos polígonos a proteger, protección que se pretende extender a edificaciones emblemáticas susceptibles de restauración y de visita cultural.

Recorrido natural e histórico de la carretera real por la cual, y como señala el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* de Pascual Madoz, se comunicaba Madrid con las Provincias Vascongadas y, a la sazón, era “la mas principal y mas directa para la frontera de Francia” tras alcanzar Burgos. Acceso obligado, en sentido contrario, para salvar “las escabrosas sierras carpetanas que dividen las dos Castillas”.

La derrota del general francés Pierre Dupont de l'Étang y de sus

20.000 hombres en Bailén el 18 de julio de 1808, primera del ejército imperial, aunque para nada definitiva ni catastrófica para este, provoca apresuradamente la retirada de Madrid de José Bonaparte, quien piensa en abdicar, replegándose a la línea del Ebro. Napoleón, que se encuentra sin embargo en una situación óptima para el contraataque, con las manos libres tras la disolución de la Cuarta Coalición que hace salir del escenario bélico a Prusia y a Rusia, toma el mando general de las operaciones en España introduciendo un nuevo ejército que llega a alcanzar los 200.000 hombres, cuyos generales derrotan a las fuerzas de Castaños y Palafox (Moncey) y Blake (Lefèvre). Las victorias imperiales en Espinosa de los Monteros, Gamonal y Tudela y la ocupación de Burgos dejaban franco el camino hacia Madrid. La ausencia de un mando unificado y de un general en jefe, además de la biseñez de unos contingentes patrióticos, pero poco aguerridos y aún por armar por Inglaterra, habían determinado el previsible desastre.

Asegurado ese flanco, un cuerpo de más de 40.000 veteranos es destinado a avanzar sobre la capital, tras expugnar los pasos de su sierra, cuya defensa prepara rápidamente la Junta Suprema del Reino con un optimismo sin auténtica base real.

El general Benito San Juan reúne un ejército improvisado para cerrar estos pasos, fuerte en unos 20.000 hombres que se distribuyen entre Sepúlveda, Guadarrama y Somosierra, dispersando sus fuerzas, inferiores

en todo y destinando a estas últimas alturas entre 8.000 y 9.000 hombres, según los diversos autores, y 16 de sus escasos cañones, que ocupan sus posiciones defensivas a finales del mes de noviembre.

Los acontecimientos se desarrollaron muy rápidamente. Al amanecer del día 30 de noviembre de 1808, la columna del mariscal Víctor había alcanzado la vaguada de Somosierra, defendido por combatientes variados —unidades menores regulares procedentes de las anteriores derrotas, milicias y voluntarios de última hora— ordenando este a varios de sus regimientos la progresión por el propio camino al fondo del valle mientras que otros intentaban expugnar las alturas del puerto a fin de envolver las posiciones españolas, de acuerdo con la táctica más habitual y efectiva de un ataque de flanqueo. Como ha señalado recientemente uno de nuestros más cualificados especialistas, el coronel Juan José Sañudo Bayón, el dispositivo defensivo español estaba condenado a ser envuelto en breve tiempo¹.

El despliegue español se mostró eficaz en un primer momento; los francotiradores apostados en doble línea de combate en las alturas barrían la zona y el fuego artillero no pudo ser apagado ni contrarrestado por la artillería francesa, incapaz de emplazar más de un par de piezas, dado lo estrecho del camino y lo abrupto de las laderas, dificultando todo avance.

El jefe del batallón de Ingenieros y ayuda de campo de Berthier, Lejune, que alcanzaría la gloria como pintor, informa sobre las posiciones enemigas y las de los fusileros de Víctor al emperador, que se aproxima al teatro de operaciones. Este, que no desea perder tiempo en anunciar en Europa su reconquista de Madrid ni que la detención del avance permita perfeccionar las obras de defensa ya iniciadas, ordena, a mediodía, que la unidad de caballería ligera disponible a vanguardia —un regimiento de caballería ligera polaca de su propia Guardia— realice una carga suicida para dejar expedito el paso, contra el consejo de su estado mayor. Consciente del sacrificio extremo que supone el cumplimiento en aras de esta operación, destinada a ser muestra del fervor que debía inspirar la figura del emperador a unos selectos jinetes reclutados en el Gran Ducado de Varsovia —el para ellos el ilusionante Estado Polaco—, tras el Tratado de Tilsit del año anterior, la unidad, al mando de Kozieltulski, se lanza al asalto, con los sables desnudos y en columna de a cuatro, como única posible, siendo diezmada por la metralla de los cuatro sucesivos parapetos artillados, sin conseguir alcanzar más que el primero de ellos.

Uno de los edecanes imperiales y poco después principal redactor y publicista de la hazaña, Philippe de Ségur, es el encargado de reiterar la

¹ J. J. SAÑUDO BAYÓN. "Qué pasó en el combate de Somosierra?". *Revista de historia militar*. 64 (1988), pp.141-168.

orden y, húsar él mismo, se suma a la carga cuyo desarrollo va a seguir, al detalle, y también a compensar Napoleón, oficial que, según su propia versión, consigue cumplirla, prácticamente en solitario, retornando, malherido, a su punto de partida.

