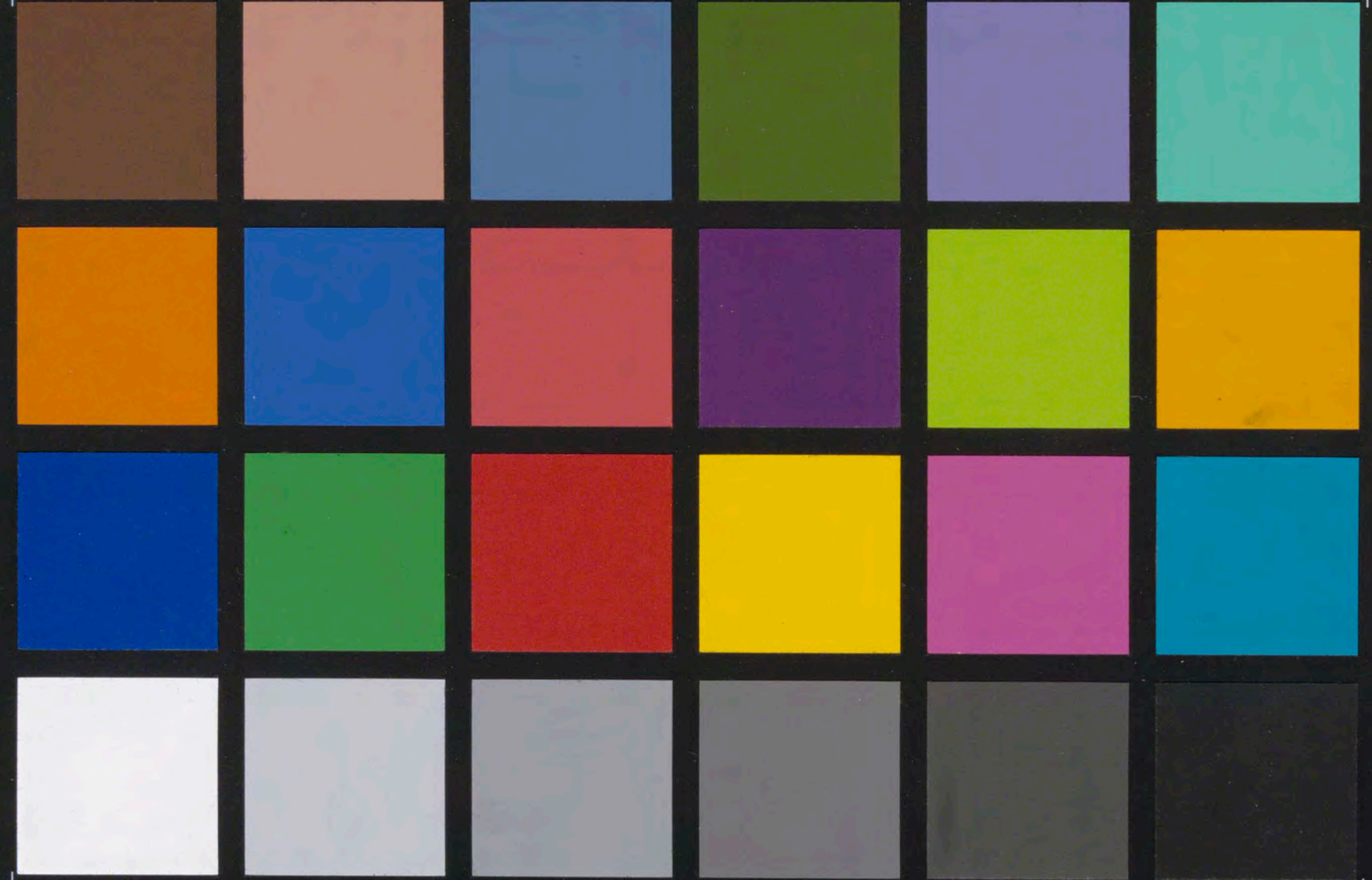
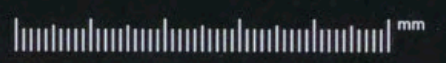


colorchecker CLASSIC



calibrite





8

8

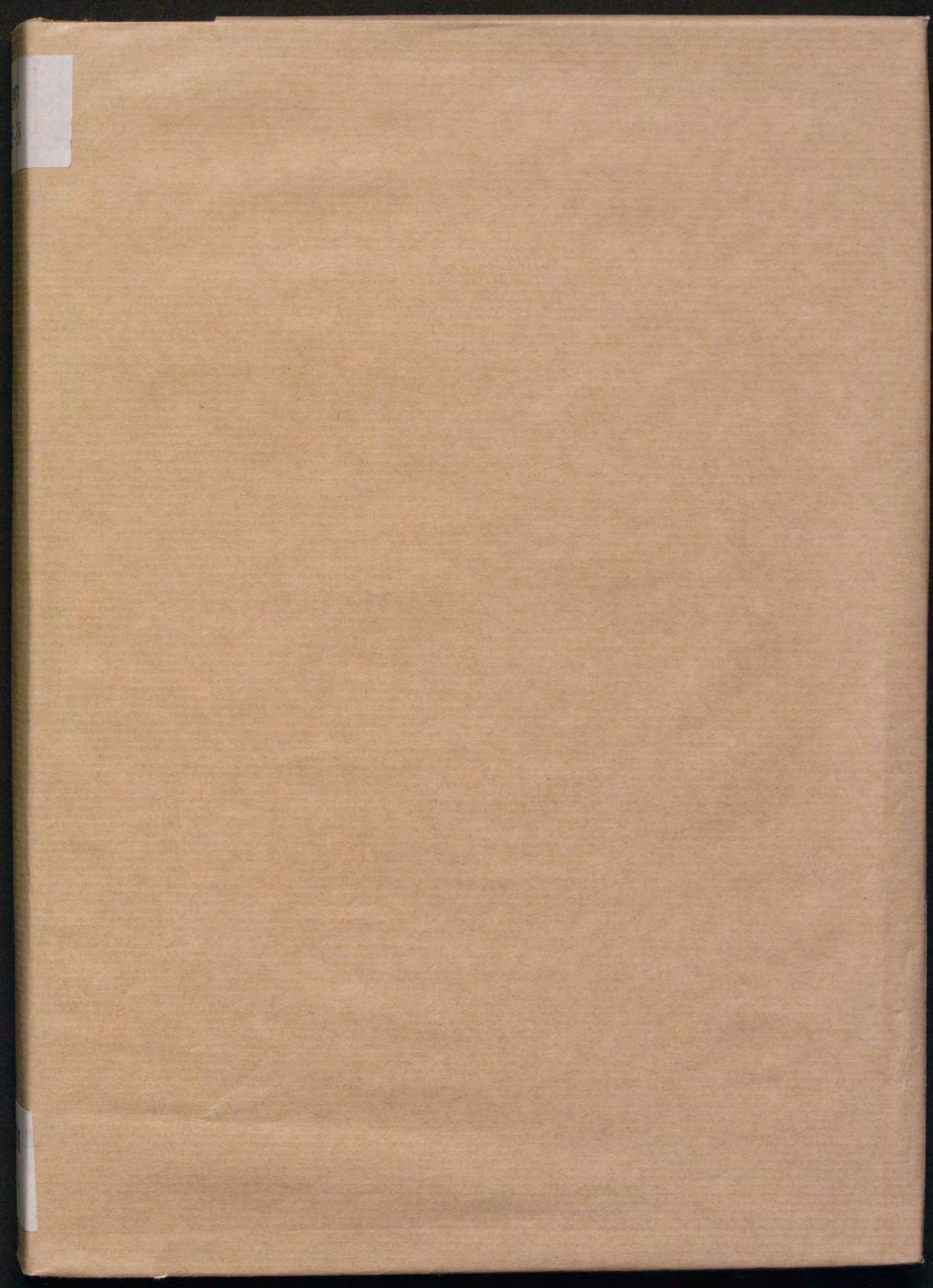
0  
1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31

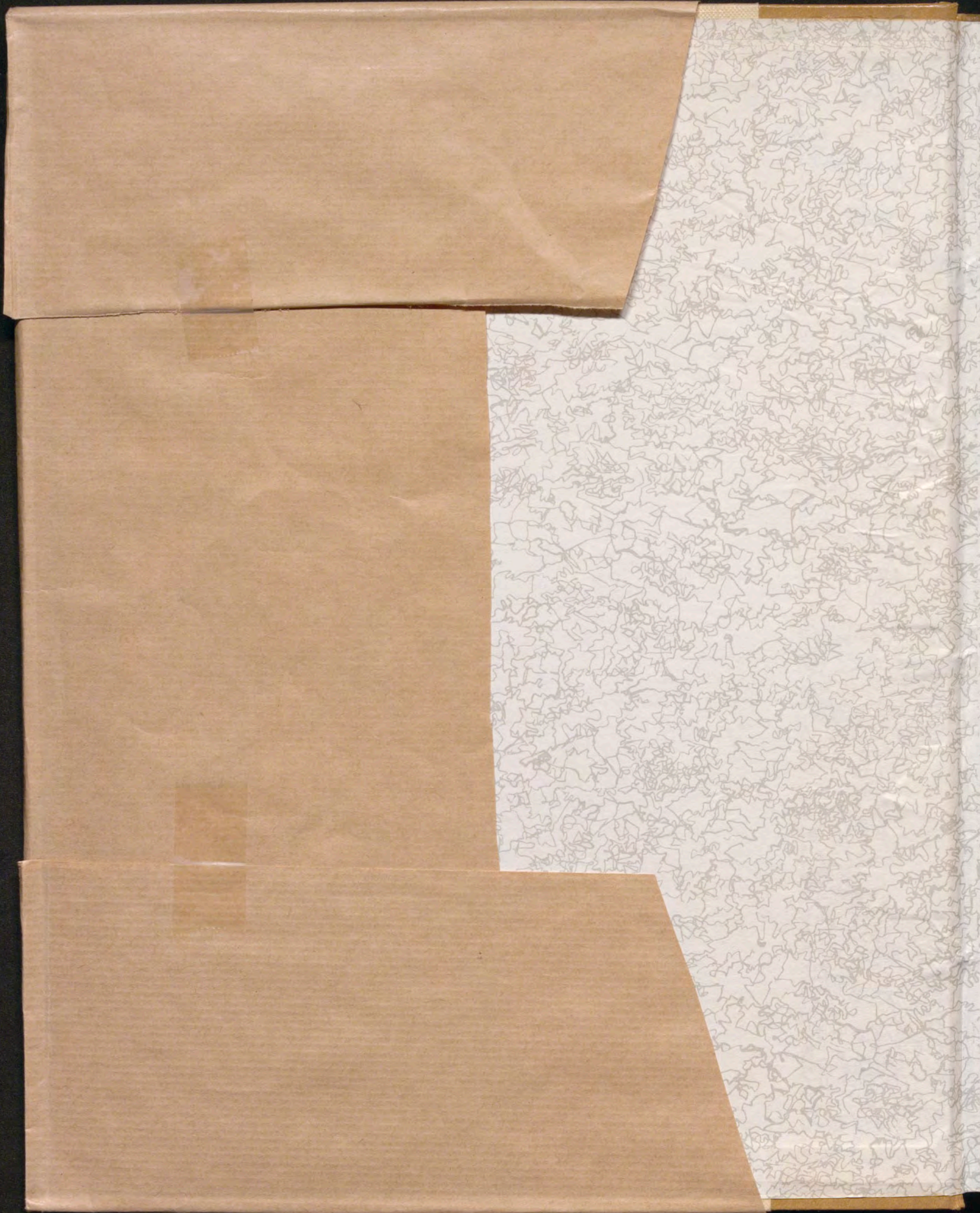
1973

35 - 38

XII

1





XIII

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO X. NUMERO 35. PRIMER TRIMESTRE 1973. PRECIO: 75 PESETAS





**EDITORIAL  
PATRIMONIO NACIONAL**

ENTRE las numerosas publicaciones de la Editorial del Patrimonio Nacional se pueden citar las siguientes:

- **EL ESCORIAL.** Libro en dos tomos, con multitud de ilustraciones a todo color y editado para conmemorar el Cuarto Centenario de la Fundación del Monasterio.
- **EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO.** Un libro para todos por su contenido, que comprende 448 páginas y ofrece 454 ilustraciones a todo color.
- **PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL.** Las extraordinarias riquezas de estos monumentos, a través de 551 reproducciones a todo color, en 458 páginas.
- **FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI.** Estudio del manuscrito de Farinelli, del siglo XVIII. Libro de 95 páginas, con 16 láminas en color.
- **COLECCIONES REALES DE ESPAÑA. EL MUEBLE.** Una obra que ofrece una selecta muestra de los muebles conservados en Palacios y Monumentos del Patrimonio Nacional.
- **LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA.** Estudio de este códice del siglo XV, el más bello de arte flamenco existente en España.
- **LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI.** Historia de este códice de los siglos XIV-XV, la obra española más antigua sobre la caza.