Agrupada toda la unidad polaca de cuatro escuadrones y reforzada, al parecer, por los cazadores a caballo de la Guardia imperial, es decir, de toda la caballería disponible, esta consigue finalmente hacerse con los cañones de la cuarta batería española, cuando ya el 63 Regimiento de infantería francesa de la división Ruffin ha logrado poner en fuga a los defensores del puerto, a punta de bayoneta y en escalada, y otros regimientos han tomado o están alcanzando las cotas superiores a los lados del camino. Lo que parecen indicar las propias memorias de Ségur que refieren que, al retorno al galope de este temerario, tiene ocasión de comprobar la desordenada retirada española de las alturas inmediatas, sin que su enorme valor singular haya podido ser determinante. Punto este de polémica entre los historiadores franceses y polacos que se basan en relaciones testimoniales en las que prima resaltar la actuación meritoria propia de cada uno.

Sobre la toma de la posición y la ruptura del dispositivo defensivo en Somosierra hay varias y diferentes versiones contemporáneas. Ninguna concreta por parte del bando español ya que el general del sector, Benito San Juan, no tuvo ocasión de responder a

las acusaciones que se le hicieron, al ser perseguido primero y asesinado poco después, tras la rendición de Madrid, por sus propios soldados ya que se esperaba de él que se mantuviese firme ante un ejército muy superior en número, adiestramiento, disciplina, experiencia, armamento, espíritu y mandos que ya había superado todos los obstáculos previos para alcanzar la capital por esa vía, decidida por Napoleón.

La primera versión de la gesta, indiscutida durante muchos años, es la de Philippe de Ségur. En líneas generales, afirma que Napoleón le ordena reiterar al escuadrón la orden de cargar; parte al galope y encuentra a los polacos a cubierto por una roca enorme al fondo de la cañada, a la derecha de la carretera; transmite la orden al jefe del escuadrón Kozietulski, quien se lanza a la carga sin vacilación. Con el mismo Ségur al frente —diez pasos en cabeza y sin volverse— la batería hace fuego y recibe varias heridas —una le deja el corazón al descubierto y otra le atraviesa el costado derecho— queda solo, tendido, a treinta pasos de la batería española: todo el escuadrón había sido abatido por la metralla, tan sólo queda un corneta que le ayuda a retirarse, descende la pendiente hasta la roca de donde partió la carga. Restablecido de sus heridas, es enviado a París a presentarse a entregar ante la Asamblea Nacional las banderas enemigas ganadas en la acción, junto con las posteriormente tomadas en Madrid, como el mayor de los premios y con el mensaje sublimar de que la carga heroica fue dirigida por un francés y

que la batalla por Madrid no fue debida a esta.

La historiografía francesa no hace sino seguir esta línea —Jomini, el barón de Marbot, el IV volumen de los *Bulletins de la Grand Armée...*—, definitivamente representada por la polémica obra de Thiers *Historia del Consulado y del Imperio* (1846) que parece poner a la cabeza de los caballos ligeros polacos al conde de Ségur, que no había tenido ni podía haber tenido un mando directo. Único nombre que cita.

Pero el coronel Niegolewsky, testigo de la acción en la que actuó como oficial subalterno, publica *La charge de cavalerie de Somo-Sierra (Espagne): le 30 Novembre 1808* en París, en 1854, con nombres y actuaciones de los oficiales naturales de la unidad, los verdaderos protagonistas. Este oficial había sobrevivido tras haber alcanzado la tercera batería que fue retomada por los españoles, lo que ofrece un marco de interpretación bien diferente del habitual de una huida generalizada de estos.

En 1910, el teniente general Pouzrewsky, jefe de estado mayor de la circunscripción de Varsovia, recopila este y otros testimonios que, escritos en ruso, se traducen al francés. Sus notas dan una nueva visión de los hechos, incluyendo el primer plano de la zona de Somosierra que debe considerarse a la hora de determinar la zona a interpretar.

En lo pictórico, en lo artístico, a las versiones encabezadas por el archiconocido cuadro de Louis Lejeune que pone el foco y énfasis en la presencia del emperador entre masas combatientes difuminadas por los humos de la artillería, parecen contestar las polacas, más realistas y concretas. La de Piotr Michalowaky, fechada hacia 1837 y que conserva el Museo Nacional de Cracovia, y la muy posterior (1860) de January Suchodolky del de Varsovia.

El protagonismo principal de la carga parece pues ser objeto de polémica.

Lo que es indiscutible es que la heroica acción pertenece el número de los hechos militares más famosos, ejemplo clásico de la mayoría de los manuales de táctica del siglo XIX y de la primera mitad del XX en que la idea de que nada podía detener el ímpetu de una caballería decidida se convirtió en axioma.

La propia zona en la que se encuadra la acción es de relevancia durante la Guerra de la Independencia, el escenario se conserva bien y en buena parte libre de obstáculos, lo que permite su visita y comprensión, general y de puntos concretos por parte de los visitantes y la continuación de una eventual excavación arqueológica que saque a la luz otros artefactos que añadir a los ya descubiertos.

Se conservan además como partes integrantes del sitio histórico cuya declaración se solicita un fortín francés y asimismo la ermita de la Soledad, lo cual considera este académico

oportuna, ya que dicho fortín, aunque construido con posterioridad al combate, subraya la importancia estratégica del conjunto, y por lo que respecta a la referida ermita, se tiene constancia de que se aprovechó como reducto y se integró como parte del dispositivo de defensa español durante el encuentro. Los restos de intervención humana hallados en las excavaciones arqueológicas deben igualmente incluirse a fin de poder ser estudiados debidamente.

Por estas razones, el académico que suscribe es de la opinión que debe accederse a la declaración como Bien de Interés Cultural en la categoría de Sitio Histórico, a favor del “Campo de la Batalla de Somosierra (28 XII 1808)”, con todas sus consecuencias inherentes.