- **MUSEOS DE MADRID.** Un volumen de más de 300 páginas, encuadernado en imitación piel, con ilustraciones en color y artículos de los directores, subdirectores y conservadores de museos madrileños.
- **MUSEOS DE BARCELONA.** Libro con más de 350 páginas, ilustraciones a todo color y trabajos que estudian los museos de la Ciudad Condal. Encuadernado en imitación piel.
- **GUIAS TURISTICAS.** Una colección en la que se presenta con texto conciso y sugestivo, y numerosas ilustraciones a todo color, los diversos Sitios Reales. Hasta el momento se han editado las siguientes guías: Real Monasterio de las Huelgas de Burgos.—Granja de San Ildefonso y Riofrio.—Santa Cruz del Valle de los Caídos.—Reales Alcázaras de Sevilla.—Real Armería de Madrid.—Monasterio-Convento de las Descalzas Reales.—El Escorial.—Palacio Real de Madrid.—Palacio de El Pardo.—Museo de Carruajes.—Palacio de la Moncloa.—Palacio y Museos de Aranjuez.
- **REVISTA «REALES SITIOS».** Editada en papel couché, con ilustraciones a todo color. Artículos sobre Palacios, Monasterios y Residencias Reales.
- **MINIATURAS REPRODUCCION DE PIEZAS DE LA REAL ARMERIA.**

El Patrimonio Nacional también edita tarjetas postales, diapositivas, recordatorios de primera Comunión y «Christmas», entre otras numerosas publicaciones, donde se recogen multitud de obras de arte.

Pedidos para Madrid, provincias y extranjero en:

**LIBRERIA EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL**  
Plaza de Oriente, 6 (Esquina a Felipe V)      Teléfono 241.80.37. - MADRID (13)

Prestigio

inimitable de

# PIAGET



Esferas  
en ópalo



*Para dar realce a su encanto de mujer  
y resaltar su belleza resplandeciente*

## PIAGET

*Maestro Relojero y Joyero,*

*la única manufactura que crea, fabrica y  
viste integramente en sus propios talleres sus  
máquinas, ha sellado con su firma presti-  
giosa esta joya de gran gusto e increíble  
riqueza.*



# GRASSY

AV. JOSE ANTONIO 1 / MADRID

Palma de Mallorca JOYERÍA ALEMANA  
Colón n° 40

Salamanca JOYERÍA MONTECARLO  
Plaza Mayor n° 37

Las Palmas  
de Gran Canaria JOYERÍA REQUENA  
Tomás Miller n° 37

Oviedo JOYERÍA PEDRO ALVAREZ, S.A.  
Uria n° 4

San Sebastian JOYERÍA DURANT  
Avda. de España n° 20

Alicante-  
Benidorm JOYERÍA GOMIS, S.A.  
Mendez Nuñez n° 10

Barcelona JOYERÍA BAGUES  
Paseo de Gracia n° 41

Bilbao JOYERÍA VICIOLA  
Gran Vía n° 19-21

La Coruña JOYERÍA MALDE  
Real n° 69-71

Malaga JOYERÍA MALAGA BOUTIQUE  
Molina Lario n° 15

Santander JOYERÍA PRESMANES  
Avda. Calvo Sotelo n° 14

Sevilla JOYERÍA REYES  
Alvarez Quintero n° 28

Valencia JOYERÍA BERNA  
Avda. Marqués de Sotelo n° 5

Zaragoza JOYERÍA AGUERAS  
Coso n° 33

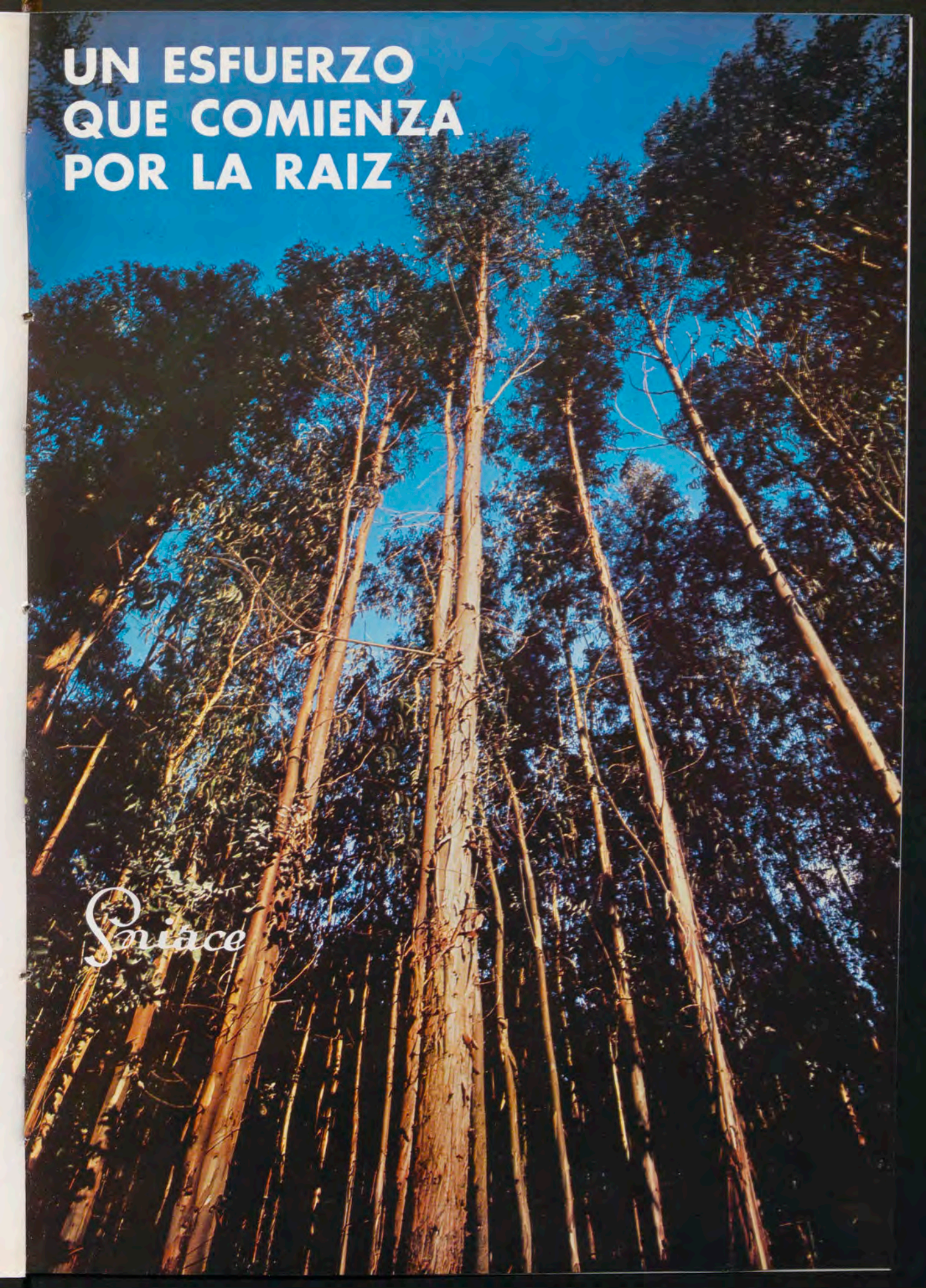
San Antonio  
Abad (Ibiza) JOYERÍA RUBINSTEIN  
San Antonio n° 7



Cerveza  
**San Miguel**  
de fama mundial

# UN ESFUERZO QUE COMIENZA POR LA RAIZ

*Suñace*



LA EMISION EN ORO MAS CARA DEL MUNDO

COLECCION

# Grandes Capitanes Españoles

Las espadas que fueron historia

16 ACUÑACIONES

ORO DE 24 QUILATES - 999/1000

Sólo 15 privilegiados en todo el mundo,  
podrán poseer la colección  
más cara que existe en el mundo.

Emisión limitada a XV colecciones numeradas y acreditadas  
por certificación ad personam (Estuche en piel).

Peso de cada pieza 105 gramos.

Diámetro de cada pieza 60 mm.

*Solicite más amplia información.*

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:



# Acuñaiciones Españolas, S.A.

Córcega, 282 • Teléfono 228 43 09\* • Telex 52547 Aurea • Dirección Telegráfica: Acuñaiciones • Barcelona - 8

# Ponga un negocio entre yates



## PUERTO JOSE BANUS Y PUEBLO MARINERO

Nueva Andalucía (Marbella) • Costa del Sol • España

El mar, el cálido clima y unas magníficas instalaciones para el hombre y su barco, son los constantes atractivos que durante todo el año, harán próspero y rentable su negocio en el "PUEBLO MARINERO", donde miles de clientes de gran poder adquisitivo, que ya son vecinos de la mejor Ciudad Parque de Turismo "NUEVA ANDALUCIA", y otros miles de toda la Costa del Sol, esperan que Vd. adquiera uno de los locales comerciales que, en muy variadas dimensiones, le ofrecemos. También puede Vd. comprar un lujoso apartamento con aire acondicionado. Uno, dos y tres dormitorios, amplio salón-comedor, baños y cocina equipada con los más modernos electrodomésticos. EL PUERTO JOSE BANUS está concebido según las más modernas técnicas de emplazamiento, estructura y realización. Un puerto con dique, contradique con muelles macizos adosados y, en la superficie resultante, pantalanes en forma de púas de peine. Los atraques son perfectos y cómodos, porque a su servicio están los más modernos adelantos y dotaciones: suministros de combustible, fluido eléctrico, agua a presión, red contra incendios, línea telefónica, toma de T. V. Completos talleres con personal especializado garantizan la permanente puesta a punto de las embarcaciones. En el "PUERTO" y en el "PUEBLO" le reservamos un puesto de atraque para su barco y un apartamento para usted.

Ruego me remitan más amplia información a:  
NUEVA ANDALUCIA, PUERTO JOSE BANUS  
Oficinas en Madrid: Montezquiza, 4  
Teléfono: 419 37 00

Nombre: .....  
Dirección: .....  
Ciudad: ..... Provincia: .....  
Teléfono: .....

APARTAMENTOS   
LOCALES COMERCIALES  PUESTOS DE ATRAQUE



# CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S. A.

Barquillo, 17 ■ MADRID (4) ■ Dirección telegráfica: CASER ■ Telf. 222.65.60 (tres líneas)

SEGUROS DE ACCIDENTES DEL TRABAJO

ACCIDENTES INDIVIDUALES

INCENDIOS

AUTOMOVILES

VIDA

PEDRISCO

CREDITO

TRANSPORTES

ROBO

RESPONSABILIDAD CIVIL

Y GANADOS

**CASER**



## *Su proyecto realizado, con los créditos de las Cajas de Ahorros Confederadas*

*Cuando un cliente de las Cajas de Ahorros tiene un proyecto fundamentado, sabe que puede realizarlo con un crédito. Estos créditos pueden destinarse a la compra o construcción de viviendas, a inversiones industriales, a empresas comerciales, a la agricultura, a la adquisición de maquinaria..., Lleve un buen proyecto a su caja, y... realícelo. Hay créditos para Usted ● Las Cajas de Ahorros Confederadas se distinguen fácilmente. Porque ofrecen: créditos, servicio de intercambio, transferencias, domiciliación de pagos, cheques de viaje, etc, en sus 5.500 Oficinas destinadas sólo a servicios financieros ● Por este emblema ● Porque su consejo de Administración trabaja desinteresadamente. Gratis. Y no tienen accionistas. Entonces, sus beneficios no van a bolsillos particulares, sino a centros de investigación, clínicas, bibliotecas, premios literarios, campos deportivos, restauraciones artísticas,... (4.000 millones se destinaron a estas obras el año pasado).*



*Por ejemplo, en esta Piscina-Gimnasio, las Cajas de Ahorros, con la colaboración de Usted, forjan hombres sanos y futuros campeones.*

***¡Aquí están los beneficios!***

**Cajas de Ahorros Confederadas** 

*"Eficacia para Usted, progreso para España"*



su mejor premio...  
**"White Label"**

el whisky  
más premiado  
del mundo,

nunca varia

31934



**PORTADA:** Cantiga CLXXXV del códice realizado en honor de la Virgen María durante el reinado de Alfonso X «el Sabio» y que, actualmente, se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

**REALES SITIOS.** REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO X. NUM. 35. PRIMER TRIMESTRE 1973. PRECIO: ESPAÑA, 75 PESETAS; EXTRANJERO, 180 PESETAS; NUMERO ATRASADO, 100 PESETAS.

**DIRECTOR:** Fernando Fuertes de Villavencio.—**SUBDIRECTOR:** Rafael Sánchez.—**SECRETARIA DE REDACCION:** Matilde López Serrano.—**VOCALES:** Ramón Andrada, Ricardo Catoira, Pilar García Morencos, Consuelo Iglesias de la Vega, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—**ADMINISTRADOR:** Angel Acerete.—**DIBUJOS:** C. Hernández Bayón, Angel Abellán, Magamo y Pedro Mairata.—**FOTOGRAFÍAS EN COLOR:** Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Slides Hispania, Fisa, García Garrabella, S. O. F. Ministerio de Información y Turismo.—**FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:** Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva.