No obstante, debe velarse por que la información que se transmita se ajuste a los parámetros de lo históricamente probado, señalando en su caso la diversidad de opiniones cualificadas y haciendo constar que las condiciones generales de los franceses en la víspera del combate les eran claramente favorables, no sólo en razón de la superioridad numérica y de moral militar, sino también por la habilidad de centrar su ataque contra un punto concreto tras haber logrado una serie de victorias previas encaminadas hacia este golpe decisivo.

Pese a contar los españoles con una posición muy fuerte, los escuadrones polacos, seguidos de la infantería, pudieron lanzarse al galope por una vereda llena de recodos que dificultó a los defensores el emplear simultánea y

continuamente todas sus fuerzas para evitarlo, teniendo que atender para no ser envueltos por otras unidades enemigas en plena escalada.

El escuadrón de Kozietulski, de enorme abnegación y coraje, sorprendió sin duda a los artilleros y tiradores, centrando su atención y facilitando la posterior actuación de todo el regimiento que le siguió, contribuyendo en buena medida a la victoria y a una desordenada retirada por parte de una fuerza carente de la debida instrucción y experiencia.

Estos aspectos fueron recogidos en la citada obra de teniente general Pouzerewsky, quien finaliza su prólogo con una observación que debe también exponerse: el enorme sentimiento patriótico, pese a una serie consecutiva de derrotas que se manifiesta durante toda la guerra con tal intensidad que, una vez vencida, la tropa española no pierde su ardor guerrero y, dispersa en un punto por un enemigo victorioso, se reúne inmediatamente en otro para continuar la lucha.

Es lo que este académico tiene el honor de exponer para que la Academia, con su superior criterio, decida.

HUGO O'DONNELL Y DUQUE DE
ESTRADA
(23 de enero de 2026)

INFORME SOBRE LA DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL A FAVOR DE LA NECRÓPOLIS MEDIEVAL DE SIETEIGLESIAS

Informe sobre la declaración de la Necrópolis Medieval de Sieteiglesias como Bien de Interés Cultural de la Comunidad de Madrid, solicitado por la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de dicha Comunidad con fecha 24 de noviembre de 2011, en cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 20.3 de la Ley 8/2023 de 30 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid

1. LOCALIZACIÓN:

La necrópolis está emplazada en tomo a la iglesia de San Pedro Apóstol, en la localidad de Sieteiglesias, integrada en el actual término municipal de Lozoyuela-Navas-Sieteiglesias y situada once kilómetros al sur de Buitrago de Lozoya.

2. DESCRIPCIÓN:

Es una necrópolis altomedieval, datada en los siglos VIII a XI, en la que se han realizado campañas de excavación arqueológica entre los años 2002 y 2016, que han puesto al descubierto 85 tumbas, agrupadas en varios conjuntos, alrededor y debajo de la iglesia de San Pedro, unas de fosa simple, cavadas en la roca, otras de cista formada por lajas de piedra. Se han hallado algunos restos de 28 cuerpos en las

tumbas y otros 18 en sus cercanías, así como fragmentos de cerámica, clavos y otros elementos de hierro. Todo ello depositado en el Museo Arqueológico y Paleontológico de la Comunidad de Madrid. Conviene añadir que, en la iglesia de San Pedro Apóstol, hay enterramientos de épocas posteriores.

3. VALOR HISTÓRICO- ARQUEOLÓGICO:

La necrópolis altomedieval de Sieteiglesias se cuenta entre las mayores y mejor conservadas de su tipo y época que hay en el espacio serrano de la Comunidad de Madrid, entre ellas las de El Boalo, Cerceda, Becerril, La Cabrera, Guadalix de la Sierra, Colmenar Viejo, Soto del Real, Manzanares el Real y Collado Villalba.

4. ESPACIO PARA EL QUE SE SOLICITA LA DECLARACIÓN DE BIEN DE INTERÉS CULTURAL:

Afecta a “ocho manzanas y dos parcelas de polígonos, que quedarían incluidas nuevamente en el enclave”, añadiéndose al espacio donde se sitúa la necrópolis, con objeto de protegerla mejor y en previsión de nuevos hallazgos. Todo ello se detalla en el expediente enviado a esta Real Academia, que incluye un plano detallado.

El criterio del académico informante es favorable a la declaración de la Necrópolis Medieval de Sieteiglesias como Bien de Interés Cultural de la Comunidad de Madrid, y así lo expresa en este informe, realizado por encargo de la Junta de la Real Academia de

la Historia, a cuyo superior criterio somete su consideración y toma de la decisión que estime procedente.

COMENTARIOS DEL ACADÉMICO INFORMANTE:

1. SOBRE EL TOPÓNIMO SIETEIGLESIAS:

Sieteiglesias es topónimo que remite a una referencia bíblica —aparte de otras que puedan aducirse— porque parece referirse a las “cartas a las siete iglesias de Asia” que contiene el *Apocalipsis* de San Juan sus primeras páginas, caps. 1 a 3, como introducción a las visiones que describe en el resto del libro.

Es, por lo tanto, un topónimo cuyo simbolismo apocalíptico se aviene bien con la presencia de necrópolis o de cultos o devociones funerarios diversos y, como tal, lo hallamos en otros países cristianos. Así, en Italia, el magnífico conjunto de las *Sette Chiese di Santo Stefano*, de Bolonia, construidas entre los siglos v y viii, sobre emplazamientos de tumbas de mártires, con clara referencia a la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. En Roma, la peregrinación que recorre las basílicas principales, a lo largo del itinerario o *vía paradisi*, conocido como *giro delle sette chiese*, se practicaba ya en la Edad Media y fue reorganizado por San Felipe Neri a finales del siglo xvi. En el Véneto, es otro ejemplo, se alza el santuario de las *Siete Chiese* de Monselice, que data del siglo xvii.