**EDITA:** Patrimonio Nacional, Palacio de Oriente. Tel. 248.74.04. Madrid (13).

**IMPRIME:** Raycar, S. A. Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. Madrid (19).

**DEPOSITO LEGAL:** M. 11.160.—64.

## sumario | págs.

PORTICO, por F. F. de V. 11

LLEGADA DE D. ALFONSO XII A BARCELONA, por José Tarín-Iglesias y Josefina Planas 12

TALLERES INCUNABLES ESPAÑOLES EN LAS COLECCIONES DEL P. N., por Pilar García Morencos 17

GRABADOS DE INCUNABLES: COLECCIONES PALATINA Y ESCURIALENSE, por Matilde López Serrano 25

EL ARTE MILITAR EN «LAS CANTIGAS» DE EL ESCORIAL, por Alfonso de Carlos 33

COLECCIONES DEL P. N. PINTURA XI: PRIMITIVOS FLAMENCOS (3), por Elisa Bermejo 41/93

PRIMER DESPLEGABLE: DOS TRIPTICOS FLAMENCOS (MONASTERIO DE LAS HUELGAS) 49

«LA CREACION DEL HOMBRE»: TAPICES DEL PALACIO DE LA GRANJA, por Paulina Junquera 53

SEGUNDO DESPLEGABLE: DOS TAPICES (III y IV) DE «LA CREACION DEL HOMBRE» 61

DOS ARQUETAS DE ARTE ITALIANO EN EL PALACIO DE ORIENTE, por M.<sup>a</sup> Teresa Ruiz Alcón 65

DOS CUADROS DEL P. N. IDENTIFICADOS: BODEGONES DE VAN DER HANEN, por T. A. 71

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL 73

Distinguido señor:

Deseamos que sea de su agrado este número de REALES SITIOS, y le agradecemos muy sinceramente la atención que nos dispensa con su lectura.

Siempre, y en cualquier sentido, su juicio nos interesa. Envíenos las sugerencias que le gustaría ver realizadas en la Revista. Con el fin de que usted, algún pariente o amigo pueda recibir puntualmente los sucesivos números, nos permitimos acompañar un boletín de suscripción.

El Gabinete de Prensa del Patrimonio Nacional (teléfono 248.74.04, centralita del Palacio de Oriente, Madrid) se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones nos haga usted.

MUCHAS GRACIAS

### Sugerencias:

**35**

#### BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

LOCALIDAD: ..... PROVINCIA: .....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE ..... AÑO

Firma: .....

Un año, cuatro números: España, 250 ptas.; extranjero, 550 ptas.

# LUGARES HISTORICO - ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

## **PALACIO REAL. MADRID**

**Laborales:** de 10 a 12,45 y de 3,30 a 5,45.

**Domingos y festivos:** de 10 a 1,30 (excepto tardes).

Cerrado el 1 de enero, Viernes Santo, 25 de diciembre, 18 de julio y los días de credenciales (la tarde anterior y la mañana del acto).

## **MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES. MADRID**

**Lunes, martes, miércoles y jueves:** de 10 a 1 y de 4 a 6.

**Viernes, sábados y domingos:** de 10 a 1.

Cerrado los mismos días que el Palacio Real.

## **PALACIO DE LA MONCLOA. MADRID**

**Laborables:** de 10 a 1 y de 4 a 6.

**Domingos y festivos:** de 10 a 1 (cerrado por la tarde).

Cerrado igual que el Palacio Real. También cuando reside un invitado del Gobierno español.

## **ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. MADRID**

**Laborables:** de 10 a 1 y de 3 a 6.

**Domingos y festivos:** de 10 a 1 (cerrado por la tarde).

Abierta todos los días del año.

## **CASITA DEL PRINCIPE, DE EL PARDO**

**Laborables y festivos:** de 10 a 1,30 y de 3,30 a 6.

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

## **MONASTERIO DE EL ESCORIAL**

**Laborables y festivos:** de 10 a 1 y de 3 a 6.

Cerrados los museos el 1 de enero, 28 de febrero (mañana), Viernes Santo (tarde), 18 de julio, 10 de agosto (tarde) y 25 de diciembre.

## **SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS**

De sol a sol en todo tiempo.

## **ARANJUEZ**

**Laborables y festivos:** de 10 a 1 y de 3 a 5,30

Cerrados los museos el 1 de enero, Viernes Santo (tarde), 30 de mayo (tarde), 18 de julio, 4 ó 5 de septiembre (tarde) y 25 de diciembre.

## **MONASTERIO DE LA ENCARNACION. MADRID**

**Laborables:** de 10,30 a 1,30 y de 4 a 6.

**Festivos:** de 10,30 a 1,30.

## **MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)**

**Laborables y festivos:** de 9,30 a 1 y de 3 a 6.

## **LA GRANJA**

**Laborables y festivos:** de 10 a 1 y de 2 a 6.

Cerrado el 18 de julio.

## **MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS**

**Laborables:** de 11 a 2 y de 4 a 6.

**Festivos:** de 11 a 2.

## **MUSEO DE CARRUAJES. CAMPO DEL MORO, MADRID**

**Laborables:** de 10 a 12,45 y de 3,30 a 5,45.

**Domingos y festivos:** de 10 a 1,30.

## **PALACIO DE LA ALMUDAINA. PALMA DE MALLORCA**

**Laborables:** de 10 a 1 y de 4 a 6.

**Festivos:** de 10 a 1.

0,70 ptas.

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE  
MADRID (13)

# PORTICO

CON motivo de la conmemoración del Año Internacional del Libro, el Patrimonio Nacional organizó una exposición de incunables que fue instalada, y todavía permanece abierta al público, en varias salas de la Biblioteca del Palacio de Oriente. El tema central de la exposición fue elegido en función de dos factores: por una parte, el celebrarse, también, el quinto aniversario de la introducción de la imprenta en España; por otro lado, el hecho de que en las dos extraordinarias Bibliotecas patrimoniales —la palatina y la escurialense— se conservan unas de las más valiosas colecciones de incunables o libros impresos españoles en el siglo XV.

El alto valor de lo contenido en la exposición ha despertado gran interés en muy amplios sectores. Los diversos medios informativos —atención que agradecemos sinceramente— trataron el tema de manera destacada y el número de visitantes (hasta el momento de redactar estas líneas) se encuentra en torno a las cinco mil personas. Sin que la cita sea exhaustiva, entre las instituciones cuyos representantes han visitado la exposición, se encuentran: la Universidad Complutense y la Universidad Autónoma, de Madrid; la Escuela de Bibliotecas y Documentalistas de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas; los cursos de extranjeros de las Universidades madrileñas; la Biblioteca Nacional; la Fundación Universitaria, de Madrid; y los cursos de Organización y Administración de Archivos Hispano Americanos del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Paralelamente, esta exposición de incunables ha tenido resonancia internacional, con visitas de representantes de algunas entidades —como los del Museo Plantin, de Amberes—, o con solicitud de información y catálogos de otros organismos; entre éstos: la Biblioteca Nacional y del Arsenal, de París; la Biblioteca del Museo Británico, de Londres; Sociedad Bibliográfica de Incunables, de Alemania; Biblioteca Real de Bélgica; Bibliotecas italianas de Roma, Venecia, Parma, Nápoles y Bolonia, y la Biblioteca de la Hispanic Society of América, de Nueva York.

Un acontecimiento de tanto interés, como el que comentamos, necesariamente había de tener el correspondiente eco en las páginas de REALES SITIOS. Con independencia de la información literaria y gráfica referente al acto de inauguración (que se publica en la «Crónica del Patrimonio Nacional»), se incluyen en este número, tres trabajos relacionados con el tema: «Talleres incunables españoles del Patrimonio Nacional», por Pilar García Morencos; «El grabado en los incunables de las colecciones palatina y escurialense», por Matilde López Serrano, y «El arte militar en Las Cantigas», por Alfonso de Carlos.

Otros temas, de indudable interés, se incluyen en este número. Uno de ellos, tratado por José Tarín-Iglesias y Josefina Planas Perellada, se refiere a un curioso cuadro hallado en los depósitos del Palacio de Oriente y que, expuesto hoy en el Palacio de Pedralbes, recoge la llegada de Don Alfonso XII a Barcelona. Otro trabajo, de Paulina Junquera, estudia la serie de tapices «La creación del hombre», que viene a ser como un complemento de la comunicación presentada por la autora en el coloquio internacional recientemente celebrado en Bruselas.

Por último, se publica un artículo que nos habla de dos arquetas italianas en el Palacio de Oriente, debido a María Teresa Ruiz Alcón, y el tercer artículo que, sobre los primitivos flamencos, escribe Elisa Bermejo. Además, claro está, de los habituales desplegados —esta vez, también, con cuatro láminas— a todo color, y de la «Crónica del Patrimonio Nacional» que recoge los hechos más destacados en este ámbito.

No queremos terminar este Pórtico sin expresar nuestro reconocimiento a los distintos medios informativos, y a los numerosos escritores y periodistas, que dedican críticas y comentarios elogiosos a la Revista REALES SITIOS. También agradecemos las sugerencias que se nos hacen, como la publicada últimamente en «Siete fechas» sobre la posibilidad de convertir en libro los artículos dedicados a Lucas Jordán. Damos las gracias a Rafael García Serrano por su interés. Aclaremos, que cuanto se nos dice es objeto de estudio y, en la medida de lo posible, programado para su realización. Es una manera de superarse.

F. F. de V.

# UN CUADRO TESTIMONIO EN EL PALACIO DE PEDRALBES

## La llegada de Don Alfonso XII a Barcelona después de su destierro

Por JOSE TARIN-IGLESIAS y JOSEFINA PLANAS PERELLADA



1.

2. 3.





OCOS acontecimientos despertaron tanto entusiasmo y esperanza, en el último tercio del pasado siglo, como la llegada de

Don Alfonso XII, después de su proclamación en Sagunto, como Rey de España. Con ello se cerraba un paréntesis abierto por la revolución de septiembre —como decía acertadamente Fernández Almagro—, materialmente agotado en azarosas experiencias. Daba principio el reinado de Alfonso XII bajo el doble signo del escarmiento y la ilusión. El anuncio del arribo del joven Monarca movilizó a todo el país, el cual se dispuso a tributarle un gran recibimiento. Antes de su entrada oficial en Madrid, el Soberano visitó Barcelona y Valencia y de esta ciudad dirigió a la capital. Desde el primer

instante, la Ciudad Condal se propuso que la acogida estuviera a la altura de las circunstancias, cosa que logró, sufriendo incluso lo que se había previsto en un principio, puesto que toda la región volcóse a la urbe para recibir triunfalmente al nuevo Rey. El país estaba ansioso de paz, orden, estabilidad y bienestar y buscaba anhelante en la monarquía restaurada el logro de tales objetivos.

**UN CUADRO CON HISTORIA.** Desgraciadamente existen escasos testimonios gráficos del acontecimiento, limitándose éstos a los de los dibujantes de la época, que dejaron constancia del mismo en las llamadas *revistas ilustradas*. Pero he aquí que los servicios del Patrimonio Nacional, en su constante búsqueda, encontraron en los depósitos del Palacio de Oriente un curioso cuadro que refleja concienzudamente todos los detalles del suce-

4. 5.



1. «Llegada de Don Alfonso XII a Barcelona», por Gonzalo Casas. El cuadro está expuesto en el Palacio de Pedralbes de la Ciudad Condal.

Las demás ilustraciones de estas dos páginas, son fragmentos del lienzo de G. Casas:

2. Marineros en las embarcaciones de acompañamiento que figuran en la parte inferior izquierda.

3 y 4. Don Alfonso XII en el momento de desembarcar. En las embarcaciones: el coronel de Velasco, conde de Heredia Spinola, ex-ministro señor Elduayen, secretario del Rey, marqués de Molins, conde de Mirasol y general Balmaseda, entre otros.

5. El alcalde de Barcelona, marqués de Ciutadilla, da la bienvenida al Rey. Junto a él, representaciones de la Diputación, provincias y pueblos de Cataluña, magistrados, clero, jefes militares, nobles y otras personalidades.

so y que constituye, por así decirlo, un testimonio excepcional de aquel memorable instante en que España estrenaba jubilosamente nuevo Monarca. Durante muchos años, el cuadro en cuestión ha permanecido más o menos olvidado, hasta que el Patrimonio Nacional lo sacó del olvido y, una vez restaurado, creyó en la necesidad de que fuera precisamente en el Palacio de Pedralbes donde debía exponerse. Desde el primer momento llamó la atención de los barceloneses, puesto que por vez primera se tenía noticia de la existencia de un cuadro de esta naturaleza, en el que se reflejan todos los pormenores de la llegada del Rey, a lo que años después sería la popular plaza o Puerta de la Paz, así rotulada por el Ayuntamiento el día 6 de enero de 1875, es decir, tres días antes de la llegada del Monarca.

La tela, que relativamente es de un gran tamaño —2,50 por 1,20 metros—, tiene un excelente colorido y está dentro de los cánones de la pintura preciosista de la época, repleta de un total realismo, con sutiles delicadezas decorativas; inmerso en lo que en su tiempo se llamó *fortunyismo* por la extraordinaria constelación de imitadores que tuvo el pintor de Reus. Pero, desgraciadamente, lo que no se ha podido conseguir es identificar a su autor, Gonzalo Casas, cuya firma y fecha —23 de enero de 1876— aparece con harta claridad al pie de la tela. Se han removido archivos, diccionarios, periódicos y revistas de la época y consultado con expertos especialistas e historiadores de arte, habiendo sido totalmente infructuosos los intentos de fijar la personalidad de Gonzalo Casas, cuyo rastro no aparece en lugar alguno. A la vista de las ilustraciones publicadas en las revistas de aquel tiempo —principalmente en «La Ilustración Española y Americana»— puede llegarse a la conclusión de que Gonzalo Casas fuera un pintor, quizás más o menos aficionado, barcelonés por descontento, dado que domina singularmente el tema, que a la vista de los dibujos de los principales artistas compusiera el cuadro en el que figuran los retratos de todos los personajes que en aquel momento estuvieron presentes en el recibimiento para ofrecerlo, con toda seguridad, a Don Alfonso XII en el primer aniversario de su llegada.

Esta es la hipotética historia de este cuadro admirable, que gracias a la generosidad del Patrimonio Nacional se expone en el Palacio de Pedralbes. Pero hagamos un poco de historia y, a través de los periódicos y revistas de la época, reflejemos lo que fue aquel suceso, el primero en realidad, del reinado de Alfonso XII.