En España es un topónimo poco frecuente para designar núcleos de

población rural. Aparte del Sieteiglesias madrileño, el más conocido e importante por su dimensión es la villa de Sieteiglesias (de Trabancos), al sur de la provincia de Valladolid. Otras localidades con este nombre se localizan al sur de Salamanca, en el partido judicial de Alba de Tormes, y en Lugo (feligresía de Santa Eufemia de Sieteiglesias, en término de Monteroso).

2. DE LA ALTA EDAD MEDIA A LA REPOBLACIÓN DE LOS SIGLOS XII A XIV

Ignoramos en qué momento o época comenzó a designarse la localidad actual con el nombre de Sieteiglesias. Es probable que la necrópolis altomedieval no estuviera integrada o anexa a un núcleo de población, sino en campo abierto, como fue frecuente antes de la generalización del poblamiento concentrado en aldeas o “lugares” con su iglesia parroquial, en cuyo interior o anexos se emplazaban los enterramientos.

En el territorio que ahora consideramos, esto debió de ocurrir después de su integración en el reino de Castilla, a finales del siglo xi. La necrópolis indica la existencia de pobladores cristianos en los siglos anteriores en el ámbito de la sierra, como ocurrió en otras zonas de “montaña-refugio” durante la época andalusí, unas en el interior de al-Andalus, por ejemplo, la Alpujarra, otras en zonas de frontera o de menor o discontinua presencia política y militar de los emires y califas cordobeses o de los taifas que les sucedieron.

Alfonso VI pobló Buitrago en 1096, probablemente sobre algún vestigio de fortaleza califal del siglo x, alzada para controlar el paso del puerto de Santo Tomé o de Somosierra. La primera delimitación de términos, con Ayllón y Sepúlveda, data de 1133. La dedicación pastoril de aquella amplia área serrana se muestra en la comunidad de pastos autorizada por Alfonso VIII y confirmada en 1227, entre Buitrago, Uceda, Talamanca, Hita y Guadalajara, que sugiere la práctica de una trashumancia de corto radio o *travesía* entre pastos serranos y otros de tierras bajas. Más adelante, con la organización de la Mesta desde 1273, Buitrago se benefició de la posibilidad de integrar su ganadería en trashumancia de larga distancia gracias a la de la proximidad de la cañada segoviana.

Es de suponer que Sieteiglesias y otras aldeas próximas se poblaron durante la segunda mitad del siglo xii y comienzos del xiii. La iglesia de San Pedro Apóstol data del siglo xvii, fue destruida durante la guerra civil de 1936 y reconstruida después, pero su galería porticada anexa al muro sur sugiere la existencia de una iglesia anterior, con este elemento arquitectónico tan frecuente en el románico segoviano y soriano de los tiempos de la repoblación. Sería útil comprobar si hay alguna fotografía o dibujo en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Madrid* o en otras publicaciones o documentos de la antigua Comisión Provincial de Monumentos, por ejemplo.

La fundación de nuevas aldeas y la defensa de los límites de la *tierra* de Buitrago frente a Sepúlveda continuaba a comienzos del siglo xiv, según demostró Julio González (*Repoblación de Castilla la Nueva*. Volumen I. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1976, pp. 126-127 y 299-300).

Enrique II hizo merced a Pedro González de Mendoza, en enero de 1368, de la jurisdicción señorial sobre Hita. Buitrago y sus *tierras*, cuya plena organización según el régimen de “Comunidad de villa y tierra” debió de ocurrir por entonces. Sieteiglesias se integró en uno de los seis *cuartos* en que se dividió la *tierra* de Buitrago, el *cuarto de Garganta*.

Los datos de que disponemos sobre Sieteiglesias son ya de época señorial. Probablemente, el estudio de la documentación conservada en la Sección Osuna del Archivo de la Nobleza (Toledo) podrá aportar más. Por ahora, conocemos los publicados por Ana Belén Sánchez Prieto (*La casa de Mendoza*, 2001) y por Juan Manuel Carretero Zamora (*La averiguación de la Corona de Castilla*, 2008, III, pp. 1217 y ss.). Se refieren a la fiscalidad menuda de las aldeas y la villa y a la población. Sieteiglesias tenía 22 vecinos en 1530 y estaba en el grupo de los seis lugares con menor población entre los 40 que había en la *tierra* de Buitrago.

MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA
(23 de enero de 2026)

**INFORME SOBRE LA
RELEVANCIA DE LOS
CRITERIOS Y ASPECTOS
HISTÓRICOS EN LA
DENOMINACIÓN DEL
TOPÓNIMO MENORQUÍN
*MAHÓ***

En esta Real Academia de la Historia se recibió con fecha de 29 de enero de 2026 un oficio del Tribunal de Instancia, Sección de lo Contencioso-Administrativo, Plaza nº 2, de Palma de Mallorca, solicitando de la RAH que en el plazo de un mes remita informe sobre la relevancia de los criterios y aspectos históricos que confluyen en la correcta denominación del topónimo menorquín *MAHÓ* (*MAHÓN* en español), con motivo de la solicitud de cambio de denominación toponímica de *MAHÓ/MAHÓN* por *MAÓ*, presentada en escritos nº 23791 y nº 494 de fecha 15 de diciembre de 2005 y 12 de enero de 2006 por la consejera ejecutiva del Departamento de Cooperación Local y Deportes, Doña Ángela Caules Fuentes.

Esta Real Academia de la Historia manifiesta que se ratifica en este informe en todos y cada uno de los puntos expuestos en su día por el entonces secretario perpetuo de la RAH, Don Eloy Benito Ruano, en escrito dirigido a la mencionada consejera con fecha de 30 de enero de 2006. Habiendo correspondido a Don Francisco Rodríguez Adrados la ponencia del informe que hizo suya el pleno de la Real Academia de la Historia.

LUIS ALBERTO de CUENCA y PRADO
(13 de febrero de 2026)

**INFORME SOLICITADO
POR EL AYUNTAMIENTO
DE ALCOCERO DE MOLA
(BURGOS) PARA EL CAMBIO
DE DENOMINACIÓN DE SU
MUNICIPIO**

El Ayuntamiento de Alcocero de Mola (Burgos) solicitó de esta Real Academia el pasado 27 de enero un “informe documentado en lo relativo a la conveniencia, las causas que lo fundamentan y la adecuación de la eliminación del topónimo ‘de Mola’” del nombre del municipio. Alegaba para ello lo dispuesto por la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria democrática, y en particular por su artículo 35 sobre la retirada de “símbolos y elementos contrarios a la memoria democrática”, entre ellos, “las referencias realizadas en topónimos, en el callejero o en las denominaciones de centros públicos, de la sublevación militar y de la Dictadura, de sus dirigentes, participantes en el sistema represivo o de las organizaciones que sustentaron la dictadura”. El escrito del Ayuntamiento de Alcocero de Mola solicitaba dicho informe, preceptivo para proseguir la tramitación del expediente, habida cuenta de “la competencia y especialización de la Real Academia de la Historia en materia de análisis histórico y toponímico”.

El cambio de denominación del municipio que solicita su Ayuntamiento supondría recuperar su nombre tradicional de “Alcocero”, alterado con el añadido “de Mola” por una orden del Ministerio del Interior, firmada por su titular, Ramón Serrano Suñer, en Burgos el 23 de mayo de 1938 (*BOE*, 28.V.1938). Dicha orden, motivada por una petición formulada por el alcalde de la localidad, disponía que la villa de Alcocero pasara en lo sucesivo a denominarse “Alcocero de Mola”, por “haber tenido aquel pueblo el triste privilegio de conocer en su término municipal la muerte prematura del insigne y malogrado General Excmo. Sr. D. Emilio Mola Vidal, en los momentos precisos en los cuales prestaba sus más relevantes servicios a la Patria”.

Resulta indiscutible el protagonismo del general don Emilio Mola Vidal (1887-1937) en los preparativos de la sublevación militar de julio de 1936, en la ejecución del golpe, en el desarrollo de las operaciones militares una vez iniciada la contienda y en la dirección de la política represiva en la parte del territorio sublevado sometido a su autoridad. Desde su puesto como gobernador militar de Pamplona y general jefe de la 12ª Brigada de Infantería, para el que había sido nombrado por el Gobierno de la Segunda República el 28 de febrero de 1936, Mola planificó y coordinó las tareas conspirativas que condujeron a la sublevación del 17-18 de julio. La notoriedad de su actuación clandestina fue tal que el general jefe de la División de Burgos,

general don Domingo Batet, fusilado un año después por no sumarse a la rebelión, le reconvino en una reunión secreta, celebrada apenas horas antes del comienzo de la sublevación, a abandonar cualquier “aventura” en la que estuviera inmerso.

En su calidad de *Director* de la trama golpista, el general Emilio Mola diseñó el *modus operandi* del alzamiento militar, con el objetivo prioritario de tomar Madrid a la mayor brevedad mediante un ataque concertado desde aquellas guarniciones –Burgos, Valladolid, Valencia, Zaragoza– en las que se consideraba más probable el triunfo de los rebeldes. Es posible que esa concepción “centrípetas” del golpe militar, no muy alejada de la tradición de los pronunciamientos anteriores, concebidos siempre como un movimiento desencadenado en la periferia para percutir finalmente en la capital, alimentara el mito de la “quinta columna” que le fue atribuido por la propaganda republicana, y en particular comunista, a partir de principios de octubre de 1936, cuando Madrid se aprestaba a su defensa ante la inminente llegada del ejército sublevado. A las cuatro columnas que avanzaban sobre la capital, según las supuestas declaraciones de Mola, había que añadir una quinta formada por quienes, desde el interior, trabajaban para facilitar el asalto del ejército comandado desde el 1 de octubre por el general Francisco Franco. No hay rastro documental alguno, sin embargo, que permita atribuir fehacientemente al general Mola una expresión que iba a

hacer rápidamente fortuna, dentro y fuera de España, hasta el punto de que el 17 de octubre de 1936 la recogía ya *The New York Times* en su información sobre la marcha de la Guerra Civil española.

Si la común atribución a Mola de la expresión “quinta columna”, a la que se habría referido en el transcurso de una alocución radiofónica o de una entrevista concedida a un periodista extranjero, resulta muy dudosa, es incuestionable su determinación de llevar a cabo una acción “en extremo violenta” contra el enemigo militar y político. Aunque este tipo de manifestaciones y consignas fueron frecuentes en la época, tanto en uno como en otro bando, está fuera de toda duda su responsabilidad en el origen de la sublevación y su papel decisivo en la política represiva lanzada contra todas aquellas organizaciones y personas consideradas desafectas al golpe militar.