**PREPARATIVOS PARA LA LLEGADA.**  
A partir de los primeros días de enero,

encontramos en los periódicos barceloneses —y concretamente en «Diario de Barcelona»— noticias alusivas a la próxima llegada del Rey. Una de las primeras que aparecen es la de las urgentes obras para terraplenar el trozo del muelle de Atarazanas, donde debía desembarcar el Monarca y que por acuerdo municipal pasaba a denominarse Plaza de la Paz. En aquel mismo lugar se levantaría una espaciosa tienda o entoldado —que aparece con toda su magnificencia en el cuadro— para que el Rey pudiera recibir el homenaje de autoridades y comisiones.

Naturalmente el cambio de régimen impuso una total renovación de autoridades y así iban apareciendo en las páginas de la «Gaceta» el nombramiento de todas ellas. El día 4, por ejemplo, tomó posesión el nuevo Ayuntamiento, que presidió don Ramón de Sentmenat y Despujol, marqués de Ciutadilla, y, en la misma jornada, se hacía cargo de la Audiencia Territorial don José Alonso Colmenares, que aparece en el cuadro vestido de toga. Al día siguiente llegaba el nuevo Capitán General, don Arsenio Martínez Campos, figura indiscutible de la milicia, que pocas semanas antes había proclamado al nuevo Rey en Sagunto.

En aquellos instantes, en que iba a llegar el nuevo Soberano, se produjo en Barcelona un hecho que retrata la figura moral de su protagonista. Cánovas del Castillo nombró gobernador civil de Barcelona a don Juan Mañé y Flaquer, director de «Diario de Barcelona» y personalidad relevante en el proceso de la restauración, pero Mañé rechazó el cargo que se le ofrecía, y que incluso llegó a publicarse en la «Gaceta», con una nota realmente emotiva y en la que pone de relieve que él sólo deseaba servir a la monarquía en su calidad de periodista.

El mismo día 4 se daba la noticia de la salida de Madrid hacia Marsella de la comisión que debía acompañar a Don Alfonso XII en su viaje a España, y que estaba integrada por: el marqués de Molins como ministro de Marina y en representación del Gobierno; el conde de Heredia Spínola, por la Grandeza; el general Balmaseda, por el Ejército; el conde de Mirasol, que había acompañado al Rey en el extranjero y fue su profesor; y don Ignacio José Escobar, por su significación en los trabajos llevados a cabo en la Restauración. A los comisionados se agregaron otras personas, como don Fernando Roca de Togores, secretario del ministro de Marina, y el oficial de Infantería don Agustín Fernando de la Serna, que luego acompañó al Monarca cuando fue a revistar el Ejército del Norte y posteriormente escribió un libro sobre aquella campaña. Asimismo, el jefe de Estado Mayor de Cataluña también se trasladó a Marsella para

ofrecer al Rey los respetos del Capitán General.

Una de las noticias más curiosas aparecidas en los periódicos barceloneses era la de la escasez de coches de lujo, que muchas personas deseaban alquilar al objeto de participar en el recibimiento. Por su parte, la Diputación, para solemnizar la fecha, repartió cien lotes de doscientas cincuenta pesetas, cifra importante en aquella fecha, entre los menesterosos de la ciudad.

Los periódicos del día 8 publicaban la noticia de la salida de Alfonso XII de Marsella a bordo del «Navas de Tolosa», que iba escoltada por el «Cádiz» —antes «Isabel II»— y los cañoneros «Somorrostro» y «Ebro». Con el Rey iban, aparte de la comisión oficial, unas cincuenta personas, entre las que figuraban varios periodistas franceses, así como el conocido literato M. Housaye y el dibujante Ramón Padró, encargado de los dibujos de «La Ilustración Española y Americana».

Todos los preparativos se desarrollaban de manera perfecta. Las Casas Consistoriales, que servirían de residencia real, estaban debidamente acondicionadas para acoger al Monarca y, por su parte, Mañé y Flaquer, desde las columnas de «Diario de Barcelona», se refería, en un vibrante editorial, a los trascendentales momentos en que vivía el país. «Viene hoy la monarquía —escribía— personificada en un joven agosto que, sin rencores en el corazón y sin odios que vengar, ha dicho que consagrará su actividad, su poder y su fuerza a hacer la grandeza de España, que es también la suya, a ser Rey de todos los españoles y símbolo de la monarquía representativa, como lo fue siempre en España.»

Asimismo, los periódicos insertaban la noticia de la salida del «Jaime II», en el que viajaba una comisión de la Diputación Provincial y varios periodistas, el cual avistó a la fragata «Navas de Tolosa» alrededor de las tres de la madrugada, noticia que, por cierto, la Agencia Fabra, por conducto de su director-propietario, hizo llegar a la redacción de «Diario de Barcelona» a través de una paloma mensajera soltada a la altura de Tordera.

Poco después, la citada comisión pudo pasar a bordo del «Navas de Tolosa», donde fue recibida por el Rey, quien conversó cordialmente con la representación provincial, que le fue presentada por el ministro de Marina.

**ENTRADA EN EL PUERTO BARCELONES.** Mientras tanto, el «Navas de Tolosa» acercábase al puerto de Barcelona que, según Luis Alfonso, cronista de «La Ilustración Española y Americana», ofrecía un aspecto difícilmente expresable por lo pintoresco, animado y alegre. La Capitanía del puerto veía-



«Desembarque de S. M. el Rey en el muelle de la Paz», por Ramón Padró.

se adornada con los colores nacionales y en su azotea ondeaban banderas y gallardetes sin cuento. En la Plaza de la Paz, dispuesta para el desembarcadero —y cuyo nombre parecía envolver un feliz presagio para este ensangrentado país—, se alzaba una vistosa tienda de campaña. Desde el desembarcadero hasta las arboledas de la Rambla partían dos filas de elegantes mástiles en los que tremolaban ligeras banderolas. En la citada Plaza de la Paz, el Cuerpo de Artillería había construido un arco de mirto con trofeos alusivos y otro semejante el Cuerpo de Carabineros. Por último —sigue contando el cronista—, en las lanchas y embarcaciones del puerto, en el muelle, en las faldas de Montjuich, en la muralla de mar, en los balcones adornados de los palacios y grandes edificios, en las azoteas, en las calles y en todas partes, una inmensa multitud corría o se agrupaba, para presenciar el momento solemne en que pisaría por vez primera Don Alfonso el suelo de sus Estados.

Pocos momentos después de haber parado el buque sus máquinas, subieron a bordo el Capitán General don Arsenio Martínez Campos, acompañado de los generales Barraquer y Figuerola, que aparecen en el cuadro detrás de la primera autoridad militar.

**ENTUSIASTICO RECIBIMIENTO.** Cuando el Monarca iba acercándose, a bordo de la falúa real, al improvisado desembarcadero de la Plaza de la Paz, el entusiasmo se desbordó y los vítores y los aplausos se confundían con las salvas de ordenanza. En las lanchas que aparecen en el cuadro, tanto en la real —en la que ondea el pendón de

Castilla— como en las restantes se identifican claramente la mayor parte de las personalidades que formaban parte del séquito. Así, por ejemplo, en la primera destacan el ministro de Marina, marqués de Molins, y los generales Balmaseda y conde de Mirasol; en la segunda, el coronel don Juan de Velasco, ayudante del Rey; el conde de Heredia Spínola; el ex-ministro señor Elduayen, y el fiel secretario particular del Monarca, don Guillermo Morphy, así como el periodista señor Escobar.

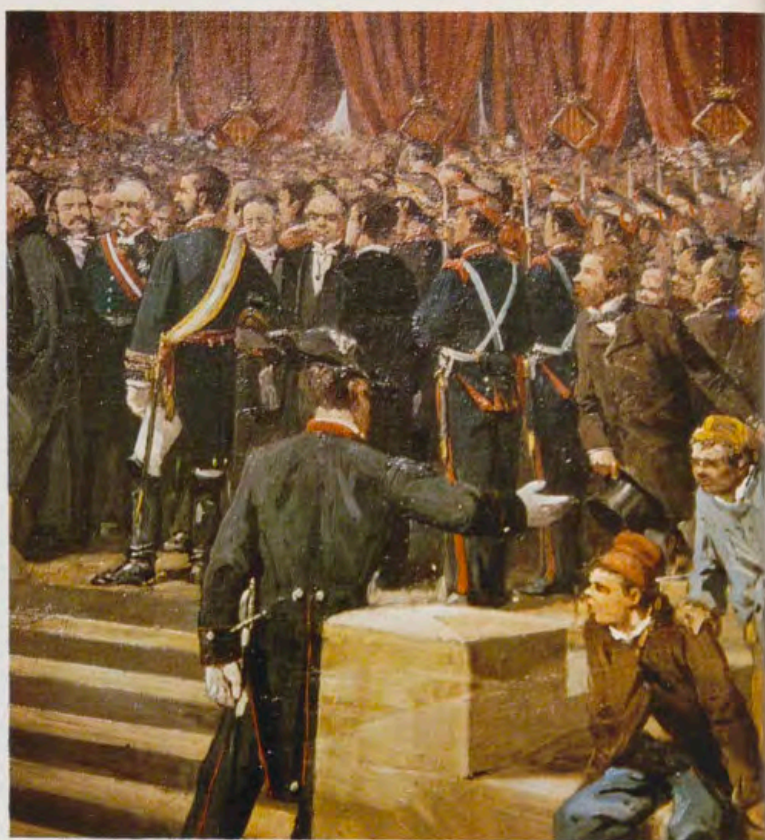
En la escalera que daba acceso a la tienda real, según refiere el cronista, esperaban la Diputación y el Ayuntamiento, las comisiones de provincias y pueblos de Cataluña, corporaciones, magistrados, clero —la sede episcopal estaba vacante—, jefes militares, nobles, banqueros, operarios y cuantas clases sociales o personas podían representar la ciudad y su provincia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Por cierto, que en nuestras pesquisas en el Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona, dimos con un curioso documento relacionado con la llegada de Alfonso XII y que reproducimos a continuación: «Comandancia de Marina y Capitanía del Puerto de Barcelona. Excmo. Sr.—Presentándose con mucha frecuencia en esta dependencia los individuos que a petición de esa Alcaldía fueron nombrados para las fiestas y festejos de la llegada de S. M. el Rey (q. D. g.) en solicitud de percibir el importe de sus cuentas, lo hago presente a V. E. en nombre de la comisión que nombró mi antecesor, portadora de esta comunicación, por si V. E. se sirve en su vista disponer el abono de aquéllas, caso de estar aprobadas por ese Municipio o en caso contrario disponer lo que en justicia crea más conveniente.—Dios guarde a V. E. muchos años.—Barcelona, 2 de junio de 1876.—Francisco de Llano.—Excmo Sr. Alcalde Nacional de esta Ciudad.»

Apenas el Rey puso pie en el desembarcadero, los cañones de Atarazanas dejaron oír sus salvas, la muchedumbre rompió en vivas y el coronel López Fabra, ferviente y constante adepto del Monarca, precipitose a su encuentro, marcando el trozo de alfombra que había pisado Alfonso XII para cortarla con destino al Museo Real.

En el cuadro en cuestión vemos cómo el alcalde, señor marqués de Ciudadilla, da la bienvenida al Monarca, en unas breves palabras, en las que dijo que Barcelona no olvidaría nunca la honra que le había cabido de ser la primera ciudad española que le recibía como Rey de España y que, tras largos años de dolores y desgracias, veía en él el iris de paz que la había de traer la bienandanza.

El Rey —que vestía uniforme de Capitán General en campaña— con voz entera —según el redactor de «Diario de Barcelona»— contestó diciendo que se felicitaba de haber desembarcado en Barcelona, porque conocía los altos hechos de sus Condes, cuyo título se gloriaba de llevar y porque sabía que en el mundo civilizado gozaba, con justicia, fama de ciudad industrial, siendo de las primeras en señalarse en todos los ramos de la actividad humana. Luego, dirigiéndose a los que le aguardaban, prosiguió diciendo el Monarca, que era joven: «Pero tan joven como yo —dijo— era don Jaime cuando subió al trono. No es que yo tenga la pretensión de igualar a aquel gran Rey, pero haré lo que pueda, ya que para obtener grandes resultados cuento con dos imprescindibles elementos: la fe religiosa y el amor y la unión del pue-



Otros detalles del lienzo pintado por Gonzalo Casas en 1876.



blo al Trono, base de la felicidad de las naciones.» Hasta aquí el testimonio del cuadro de Gonzalo Casas, espléndido en colorido y en detalles. «Don Alfonso XII —escribió años después don Juan Maragall— ha entrado triunfalmente en Barcelona. Triunfalmente no porque hubiera puesto sitio a la ciudad y la hubiera conquistado, sino porque en el delirio de las aclamaciones que rodeaban su entrada había la sensación de

triunfo de España sobre sí misma. Aquel niño que entraba a caballo Ramblas arriba, rodeado de viejos generales, de atronadoras vivas y lluvia de flores, era la encarnación de la vida nueva, de la calma después de la tempestad, era lo más bello de este mundo: era la esperanza.» En definitiva, como afirma por su parte Vicens Vives, la restauración fue, esencialmente, un acto de fe en la convivencia hispánica.