Su muerte en accidente de aviación el 3 de junio de 1937 en las inmediaciones de Alcocero, al estrellarse el avión en el que viajaba, el Airspeed Envoy que solía utilizar en sus desplazamientos, motivó el cambio de denominación de la localidad que da pie al presente informe. En vista de todo lo antedicho, cabe concluir que el general don Emilio Mola cumple los supuestos contemplados en el art. 35 de la Ley 20/2022 y que ello impediría mantener su nombre como topónimo, tal como ocurre desde que su primer apellido se añadió a la

denominación tradicional del municipio de Alcocero (Burgos).

Por todo ello, se recomienda restituir al pueblo y municipio de Alcocero el nombre que tenía antes de ordenarse su alteración por el Ministerio del Interior, en plena Guerra Civil, el 23 de mayo de 1938.

En todo caso, la Real Academia de la Historia, con su siempre superior criterio, decidirá lo que estime más oportuno y conveniente.

JUAN FRANCISCO
FUENTES ARAGONÉS
(13 de febrero de 2026)

**INFORME SOBRE LA
DECLARACIÓN COMO BIEN
DE INTERÉS CULTURAL A
FAVOR DE EL *LAMENTO
SOBRE CRISTO MUERTO*
ATRIBUIDO A PAOLO DA
SAN LEOCADIO**

Dado que el artículo 18 de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid dispone, con relación al procedimiento de declaración de Bienes de Interés Cultural y de Bienes de Interés Patrimonial, que el expediente se incoará siempre de oficio mediante resolución motivada del titular de la dirección general competente en materia de patrimonio cultural, por iniciativa propia, de otra Administración Pública o a petición de cualquier persona física o jurídica.

A instancias de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte, conforme a la Resolución de 22 de julio de 2024, por la que se deniega el permiso de exportación al bien identificado como *La Deposición de Cristo*¹ atribuido a Paolo da San Leocadio, del siglo xv, como atribuido a este pintor tras el informe proporcionado por el profesor Ximo Company², quien además proponía el título de *Lamentación sobre el Cristo Muerto (Planctus Mariae)*; vista la propuesta emitida por el Área de Catalogación de Bienes Culturales de la Subdirección General de Patrimonio Histórico y considerando que la citada pintura merece ser declarada Bien de Interés Cultural por su relevante valor histórico y artístico; de conformidad con lo establecido en los artículos 4, 12, 16, 18 y concordantes de la Ley 8/2023, de 30 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, y en virtud de las competencias establecidas en el artículo 5.2.b) del Decreto 264/2023, de 5 de diciembre, del Consejo de Gobierno por el que se establece la estructura orgánica de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte (Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid de 7 de diciembre de 2023), se ha incoado expediente para la declaración

como Bien de Interés Cultural de la citada pintura, propiedad de la Galería Caylus de Madrid.

Se trata de un óleo sobre tabla, en buen estado de conservación, de 92,5 x 61 cm, con elementos de oro de concha para el nimbo y las huellas de manos y pies del crucificado sobre el madero de la cruz, que se atribuye al pintor italiano Paolo da San Leocadio (Reggio Emilia, Italia 1447-Valencia, c. 1520) aun sin estar firmado, y aunque el mismo firmó varias de sus obras como “PAVLVS L^o” (Valencia, colección Ramón Serra de Alzaga) o “PAVLVS...” (Londres, The National Gallery).

Proponemos denominar esta obra como *Lamento sobre Cristo muerto* y solo como atribuida a Paolo da San Leocadio. Lamentación es un italianismo historiográfico pues, en relación a la Pasión, solo aparece en castellano en el siglo xviii y antes se aplicaba a la del profeta Jeremías, por lo que sería más adecuado denominar a este tabla *Lamento sobre Cristo muerto*, siendo además el añadido de un latín *Planctus Mariae* testimonio de un uso acrítico del texto *Iconographie de l'art chrétien* de Louis Réau de 1957 (edición española, 1996) por parte del informador y único estudioso de la tabla, el profesor Ximo Company³.

1 Denominación incorrecta al estar ya el cuerpo de Cristo sobre el regazo de su madre.

2 No queda claro si en 2024 lo atribuía a Paolo da San Leocadio para asignarlo al año siguiente como obra autógrafa en la primera publicación académica o era corregido por parte de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura y Deporte.

3 X. COMPANY CLIMENT e I. PUIG SANCHIS. “La belleza del dolor que salva y redime: una nueva *Lamentación sobre el Cristo muerto* de Paolo da San Leocadio”, en *Paolo da San Leocadio (Reggio Emilia, 1447-València, ca. 1520): Introdutor de la pintura del Renaixement a*



Gandía



MNAC de Barcelona



Galería Caylus de Madrid

No plantearía dudas la atribución a Paolo o a su taller y círculo (incluido su hijo Felipe Pablo de San Leocadio, c. 1480-1547), pero sí la asignación como obra autógrafa de este pintor italiano, solo refrendada por el mismo historiador.

El problema radica en la disparidad compositiva y de estilo de tres obras de la misma iconografía asignadas hasta ahora al pintor, la primera no conservada pero conocida por una fotografía anterior a su destrucción en la Guerra Civil⁴.

Autógrafa por documentada es la que pertenecía al banco del antiguo retablo de la Colegiata de Gandía (150 x 86 cm), recuperable a través solo de una fotografía antigua; la segunda atribuida a San Leocadio es más pequeña (93,3 x 69 cm) y se conserva en el MNAC de Barcelona⁵; la tercera, la tabla que aquí analizamos, presenta unas dimensiones de 92,5 x 61 cm prácticamente idénticas a la anterior.

Las tres presentan una composición diferente –incluso en Gandía la

Espanya. Tècnica, materialitat i innovació. Castellón: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2025, pp. 97-115. No se recogía en la monografía de X. COMPANY. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006.

4 El retablo de la Colegiata de Gandía, supuestamente destruido en 1936, parece haber sido transportado a la Aduana del Puerto de Marsella, donde se hallaba en 1938, según una carta de Javier de Salas Bosch a Pedro Muguruza, que en 1938 era el comisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Histórico del Gobierno nombrado por Francisco Franco, con sede en Burgos; se identificaron como con tal origen unos cuadros de la Colegiata de Gandía, cuya propiedad se atribuía erróneamente a los jesuitas. Según el documento, los cuadros llegaron al puerto francés “completamente y convenientemente embalados” en un buque procedente de Valencia, seguramente en noviembre de 1937, constando que eran un depósito del anarquista italiano Demetrio Baldassare Londero (1893-1936), fallecido a finales del año anterior.

5 X. COMPANY. *Paolo da San Leocadio...*, op. cit., pp. 323-325.

cabeza de Cristo se sitúa a la izquierda en lugar de la derecha—, distinto número de personajes y variable colocación de los mismos; además, la escena se sitúa en el propio Calvario con Jerusalén al fondo, mientras en las otras dos tablas el Calvario queda en el fondo, con Jerusalén también a lo lejos pero cambiando de lugar y en sus detalles arquitectónicos; la gran roca de la tabla de Gandía —presente también en la *Oración en el huerto* así mismo del banco de la Colegiata como un original Monte Calvario— desaparece en las dos tablas de menor tamaño. Algunos elementos comunes, como el énfasis en los instrumentos de la Pasión, corona, clavos, tenazas, cambian en su orden en las otras dos tablas. En estas, los nimbos de oro siguen trazos similares, con las potencias en torno a la cabeza de Cristo; en Gandía el Cristo carece de nimbo, pero muestra en su frente las huella de las heridas de la corona de espinas. En la tabla Caylus el protagonismo de los nimbos de Cristo se desplaza a la cruz, que muestra en oro el lugar de la cabeza, manos y pies del crucificado. En Gandía y Barcelona es posible vislumbrar, en la lejanía, estos lustres en la pequeñas cruces del fondo de la tabla.

Por otro lado, en Barcelona el tipo y el escorzo de la cabeza de Cristo, además sostenida entre las manos de San Juan Evangelista, así como exceso de gesticulación de los personajes o la figura del personaje a la derecha con las tenazas (que no debiera ser ni Nicodemo ni José de Arimatea, sino más

bien uno de los judíos no convertidos a pesar de que las tenazas se convirtieran en una de las *arma Christi*), se alejan del tratamiento de las otras dos obras.

La tabla del MNAC presenta en los vestidos de sus personajes una orla con inscripciones latinas, solo parcialmente legibles, comenzando con un

[...] Animam gementem... [Contristatam et dolentem, Pertransivit gladius. O quam tristis et afflicta. Fuit illa benedicta Mater Unigeniti! Quae moerebat et dolebat, *Pia Mater*, dum videbat ati poenas incliti. Quis est homo, qui non fletet, *Matrem Christisi* videret. In tanto supplicio?] quis non posset com[n]tristari...,

cita del *Stabat Mater*, pero incluyendo además pasajes del evangelio de Lucas, con la escena de la Magdalena en la casa del fariseo: “et stans retro secus pedes Domini, lacrimis, cepit rigare pedes eius, et capillis capitis suitergebat, et osculabatur pedes eius, ey unguento ungebat” [Lucas 7: 37-39]. En la tabla Caylus —aunque tampoco se haya hecho referencia alguna— solo la orla del vestido de María Magdalena, presenta unos fragmentos de una inscripción “CAPITE... LAVI PEDES TVOS FE[CITE TESTEM]”, que parece proceder de un responso romano de Jueves Santo.

Estas diferencias tendrían que llevarnos a algunas conclusiones sobre la autografía de las mismas, demasiado diversas para proceder de una misma autoría.

Sabemos que la II duquesa viuda de Gandía Maria Enríquez de Luna (c. 1474-1537)⁶ contrató a San Leocadio para pintar el retablo de la colegiata a fines de 1501 y que lo debió de entregar en 1505. Poco después volvió a contratar al pintor –*latinus, lombard, gallus, cisalpinus*– en enero de 1507 para que realizara un retablo para el convento de Santa Clara y otro cuyo destino no se especifica, probablemente la capilla ducal⁷, y “certes taules”, una para su oratorio de la huerta con las medidas de su espacio de esta capilla privada “e de la història e imatges que sa senyoria volrà”, en el palacio ducal de la villa, que parecen haberse especificado en sus temas: un Jesucristo ya acabado, Bautismo, Adoración de los Reyes, Natividad y aparición de Cristo resurrecto a su madre⁸.

A la tabla similar del Museo Nacional de Arte de Cataluña, se le

ha supuesto una procedencia a partir del monasterio de Santa Clara de Gandía⁹, aún por demostrar y difícilmente aceptable dadas sus limitadas medidas, para pasar las tablas del retablo desde allí al Museu Diocesà de Valencia en 1920, donde no se fotografiaron, y más tarde para desaparecer en 1936; la tabla en cuestión habría reaparecido antes de 1956 –fecha de su donación al MNAC– en la colección del I conde de Santa María de Sants, Matías Muntadas i Rovira (1854-1927), aunque no aparezca entre sus pinturas inventariadas¹⁰; nada es, por lo tanto, seguro.