En aquel instante, en que las campanas de todos los templos barceloneses repicaban gozosamente saludando al joven Monarca, se iniciaba una nueva etapa de la historia. Barcelona, como cien años atrás lo había hecho también con Carlos III, daba la bienvenida a Alfonso XII, que venía con juvenil ímpetu a regir los destinos de España. El pueblo español consagraba, con sus aclamaciones, el hecho feliz de la Restauración.

# TALLERES INCUNABLES españoles en las colecciones del Patrimonio Nacional

Por PILAR GARCIA MORENCOS

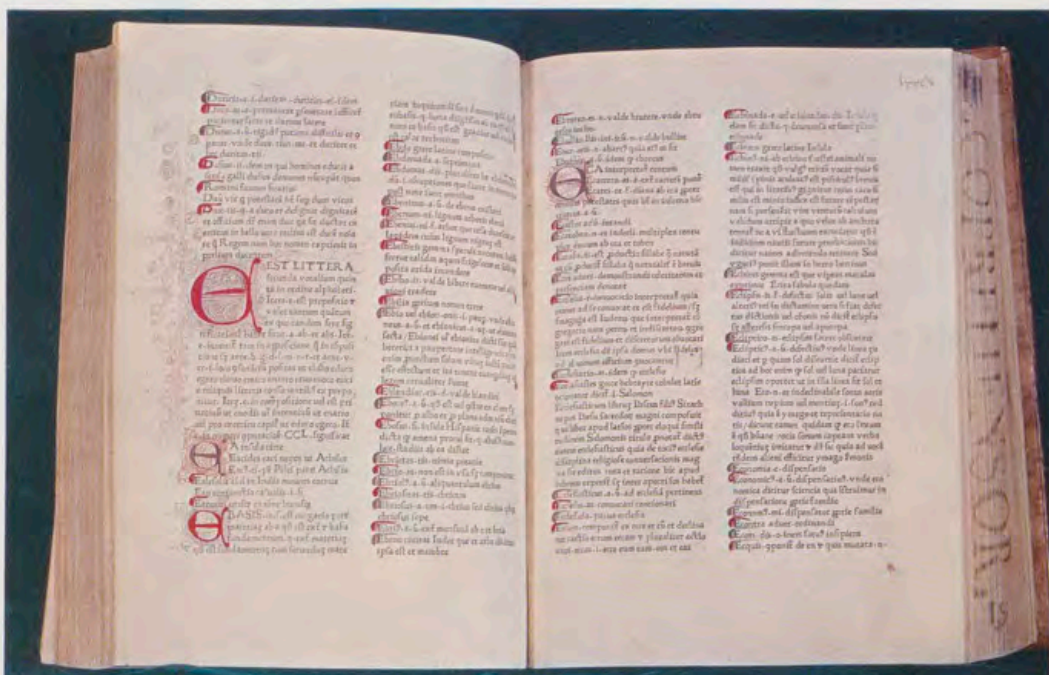


ESDE SUS comienzos, la imprenta, heredera de la sabiduría de los antiguos códices, ha sido la difusora de la cultura de los pueblos. Acaba de celebrarse el V Centenario de su Introducción en España, y el Patrimonio Nacional ha querido exhibir sus primeros libros salidos de las prensas hispanas. Los incunables españoles de sus dos grandes Bibliotecas de El Escorial y de Palacio, expuestos en los salones de esta última, ofrecen un excepcional conjunto de ejemplares (en total 140 títulos figuran en el Catálogo), magníficamente conservados y de extraordinario interés por su contenido y por su rareza: 18 de ellos únicos en el mundo, y otros de los que solamente se conocen los pertenecientes a estas dos Bibliotecas del Patrimonio Nacional.

En cuanto a su contenido, reflejan fielmente su momento histórico y cultural, predominando las obras de Astronomía y Geografía, de Medicina, de Gramática y Literatura, de Religión y Moral, de Historia y Legislación, así como de autores griegos y latinos; es la era de Copérnico y de Colón, de Nebrija, de los Católicos Isabel y Fernando, de la formación nacional y legislativa, y también de la vuelta a la cultura clásica. Es, en fin, el alborar de un Renacimiento, que se extenderá rápidamente gracias al nuevo invento de la imprenta.

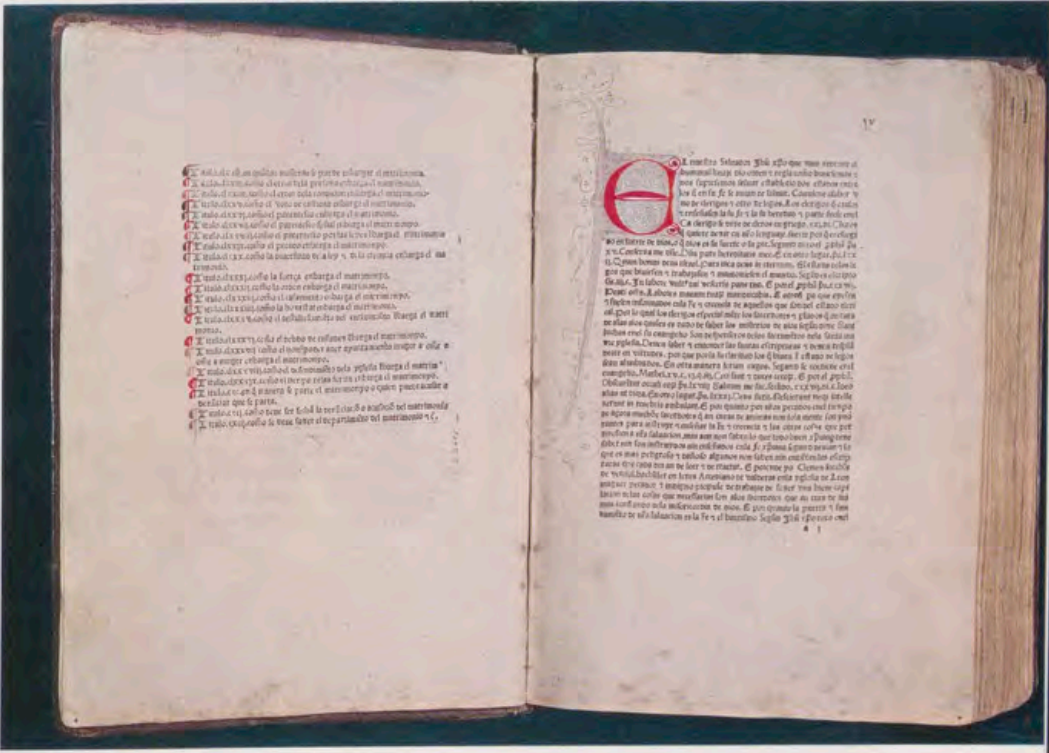
Esta imprenta incunable (de *incunabula* = en la cuna, en el nacimiento) introducida en España, se halla ampliamente representada desde sus comienzos hasta el año 1500 inclusive, en los ejemplares del Patrimonio Nacional, a través de los cuales pueden conocerse los distintos talleres establecidos por la geografía hispana, con sus especiales características; algunas tan especiales de cada taller que permiten la identificación de incunables, carentes de toda indicación tipográfica (cosa frecuentísima en ellos, sobre todo en los de mayor antigüedad), por el estudio comparativo de sus caracteres con los de otros ya identificados.

Sobre su papel agarbanzado (solamente uno de los incunables citados aparece impreso sobre vitela), pueden también distinguirse, además de estas características individuales, esas otras, comunes en general a determinadas regiones de los antiguos reinos peninsulares. En las zonas costeras al Mediterráneo (Valencia, Cataluña, etc.), por influencias llegadas de Italia, predominan las letterías romanas, mientras que en Zaragoza, más adentra-



«Comprehensorium», de Johannes. (Valencia, Lamberto Palmart, 1475, fol.—Bibliotecas de Palacio y El Escorial.)

«Sacramental», de Clemente Sánchez de Vercial. (Sevilla, Antonio Martínez, Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, 1478, fol.—Biblioteca de El Escorial.)



Zeugis ubi cartago est cuius p̄xima fru  
gifica sunt vberiora sp̄entibus plena r̄  
bestiis in Africa inf̄ Tibrizancium et  
Numidiam fira  
Zuma. e. figura est. s. clausula cū pluſ  
ſentus uno ſbo claudūtur que ſit tribus  
modis. naſ aut i primo aut i medio aut  
in poſtremo v num verbum ponitur qđ  
ſententias iungit. In primo ut vertitur  
enofori fūduz ſententia nobis. in medio  
ut grecia ſupplicio foret data est gallis  
coborte. In poſtremo namq; hoc tempoſ  
ob equium amicos veritas odium parit.  
Zeugis grece iunctura  
Zeta caput  
Zezabel interpretatur fluxus ſanguinis  
vel fluens ſanguinem ſed melius ubi est  
ſtequillimum. precipitata enim deorſū  
comedere carnes eius canes ſic pdixerat  
Helias  
Zimblax trifolium  
Zimos grece latine fermētum. vnde aſi  
mus. a. um. p̄ copolitionem. i. ſincer⁹ pu  
rus ſine fermēto ab a et zimos  
Zio vel zius dicitur mētis Matius  
Zion certa veta  
Zizapartium ſp̄s ardoris  
Zizena porta  
Zinzala parua muſca. ſ. culex  
Zinzalaum canopeum ad eas arcēdas  
factum  
Zinziber. ris. n. ſp̄s aromatica est  
Zinzinate pardorum est pprie  
Zizania e. uel hoc zizaniuz. ſi. ſeges ul  
herba pueri. ſ. leliū et ponit quādoq;  
p̄ ſorde omnium ſegutum  
Zodia grece latine animalia uel ſigna  
Zodiacus. a. um. ad zodiacum p̄tinentis  
Zodiacus. ci. animal circū⁹ uel ſignifer  
quia in eo ſunt. xii. ſigna nominib⁹ ani

malū nūcupata uel quia ſol ſetrās illa  
pprietates animalium ſortitur uel quia  
ſtelle i ſignis animalium diſpoſite ſunt  
inde zodiacus  
Zona. e. cingulum et pprie latum vnde  
et zona dicitur lata portio terre calida  
vel frigida uel tempata ex pp̄nitate  
uel remotione uel media p̄ximitate ſolis  
Zonarius. a. um. ad zonam p̄tinentis uel  
zonam faciens  
Zone celi. i. cūci inde appellantur qđ i  
cēduſtione ſpere exiſtūt quoz. cūloz.  
primus Archicos. ſecūd⁹ Cberimos. ter  
cius Himermos. quartus cimermos ero  
picos. quēus Antarcticos. be ſunt quīz  
zone  
Zonella. e. parua zona  
Zonifragiū. gi. zone fractio  
Zono. as. zona cingere.  
Zonula. e. pua zona  
Zorobabel apud grecos ex trib⁹ ſtegrīs  
nominibus dicitur eſſe opoſitū. zo. iſte  
ro. magiſter Babel pprie Babiloniam ſo  
naſ. i. iſte magiſter de Babilonia. in Ba  
bilonia enim ortus eſt vbi et Princeps  
gentis Iudee exiſtit  
Zoticus. a. um. i. uſtalis  
Zozimus. a. um. viuax uel viuſidus.  
Zucarum. ri. uel hoc zucara. e. i. ſucre

Preſens huius Comprehensoriſ precla  
rum opus Valente impſſum. Anno. M.  
CCCC. Lxxv. Die vero. xxxiij. menſis  
Februarij. ſiuit feliciter.

Colofón del primer incunable español fechado: «Comprehensorium», de Johannes. (Valencia, Lamberto Palmart; 23 de febrero de 1475, fol.— Bibliotecas de Palacio y El Escorial.)

Colofón donde figura por vez primera en España el nombre del impresor del libro: «Manipulus curatorum», de Guido de Monte Rocherii. (Zaragoza, Mateo Flandro, 1475.—Biblioteca de Palacio.)

## Concluſio op̄ris

Hec Circa officij Curatoruz breuiter a me preſcripta  
ſūt vt ſimplices in aliquib⁹ inſtruetur q magis p̄uetti an  
alciora i ueſtigata laborare obſerāſ vt ſi in libello iſto lec  
toz aliqua vtilia inueniat ip̄a arbuat deo ſoli gr̄as cy referē  
q michi peccatori aliquaſ ſinallā intelligencie imp̄ari dig  
nat⁹ eſt illa autz que min⁹ bene dicta ſunt meo ignorancie  
aut in aduertēcie aſcribēs caritatiue corrigat q p me pctōre  
ad deū p̄ces ſūdat. Am. Deo gr̄as. Explic maipol⁹ curatoz

... Jhūs... Marię... filiūs... .

Clero et populo Impreſſio per vtilis. vtrūq; op̄. Set  
Mathei fland. Inueſtria. felici termino clauſa eſt. Arago  
nenſiū regia. In vbe Ceſaraugſta. xv. octobris Anno ſa  
lutis Milleſimo. Quartaigēſimo. Septuagēſimo quito

da en la Península, abundan las góticas, como ocurre en el antiguo reino castellano, donde sigue la tipografía a sus probables modelos los manuscritos, con excepción de Salamanca y, a fin de siglo, Burgos, que emplean también tipos romanos. Atendiendo a estas características de los diversos bloques geográficos, se ha establecido el orden de estudio de los más representativos incunables expuestos, agrupados por sus respectivas ciudades de impresión.