No obstante todas estas inseguridades, Company (2026) supone que la tabla Caylus sería una sexta, no relacionada en la documentación conservada, destinada al citado oratorio palaciego de Gandía, a pesar de que desconocemos su procedencia a excepción de la más reciente. La tabla aparecía

6 En 1511, tras el matrimonio del III duque, Juan de Borja y Enríquez de Luna, con Juana de Aragón y de Gurrea de 1509, ingresó como clarisa con el nombre de Sor María Gabriela; allí fue elegida abadesa en 1514 y vivió, excepto el tiempo de la revuelta de las Germanías, hasta su muerte.

7 No se precisan las iconografías del retablo del convento de las clarisas ni del retablo de la capilla ducal del palacio de Gandía; véase J. SANCHIS SIVERA. “Pintores medievales en Valencia”. *Estudis universitaris catalans*. 6 (1912), pp. 296-327 y 7 (1913), pp. 25-103, pero completo en *Archivo de Arte Valenciano*. 14 (1928), pp. 3-65, 15 (1929), pp. 3-64 y, sobre todo, 16-17 (1931), pp. 3-116, especialmente pp. 62-68.

8 La documentación, a cargo de Ll. TOLOSA ROBLEDO y X. COMPANY CLIMENT, en X. COMPANY. *Paolo da San Leocadio...*, *op. cit.*, pp. 470-477.

9 X. COMPANY. *Paolo da San Leocadio...*, *op. cit.*, pp. 323-325 y para Santa Clara de Gandía, pp. 317-323.

10 Pasó a su yerno el baró de Terrades, Josep Maria de Albert Despujol (1886-1952), y M^a del Carme Muntadas Estruch. Véase *La colección Muntadas: pinturas, esculturas en piedra y madera policromada y otros objetos de alto interés correspondientes a los siglos XII al XIV: pinturas, retablos, altares, trípticos de los siglos XV y XVI*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona e Instituto Gráfico Oliva de Vilanova, 1931; *Colección Matías Muntadas: catálogo-guía. Salón del Tinell y Real Capilla de Santa Àgueda*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1957; Y. PÉREZ CARRASCO. “*Per camí de cendres*”: la confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la Guerra Civil (1936-1939). *Trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pp. 204-207 y 396-523.

supuestamente en la colección de VIII marqués consoite de Llanera, Salvador Castillo y Madroño (Valencia 1814-1892), casado con Concepción Crespi de Valldaura y Caro (1831-1870), aunque no haya noticias de tal colección hasta 2024, pasando a la muerte del VIII marqués a su hijo, el IX marqués de Llanera, Vicente Castillo y Crespi de Valldaura (1866-1936), y al X, Antonio Gómez de Barreda y Castillo (†2017); después a su hija, la actual XI marquesa de Llanera, María Isabel Gómez de Barreda Herrero; finalmente, en 2024, se vende a la Galería Caylus de Madrid. Desde el 20 de noviembre de 2025 y hasta el 15 de marzo de 2026 ha estado expuesta en la exposición del Museu de Belles Arts de Castelló¹¹, comisariada por Ximo Company, saliendo hacia la Galería Caylus para ser inspeccionada por la CAM el 25 de febrero en Madrid, desde donde se ha mostrado en la Feria de arte TEFAF de Maastrich (del 14 al 19 de marzo de 2026).

En opinión de Company Climent e Isidro Puig Sanchis, la pintura de Caylus habría sido realizada hacia 1507-1508, por encargo de la duquesa regente para su oratorio, a pesar de que no queda claro si la capilla ducal era la misma que la del oratorio de la duquesa u otra distinta. Por otra parte, en el contrato de 1507 solo se precisaba la temática de las cuatro tablas citadas. Los autores de la atribución suponen, además, sin apoyatura alguna, que la

duquesa habría experimentado ante la tabla “la belleza del dolor que salva y redime”, título del capítulo de la exposición de 2025 en la que la tabla se publicaba por vez primera y quizá una paráfrasis de una frase de Oscar Wilde, más que una cita parcial del cubano José Martí. No resaltan, en cambio y a pesar de las medidas limitadas de la tabla, en relación con la cláusula que indicaba que “la qual tau-la ha de ser tan gran com és tot lo spay que té la capella del dit oratori” (cuya localización y medidas son inciertas), otro hecho, el nimbo de puntos de oro y las “potencias” de los lugares donde habrían sangrado las manos y pies de Cristo; podría haberse incorporado una pequeña imagen de bulto del crucificado como el Santo Cristo de las catedrales de Burgos u Orense, que el Cardenal Cisneros, por ejemplo, colocó delante de la tabla de la capilla del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares, de 1515-1516, de Juan de Borgoña y hoy en la Universidad Complutense de Madrid (2,05 x 1,43 m), aunque las medidas sean muy diferentes.

En consecuencia, este lienzo debe figurar como obra interesante en sí misma y como testimonio de las relaciones del pintor al que se le atribuye la obra y su círculo, y del éxito de este con la clientela aristocrática y religiosa de Gandía y, dada su relevancia histórica y artística, merecer que se reconozca como Bien de Interés Cultural, siendo

¹¹ Los dos comisarios han celebrado un congreso en Castellón el 18 de febrero de 2026, junto a sus colaboradores Miquel Àngel Herrero-Cortell (UPV), Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez (UJI), para reafirmar la atribución.

susceptible por lo tanto de la protección específica de los BIC conforme a la Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

La Real Academia de la Historia con su superior criterio determinará aquello que estime más oportuno.

FERNANDO MARÍAS
(24 de abril de 2026)