**VALENCIA.** A sus prensas pertenece la obra más antigua de la colección patrimonial, el *Comprehensorium*, de Johannes, en cuyo colofón aparece, por primera vez en España, la fecha en que se imprimió el incunable: 23 de febrero de 1475. Consta también el lugar, pero no el nombre del impresor, habiendo sido adjudicada al alemán Lamberto Palmart por J. E. Serrano y Morales («Diccionario de impresores valencianos»), mientras que Francisco Vindel («El arte tipográfico en España del siglo xv») la supone del platero hebreo-español Alfonso Fernández de Córdoba, impresores ambos de los comienzos de la imprenta en esta ciudad levantina. De esta edición se hace referencia, ahora, a dos ejemplares: uno perteneciente a la Biblioteca de Palacio, y a la de El Escorial, el otro. En curiosa comparación, puede observarse que, idénticos ambos en su clara tipografía romana, el de El Escorial contiene bellas letras miniadas, de las que carece el de Palacio; diferencia que también presentan otros ejemplares duplicados de las colecciones del Patrimonio: los pertenecientes a Palacio poseen, en general, una menor ornamentación de miniatura, encontrándose mayor número de huecos para iniciales, mientras que los de El Escorial ofrecen en estos huecos bellas letras miniadas, de finísimo trazo, y

se han adornado los bordes de muchas de sus hojas con preciosas orlas de gran elegancia, probablemente obra de los iluminadores del Escritorio existente en el Real Monasterio.

También de Valencia y de las prensas del ya citado Alfonso Fernández de Córdoba salió el raro ejemplar *De doubus amantibus: Gismonda e Guiscardo*, de Boccaccio, traducido por Leonardo Bruno Arentino. Sin indicación tipográfica alguna, su fecha se fija hacia 1475, y su letra romana pertenece a la del referido platero hebreo que, años más tarde, y formando compañía con Gabriel Luis de Ariño, Notario y Justicia Civil de Valencia, termina en esta misma ciudad, el 6 de septiembre de 1484, el *Commentum in Psalmos Davidis*, de Jaime Pérez de Valencia, ejemplar con finísima inicial miniada.

Asimismo, bellas iniciales adornan el *Primer libre del Crestiá*, de Francisco Jiménez, estampado según consta en el colofón, el 6 de septiembre de 1483, por el «humilde empremtador Lambert Palmart Alemany», el ya citado impresor, cuyo nombre, de origen flamenco según Haebler, en alguna ocasión quiso españolizar, firmándose Palomar, en vez de Palmart.

Único en el mundo es el ejemplar, de cuya existencia duda Haebler, de la *Gramática*, de Miravet (Valencia, 1495), que, aunque carece de nombre de impresor, salió de las prensas de Pedro Hagenbach y Leonardo Hutz, a expensas de Jaime de Vila.

Ya de finales de la imprenta incunable de Valencia son los tres volúmenes de la Vida de Jesús en lengua valenciana, de Ludolfo de Sajonia, titulados: *Lo Primer del Cartoxá* (Lope de la Roca, 1496), *Lo Segón del Cartoxá* (Cristóbal Cofman, 1500) y *Lo Quart del Cartoxá* (Lope de la Roca,

1495); todos ellos de originales portadas con elegantes letras xilográficas.

**MURCIA.** La ya citada sociedad formada por «los honrados Gabriel Loys Arinyo notario, e maestre Lope de la Roca impresores de libros», que también trabajó en Valencia, estampa en 1487 tres obras salidas de las prensas murcianas. La más antigua, el *Oracional*, de Fernán Pérez de Guzmán, es de 26 de marzo y, al parecer, el primer libro impreso en esta ciudad. Del 28 de mayo es la *Compilación de las batallas campales*, de Rodríguez de Almeida, y del 6 de diciembre el *Valerio de las Historias escolásticas y de España*, de este mismo autor.

**CATALUÑA.** Pertenece a la Ciudad Condal la edición de las *Constituciones de Catalunya*, impresas en 1494 por uno de los grandes tipógrafos extranjeros establecidos en España, Juan Rosambach, de Heidelberg, que usa original marca con sus iniciales sobre fondo negro, unas veces, y rojo, otras.

La *Pastoral*, de Francisco Jiménez (Barcelona, Pedro Posa, 1495) es, según nos dice Vindel, «la primera obra que aparece en Cataluña, con título escueto en xilografía, debiéndose esta innovación al catalán Posa», a quien también «se debe la introducción y uso de las grandes capitales, bien en madera o metal, que sustituyen los huecos en blanco que hasta entonces se dejaban para hacerlas a mano».

De 1495 es la magnífica edición de los *Usatges de Barcelona e Constitucions de Catalunya*; estampada en Barcelona, en febrero de 1495, el Dr. Haebler en el tomo I de su famoso repertorio, supone que su impresor, Pere Miquel, murió antes de terminarla, acabándola Diego Gumiel. Pero el sabio investigador y biblio-

¶ Comiēca la epistola de san bernardo a ffeimundo cauallero su sobrino dela manera y forma que se deue regir la haziēda E la casa Dize san bernardo al ffeimundo.

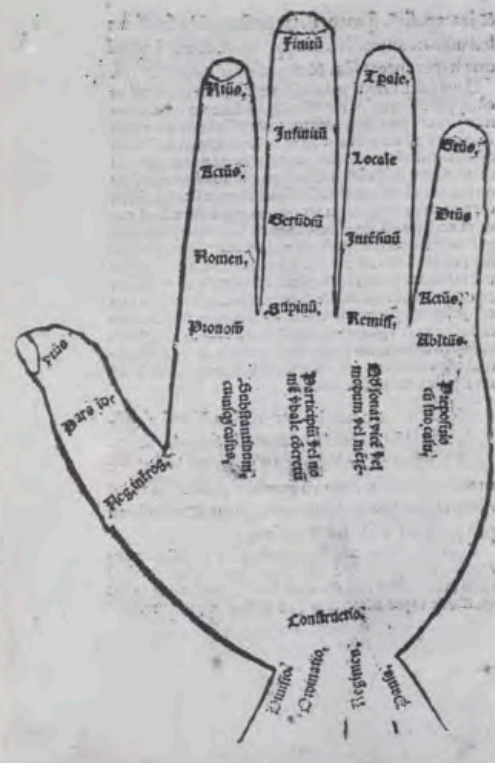


virtuoso 7 generoso cauallero pedistes me os escriuiese la forma y manera del regimiento dela casa y dela hazienda. 7 como el señor se deue auer en su casa. a lo qual os respōdo y hago saber q̄ aun

que todas las cosas del mundo y todas las negociaciones esten subiectas ala fortuna segun q̄lo dizen los filosofos y así mesmo parece por la esperiencia pero no por este temor se deue dexar y olvidar la regla y orden de beuir ni el regimiento dela casa y dela hazienda ni por aquello se prina el libre albedrío del ombre segund aquello que dauid escriue hablando cōel ombre darte entēdimiēto y enseñar te 7 mirare el camīno que tomares. mas si dexase ombre el ffeigimiēto ala fortuna esto sería rētar a dios: contra aquello que nro señor dixó en el euāgelio. no tēta ras adios. Tornādo ala ordē del regimiēto digo que las rentas deuen ser mayores quel gasto: de

Epistola de San Bernardo. (Burgos, Fadrigue de Basilea, 1497, 4.º—Biblioteca de El Escorial.)

Pentarcus Syderatus: Ars constructionis ordinandae. (Salamanca, 1499, 4.º—Biblioteca de Palacio.)



tecario alemán, en el tomo II de su citado repertorio, revoca esta hipótesis, creyéndola obra de Pere Miquel solo, por haber tenido noticia de un documento referente a este impresor, fechado en ese mismo año de 1495.

A finales de siglo, se introduce la imprenta en Montserrat, detenidamente estudiada por el P. Anselmo Albareda, quien señala como primer incunable del Monasterio las *Meditationes*, de San Buenaventura (algunos repertorios encabezan esta obra bajo el nombre de «Pseudo-Bonaventura», por parecerles inferior a los escritos del Santo); fue impreso en 1499 por Juan Luschner, natural de Sajonia, que se traslada desde Barcelona, donde había trabajado anteriormente, para hacerse cargo de la imprenta de Montserrat. En esta primera obra salida de las prensas del Monasterio, emplea Luschner tipografía de tres tamaños diferentes y bellas capitales, estampadas sobre un pequeño formato. También en 8.º y en el mismo año que el anterior, imprime otra obra de San Buenaventura, *Incendium Amoris*, que las colecciones del Patrimonio poseen por duplicado, donde puede admirarse, igual que en otras obras salidas de esta imprenta, el grabado representativo de la Virgen de Montserrat.

**ZARAGOZA.** Es, con Salamanca, la ciudad que presenta mayor número de obras. De sus prensas salió un ejemplar de excepcional interés para los estudios sobre los comienzos de la imprenta en España, el *Manipulus curatorum*, de Guido de Monte Rocherii, primer incunable español con el nombre de su impresor, Mateo Flandro, que únicamente lo estampó sobre este libro y de quien no se tienen más noticias. Al constar en el colofón de esta obra el nombre del impresor y, como también se indica, el lugar, Zaragoza, y la fecha,

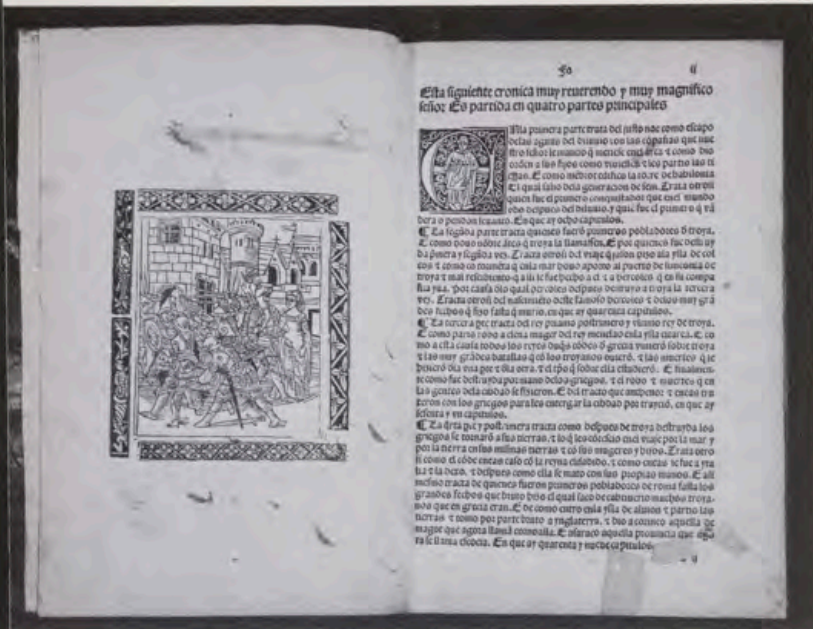
15 de octubre de 1475, resulta el primer colofón completo que se conoce salido de las prensas españolas. En su tipografía se encuentran algunos curiosos y primitivos «tipos de función doble» (dos letras fundidas juntas) copiados de sus modelos manuscritos.

El más representativo de los talleres aragoneses y uno de los más importantes de España es el de los Hurus: «Paulo... maestro de fazer libros d'enprenta, natural de Constanca de Alamanya, habitante de present en la ciudad de Çaragoça...» y «Johan... hermano del dito Paulo...», según consta en uno de los documentos procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza y dados a conocer por don Manuel Serrano y Sanz al estudiar la imprenta en esta ciudad. En las producciones de este taller pueden distinguirse diversas épocas: de colaboración con Juan Planck, o de trabajo de los dos hermanos, ya conjunta, ya aisladamente. Es el primer taller español que usa marca de impresor, empleando varios modelos, desde la más sencilla, en la que únicamente aparecen los dos triángulos con las iniciales, hasta la más compleja, donde figuran además el Apóstol Santiago y San Sebastián, a ambos lados de la preciosa marca. Utilizan diversas tipografías góticas, que coinciden, salvo en alguna letra determinada, con las de otros talleres incunables españoles, como Toledo, Valencia y, sobre todo, Burgos, donde Fadrigue de Basilea usa además unas preciosas y grandes letras capitales que coinciden también con las del taller de Hurus. Esto hace difícil muchas veces la identificación de los incunables sin indicaciones tipográficas, exigiendo un detenidísimo estudio, en busca de las pequeñas diferencias que puedan distinguirlos. Hay que indicar que este taller destaca

ante todo por sus preciosas obras con grabados: *Arte de bien morir*; *Fábulas*, de Esopo; *Espejo de la vida humana*, de Sánchez de Arévalo; *Mujeres ilustres*, de Boccaccio; *Viaje de la Tierra Santa*, de Breydenbach, etc. Pero este tema del grabado en los incunables expuestos es objeto de un especial estudio de Matilde López Serrano, en este mismo número.

Hacia los comienzos de esta importante imprenta de Hurus, se sitúa la edición de los dos ejemplares del Patrimonio (de Palacio y de El Escorial), únicos conocidos en el mundo, de la obra de Séneca, *De moribus* (Zaragoza, Pablo Hurus, c. 1480-1482?). El rarísimo *Psalterium cum canticis* (Zaragoza, Pablo Hurus y Juan Planck, 1481) está adornado con inicial xilográfica figurativa de gran originalidad. La primera edición de las *Coplas*, de Pedro de Portugal (Zaragoza, Juan Hurus, 1488-1491), es de un gran interés, ya que puede haber contribuido, según Menéndez Pelayo («Antología de Poetas Líricos Castellanos»), a la falsa atribución de esta obra al infatigable viajero, el Infante Don Pedro de Portugal, y no al verdadero autor, su hijo, el Condestable (1429-1466), del mismo nombre, «honrosamente vinculado en la historia de nuestra literatura, al paso que su acción política se desenvolvió dentro de Cataluña, donde fue rey después de la muerte del Príncipe de Viana». Explica el polígrafo santanderino que esta edición es una de las obras en que «se da a D. Pedro el título de Infante», al decir: «Coplas fechas por el muy illustre Señor infante don Pedro de Portugal...» Pero quien las escribió fue «el hijo y no el padre», «el Condestable y no el Infante». El autor, «cuya vida fue tan contrastada y amarga», medita con una gran resignación, con un gran «sentimiento de la justicia y un ideal muy noble de la vi-





«Crónica Troyana», de Guido de Colonna. (Pamplona, Brocar, c. 1495, fol. — Biblioteca de Palacio.)

da»; a pesar de «las incorrecciones de lengua y versificación, tolerables al cabo en pluma forastera... ninguno de los poetas portugueses que en el siglo xv escribieron en nuestra lengua, hizo cosa mejor...».

Testimonio de las inquietudes y aficiones de la época, es la edición del *Sumario de Astrologia*, de Bernardo de Granollachs (Zaragoza, Juan Hurus, 1488). De los *Proverbios*, que el Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, escribió para la educación del Príncipe Don Enrique, se citan dos ediciones incunables —de Sevilla, una, y salida de estas prensas zaragozanas, la otra (Juan Hurus, 1488-1491)— en una perfecta impresión, en la que, en bella tipografía de diferente tamaño, aparecen, junto a los proverbios en verso, de gran concisión, las glosas en prosa que desarrollan los diversos puntos tratados: el amor y el temor, la prudencia y la sabiduría, la gratitud y la amistad... No puede dejar de señalarse el ejemplar único de la edición salida de estas prensas de *Flor de Virtudes* (1488-1491), obra predilecta de los tipógrafos del siglo xv, ya que se puede citar otro ejemplar, también único, impreso en Burgos por Fadrique de Basilea. Por último, destacaremos de este taller zaragozano la belleza del único ejemplar, entre los que destacamos, impreso sobre vitela, el *Dialogus Ecclesiae et Synagogae*, en el que aparece, miniado, un precioso escudo del Cardenal Mendoza.

Continuadora de esta imprenta de los Hurus es la de su socio Coci, de quien es el ejemplar único en el mundo del *Cordiale quatuor novissimorum* (Zaragoza, Jorge Coci y socios, 1499).

**PAMPLONA.** Arnaldo Guillén de Brocar, establecido en Pamplona, fue el introductor de la imprenta en el antiguo reino de Navarra y el genial artífice, en la siguiente centuria, de la primera *Biblia Poliglota* que se imprimió en el mundo, la *Complutense* (Alcalá de Henares, 1514-1517), cuya impresión, por encargo de Cisneros y para la que se fundieron, además de los tipos romanos, caracteres hebreos, caldeos y griegos, muestra la excepcional capacidad de este maestro tipógrafo. De su época incunable, destacaremos el ejemplar de la biblioteca de Palacio de la preciosa impresión de la *Crónica Troyana*, de Guido de Colonna (Pamplona, c. 1495), con una originalísima letra capital figurativa, tan característica de este taller, que ha servido

para la identificación de alguna de sus ediciones, en las que frecuentemente omitía las indicaciones tipográficas.

**BURGOS.** En las castellanas tierras burgalesas, encontramos una de las imprentas más importantes del siglo xv español, la regentada por el impresor alemán Fadrique Biel, que, procedente de Basilea, se estableció en esta ciudad. Nos detendremos especialmente en dos de sus incunables, por los problemas que ha presentado su reciente identificación y por ser la primera vez que se han mostrado al público, ya que eran desconocidos hasta ahora. Se trata de dos incunables jurídicos: la *Pragmática sobre el modo de vender y medir paños* y la *Declaración de la Pragmática de las Mulas*. En la primera, dada en Medina del Campo, el 17 de junio de 1494, los Reyes Católicos, para evitar fraudes y engaños, imponen una serie de normas como la de prohibir a los mercaderes tener «sus tiendas en lugares oscuros para que las mercaderías parezcan mejor y mas finas y les den por ellas mas precio del que valen», ordenando «que tengan sus ventanas y luces libres y exentas», o la que especifica que midan las sedas y brocados «un dedo dentro de la orilla», ya que por ésta el tejido es más holgado, «por lo que en cinco varas, resulta una quarta de engaño...». Tan curiosa *Pragmática* carece de toda indicación tipográfica de cuándo, dónde y por quién fue impresa, pero en una de sus notas manuscritas se dice: «Sabado diez y seis dias de agosto del dicho año (el de 1494), ante el bachiller Juan de Arenillas, alcalde; Alonso de Salazar, pregonero, pregonó esta pragmática en la cibdad de Zamora, en la plaza publica della de Sant Juan de Puerta, despues de Vesperas ante mucha gente (rúbrica). Por Diego Ramirez.» Esto indica que ya estaba impresa el 16 de agosto de ese mismo año 1494, puesto que sobre ella en esa fecha se rubricó su pregonación. Por la identidad de sus caracteres, parece de la misma época la *Declaración de la Pragmática de las Mulas*. En cuanto al lugar e imprenta de ambos incunables se han identificado como salidos del taller de Fadrique de Basilea, el impresor que, según Vindel, «más tipografías diferentes empleó en la estampación de sus libros... de cuantos trabajaron en España en esta centuria», correspondiendo a la señalada por el citado investigador como la 11.ª tipografía (letra gótica para textos); decisivo para la identificación de ambos incu-

nables ha sido la *D inicial*, de trazo mudéjar, y el característico calderón (con la parte inferior en sentido contrario a la superior), detalles ambos empleados únicamente por dicho taller. La referente a los paños, es una *Pragmática*, la otra es una *Declaración* o aclaración posterior a la *Pragmática de las Mulas*, que dieron los Reyes Católicos para fomentar, como ya hicieron varios de sus antecesores, el uso del caballo, restringiendo para ello el de las mulas, según los propios monarcas explican: después de «nuestra conquista del reyno de Granada, muchos de nuestros súbditos e naturales venden los caballos e otros... no curan dellos contentándose solamente de tener mulas: de cuya causa se amanguan los cavallos e las armas... E... se perdería en nuestros reynos la nobleza de la caballería...». El ejemplar de la *Declaración* a esta pragmática es de un excepcional interés, pues si no fuera por este incunable único, se ignoraría la posterior aclaración hecha por los Reyes, de la que no se conocen otras ediciones.

No podemos dejar de citar, entre la gran representación de este taller de Fadrique de Basilea, el ejemplar único de la *Glosa* de Hernando del Pulgar, a las famosas *Coplas de Mingo Revulgo* (1485), y la *Summa de Confesion*, de San Antonio de Florencia (1497), en ejemplar también único de esta imprenta castellana. Finalmente, hemos de resaltar la *Epistola* de San Bernardo, impresa también en 1497, donde aparece una de las preciosas capitales xilográficas, ya citadas al hablar del taller de Hurus, que también empleó letras similares; en la tipografía de esta obra puede distinguirse la curiosamente denominada «erre perruna», característica *r doble*, que, en principio, se creyó exclusiva de este taller burgalés, habiéndose comprobado posteriormente que también fue empleada por algún otro impresor del siglo xv.

**VALLADOLID.** Otro incunable jurídico representa la imprenta de esta ciudad castellana, único como los citados de Burgos, y también de reciente identificación; se trata de la edición, impresa hacia 1495 por Pedro Giraldi y Miguel de Planes, de las *Ordenanzas y Tasas sobre los Abogados*.

**SALAMANCA.** De las anónimas prensas salmantinas, formadas alrededor de la figura de Nebrija, hay varios ejemplares únicos: las dos obras del gramático Pedro Gomiél, *De quantitate syllabarum* (1493) y *De Praeteritis et supinis verborum* (1500); el *De Tormis inundatione poema*, de Antonio Jiménez (1500), y la curiosa edición del *Ars constructionis ordinandae* (1499), de Pentarcus Syderatus, en la que de forma curiosa y original se explican las distintas partes de la oración gramatical, sobre el grabado de una mano.

Especial atención merecen los dos ejemplares de la excepcional obra salida de estas prensas: la *Gramática Castellana*, de Antonio de Nebrija, publicada, en frase de Menéndez Pelayo, «casi providencialmente, el año de la conquista del Nuevo Mundo»; «fue la primera gramática que de ninguna lengua vulgar se hubiese dado a la estampa; es, sin disputa, el más antiguo de todos los libros de filología romance». Lleva esta obra una preciosa dedicatoria a la Reina Católica, alma del descubrimiento de ese nuevo continente, al que iba a llevarse la cultura hispana, a través de su lengua.

**ZAMORA.** La imprenta, netamente española, de Antonio de Centenera, imprime en el año 1483 una excepcional obra (detenidamente estudiada en el ya mencionado artículo que este mismo número de

u-  
la  
la  
ni-  
a  
es  
a  
on  
no  
el  
el  
as  
ta  
es-  
a-  
n-  
u-  
as  
y-  
m-  
ca  
no  
o-  
or  
as  
  
la  
a-  
de  
as  
)  
o-  
n-  
a.  
la  
en  
as  
ar  
é  
ta  
te  
ca  
x-  
o-  
n-  
re-  
  
as  
fi-  
es  
re-  
m  
o-  
e-  
o-  
n-  
la  
li-  
a-  
.  
m-  
de  
de  
se  
al-  
vo  
ue  
do  
n-  
o-  
le-  
es-  
al  
a  
  
es-  
ne-  
le-  
o-  
de



Fotos de marcas de impresores: 1. Marca de Lope de la Roca, que imprimió, sucesivamente, en Valencia y Murcia.—2. Marca del taller de Hurus, en Zaragoza.—3. Preciosa marca empleada por Pablo Hurus, en Zaragoza.—4. Marca de Pere Miquel, impresor de Barcelona.—5. Marca de Juan Rosenbach, que imprimió en diversas ciudades catalanas.—6. Curioso grabado empleado en las impresiones de Montserrat.—7. Una de las marcas empleadas por Fadrique de Basilea, en Burgos.—8. Marca de los «Cuatro compañeros alemanes» (Sevilla).—9. Marca de los «Tres compañeros alemanes» (Sevilla).—10. Marca con las iniciales de M. Ungut y S. Polonus (Sevilla).—11. Marca de S. Polonus (Sevilla).—12. Marca usada por Arnaldo Guillén de Brocar, introductor de la imprenta en Pamplona.—13. Entrega de la casulla a San Ildefonso, grabado usado en las impresiones toledanas de Pedro Hagenbach.

**E**stos que la fama de la  
 gloria de su nombre  
 por el mundo se  
 repartió en tres  
 partes: la una para  
 el mundo, la otra para  
 el cielo, y la tercera para  
 el infierno. La fama  
 que se repartió para  
 el mundo, es la que  
 se llama fama  
 temporal, y es la que  
 se gana por el mundo.  
 La fama que se  
 repartió para el cielo,  
 es la que se llama  
 fama eterna, y es la  
 que se gana por el  
 cielo. La fama que  
 se repartió para el  
 infierno, es la que  
 se llama fama  
 eterna, y es la que  
 se gana por el  
 infierno.



«Las Siete Partidas» de Alfonso X el Sabio. (Sevilla, Ungut y Polono, 1491, fol.—Bibliotecas de Palacio y El Escorial.)

«Opus preclarum Artis grammaticae», por Juan de Miravet. (Valencia, Pedro Hagenbach y Leonardo Hutz, 1495, 4.º—Biblioteca de Palacio.)

**De grammatica.**  
**Opus preclarum artis grammaticae**  
 editum a magistro Joane de miravet  
 nominalium doctrine professoze ad illu-  
 strandas iuuentum mentes feliciter incipit.

**S**ecundum isidorum li-  
 bro primo etymologiarum. Gram-  
 matica est scientia recte loquendi  
 di recte scribendi: origo est funda-  
 menti omnium liberalium artium  
 dicitur autem ly grammatica  
 a gramato vel a grammata quod  
 est littera quia significat illud quod facit hominem litte-  
 ratum. Dicitur etiam ly grammatica quasi significans gram-  
 matonum rectorum litterarum repositonum per etymologiam  
 I Subiectum in grammatica est duplex. scilicet per attributio-  
 nem per predicacionem. Per attributionem est per orationem  
 quia omnia que tractantur in arte grammaticali ad  
 primum orationem congrua habent attributionem. Sed  
 ubi dicitur per predicacionem est per ordinabilem orationem  
 quia de omnibus que tractantur in grammatica potest  
 per ordinabilem orationem congrua predicari.  
 Grammatica secundum donatum dividitur in tres partes:  
 scilicet in preceptivam, permissivam, et prohibitivam.  
 Pars preceptiva est ubi sunt aliqua documenta.  
 Pars permissiva est ubi agitur de figuris. Pars prohi-  
 bitiva est ubi prohibetur de aliquo ne fiat. Pars magi-  
 stri tamquam dividitur in orthographiam, phonetiam, et  
 etymologiam, et dyalisticam. ly orthographia dyaloz

Ex Bibliotheca Majoriana. 11

dica al grabado): *Los doce trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena, traducidos al castellano por el propio autor, quien primitivamente los escribió en catalán. A continuación de cada trabajo del héroe mitológico corresponde una explicación alegórica del autor medieval: el león de Nemea representa la soberbia; la destrucción de los centauros se refiere a la de los malhechores, etc. Todo en una sola tipografía, la de mayor tamaño, y a dos columnas. En ese mismo año de 1483 imprime Centenera la *Vita Christi por coplas*, de Fray Inigo López de Mendoza, el homónimo del Marqués de Santillana y uno de los poetas predilectos de la Reina Católica. Las quintillas dobles, en que están escritas estas coplas, aparecen impresas a dos columnas, en una letra gótica típicamente española y del tamaño menor de los empleados por este tipógrafo.

En 1485 salen de sus prensas la *Ordenanzas Reales*, de Díaz de Montalvo, «compilacion... que mandaron fazer... el Rey don Fernando e la Reina doña Isabel... de todas las leyes e pragmaticas fechas e ordenadas por los reyes... antepasados e por sus altezas e cortes generales...»; empleo Centenera para la impresión del texto de tan fundamental incunable jurídico una tipografía mayor que para las apostillas.

En la siguiente década imprime la *Egloga*, de Teodolus (Zamora, Centenera, 1492), cuyo ejemplar único de la Biblioteca de El Escorial, tiene un curioso colofón, en el que, al igual que los historiadores separan el estudio de las diferentes edades de la humanidad por los trascendentales hechos históricos sucedidos (la caída del Imperio Romano de Occidente bajo las invasiones bárbaras; la del de Oriente en poder de los turcos; la Revolución Francesa, etc.), el impresor data esta obra no con una fecha expresa, sino realizando el acontecimiento de la conquista por el Rey Católico del último baluarte de los moros en España, a los que en el curioso colofón latino califica de «gentem malignam».

**TOLEDO.** Las prensas toledanas están representadas en las colecciones del Patrimonio Nacional por un grupo modesto, en cuanto a su número, de ejemplares incunables. De su prototipógrafo, Juan Vázquez, señalaremos las *Trobas a la Gloriosa Pasión* (Toledo, 1490), que el Comendador Román terminó a instancias de los Reyes Isabel y Fernando. El segundo taller establecido en Toledo fue el de Antonio Téllez, tipógrafo que empleó escasa letrería en sus estampaciones, entre las que señalaremos la obra del médico de los Reyes Católicos, a quienes acompañaba en sus viajes, el insigne doctor Julián Gutiérrez: *De potu in lapidis preservative* (Toledo, 1494). Del mismo doctor, se exhibe otro incunable de medicina, de gran interés y con un curioso título, la *Cura de la piedra y dolor de yjada y colica renal*; este tratado salió de las prensas del más importante taller toledano, el del tipógrafo alemán Pedro Hagenbach, en cuyas obras estampa, a manera de marca, un precioso grabado en el que se representa a la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, el santo Arzobispo de Toledo. En la impresión de esta obra del doctor Gutiérrez, emplea Hagenbach una perfecta tipografía, a dos columnas, en la que puede verse la citada «erre perruna», usada también en Burgos por Fadrique de Basilea.

**SEVILLA.** Pasando a las meridionales tierras andaluzas, nos encontramos con un grupo muy representativo de las diversas épocas de la imprenta incunable española, desde sus comienzos hasta el mismo

año de 1500: es el correspondiente a Sevilla.

Empecemos por sus más antiguos impresores, las dos ediciones del *Sacramental* de Sánchez de Vercial, estampadas por los prototipógrafos sevillanos Antonio Martínez, Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, en 1487 y 1488, respectivamente, adornado este último con bella capital miniada de finísimo trazo en rojo y azul.

Posteriormente se establecen en Sevilla, al igual que en otras ciudades españolas, tipógrafos extranjeros, los Cuatro Compañeros alemanes, que después se verán reducidos a tres y más tarde a dos. Comenzaron ya imprimiendo con cinco clases de tipografías, que luego van aumentando. De estas prensas salió el ejemplar único de la *Batalla Campal de los perros contra los lobos*, de Alfonso de Palencia (Sevilla, Cuatro Compañeros alemanes), que utilizaron Fabié y Menéndez Pelayo para sus respectivos estudios sobre tan discutida obra. También es de destacar por su interés uno de los *Cinco Tratados* (Sevilla, Tres Compañeros alemanes, 1493), de Alfonso Ortiz, el «de la herida del Rey», en el que se relata con un estilo completamente periodístico el suceso histórico del atentado sufrido por el Rey Católico al salir de la Diputación de Barcelona, «el septimo día del postrero mes» del año 1492.

También de las prensas de los Tres Compañeros alemanes es el ejemplar único *Manuale seu Baptisterium Toletanum* (1494), de preciosa tipografía, en rojo y negro, y uno de los más antiguos impresos con notación musical.

Poco después se establece en esta ciudad el taller del alemán Meinardo Ungut y el polaco Estanislao Polono; de entre las obras salidas de sus prensas con diversas tipografías y bellas capitales xilográficas, hemos de limitarnos a resaltar los dos ejemplares de la recopilación de leyes ordenadas por el Sabio Rey Alfonso X, titulada *Las Siete Partidas* (Sevilla, 1491); muestra patente de la ya indicada diferencia entre algunos de los incunables de Palacio y de El Escorial, ya que el perteneciente al Monasterio presenta en preciosa miniatura un escudo de los Reyes Católicos rodeado de características granadas en oro; lo cual confirma que estas ornamentaciones se realizaron bastante después por los miniaturistas del Real Escritorio, puesto que la impresión de las Partidas es de 1491 y las granadas sólo figuran en los escudos de los Reyes Católicos después de haberse conquistado la ciudad que representan.

**GRANADA.** De la imprenta de Pegnitz y Ungut, establecida en Granada, nos detendremos en la obra de un autor, gran admirador del arte tipográfico y sumamente vinculado a esta ciudad, Fray Fernando de Talavera, nombrado su primer Arzobispo tras la conquista, ya que al rehusar la Silla de Salamanca, se había excusado diciendo que aceptaría la de Granada, cuando ésta se tomase..., viéndolo tan lejano... Granada se conquistó, y allí, en 1497, los citados impresores dieron a la estampa, en perfecta tipografía a dos tintas, negra y roja, la *Breve y muy provechosa doctrina cristiana*, compuesta por varios tratados, escritos en natural y gracioso estilo, entre los que destacaremos el que trata *De cómo ordenar el tiempo* o el *Del vestir y del calzar*, en el que el inteligente, austero y santo confesor de la Reina Católica deja un testimonio inapreciable para el conocimiento de la vida y de las costumbres de ese siglo xv, de inquietudes e inventos, en el que el nuevo arte de la imprenta floreció extraordinariamente en tantas ciudades españolas.



Villena: "Trabajos de Hércules". Zamora, 1483. Trabajo del jabalí de Erimanto, grabado en metal.

# El Grabado en los Incunables de las colecciones PALATINA y ESCURIALENSE

Por MATILDE LOPEZ SERRANO

"Arte de bien morir". Zaragoza, 1479-84. Grabados de influencia germánica. Auxilio al moribundo.



ALGO como la necesidad de aclarar o de explicar por imágenes la comprensión de un texto, ha sido preocupación constante del hombre desde que encontró el medio de transmitir

gráficamente su pensamiento expresado en esos textos. Nacida así, con el libro, la ilustración ha evolucionado paralelamente con él a través del tiempo. Largos siglos transcurrieron en que el libro manuscrito fue complementando sus textos por medio de ingenuas pinturas hasta terminar en el Renacimiento con bellísimas láminas miniadas, verdaderas obras maestras del pincel, realizadas en reducido tamaño.

Otro tanto puede decirse del libro impreso, que muy pronto se beneficia de la utilización del grabado, medio de expresión gráfica nacido muy poco antes de la invención de la imprenta. El grabado, aquí, es el arte de trazar las adecuadas composiciones sobre la superficie de planchas de madera o de metal, por medio de incisiones o tallas que, convenientemente entintadas, reproducen esas composiciones sobre el papel por medio de la prensa. Las técnicas fundamentales son dos: el grabado en madera o xilografía (tallas en relieve), y en metal, a buril, o calcografía (tallas incisas). En los incunables se emplea muchas veces también la plancha de estaño, tallada con la misma técnica que las de madera, pero que produce perfiles más nítidos y precisos, eliminando el emborronado en el cruce de las tallas.

El conjunto de grabados que acompañan a un texto, bien en portadas, bien intercalados en él o bien en láminas, constituyen, pues, su ilustración. Complementos grabados de los libros impresos del siglo XV son las letras capitales e iniciales, las marcas tipográficas y las orlas decorativas.

La colección de incunables españoles de la Biblioteca de Palacio —exhibidos en la exposición montada por el Patri-

**La fábula de la grulla y del pavón.**



**On deue alguno avn que tenga alguna virtud /o exelencia mayor que otro menospreciar y desechar a otros por**  
**54**

1. Esopo: "Fábulas". Zaragoza, 1489. Fábula de la grulla y el pavo real.
2. R. Sánchez de Arévalo: "Espejo de la vida humana". Zaragoza, 1491. Una escuela.
3. J. Boccaccio: "Mujeres ilustres". Zaragoza, 1494. Historias de Safos y Lucrecia.
4. Eximenis: "Angelical natura". Barcelona, 1494. Primera hoja del texto, orlada; la orla inferior con escudo y emblemas de los Reyes Católicos.



2.

**Capitol primer q̄ pro**  
**posa q̄: e en general la**  
**altesa de la angelical natu**  
**ra**

**A**ngelical natura ra co tan alta e tã mara uello fa e tã exelent creada: e em cada ordena date gloriada per nostre senyor deu que passa tot nostre seny e enteniment segons lesta ment en que de present correz en aquesta mortal vida. Entãt q̄ dir lur altesa: e dignitat no podem pensar scriure ne parlar propiament segons que es defect ne requir lur gloriola: e magnifica reuerencia. Empe ro quant dello parlar es a nos molt profitos: e necessari per lo gran deute que lo hauem: e per les grã necessitate: miferics en que som posats en aquesta presẽt vida: per les q̄s coue a nos que apes de regam a lur reuerent paternitat: e demet diligẽcia p̄ aq̄sta rao. En aquest libre dels segos que la gracia de nostro senyor

**On nos administrarate toste p̄ e principalment a gloriã: e bonos: sua: e apes a lur reuerencia e salut de los nostros animes les quals ellos per ma: ent ouinal hã toste p̄ en un guar date comãda arcom dauall largament hauem a tractare: en senyar en lo proce de aq̄st libre.**

**Capitol segon qui ensẽya que es bon angel en suma teix.**

**El empero si ha angel hauem primera q̄ met a ensenyar: car segons que se acostu ma comunament en lo començament de los libres se deu dir q̄ es la materia de que enten bo a parlar. E deu ac saber que no contrastant que les santas scriptures de aq̄o hagen molt tractat. Empero aquells qui pus p̄gonament ne han parlat ens ne han informats son fãto. Reuerentment aq̄ll glorios martir moyses sant dios en lo libre que seu quis apella s̄ angelical gerarchia en lo qual posa que aq̄o que aquí tracta de la angelical natura ell ho bague de home que avll ho veu go es mon senyor sant pau que apes que estech arrapat fins al terç celte bach visto los gerarchias angelicals**

3. 4.

monio Nacional en este lugar— es por demás representativa de su época, ya que en ella figuran muchas de las obras más notables en cuanto al grabado: en ellas se emplean todas las técnicas citadas.

Se señala como el primer libro ilustrado español el *Fasciculus temporum*, historia abreviada del mundo, por Werner Rolewinck de Laer, impreso en Sevilla por Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura en 1480, aunque sus grabados son copia de la edición veneciana de Georg Walch en 1479. El *Fasciculus* no figura en las colecciones del Patrimonio Nacional, pero sí un *Arte de bien morir*, impreso en Zaragoza, sin fecha, pero que se sitúa entre los años 1479-81, cuyos grabados, de puro origen germánico, son copia evidente de alguna de las muchas ediciones que del *Ars moriendi* se imprimieron en Alemania en años anteriores. En opinión de Konrad Haebler, el historiador de nuestra imprenta y bibliografía incunables, en estos grabados, en número de once, «puso el artista algo original».

Muy pronto, sin embargo, va a manifestarse totalmente español el grabado en los que adornan la famosa obra de D. Enrique de Villena, *Trabajos de Hércules*, impresa en Zamora por Antonio de Centenera y terminada en 15 de enero de 1483. Según Lyell: «es obra impresionante y arcaica, producción de un artista nativo de España». Con él, la consideramos, en efecto, «impresionante», aunque no tan «arcaica». Basta comparar el dibujo y talla de estos grabados con otros de época paralela, para encontrar en el autor de ellos a un artista de espíritu, con personalidad y cierta soltura impresionista en el modo de ilustrar, si bien con las limitaciones de perspectiva propias de su tiempo. Asimismo, la composición de las escenas y los temas creados por primera vez para esta obra, deben ser destacados merecidamente. Por otra parte, son grabados en metal realizados con la técnica xilográfica o de los grabados en madera: la claridad de las líneas y el cruce de las tallas lo señalan así y, sobre todo, el haber sido impresos

después del texto, cosa rarísima en incunables y en ninguno de los de España. A veces, los grabados montan sobre la foliación o sobre las signaturas de la obra. Los grabados son once, correspondientes a once de los trabajos de Hércules y se presentan en el siguiente orden: 1.º, el combate de los centauros, que no lleva ilustración; 2.º, muerte del león de Nemea; 3.º, muerte de las aves de la laguna Stinfalia; 4.º, manzanas del jardín de las Hespérides; 5.º, aprisionamiento del can Cerbero; 6.º, sujeción de los caballos de Diomedes; 7.º, muerte de la Hidra de Lerna; 8.º, lucha con el Toro de Creta; 9.º, muerte del gigante Anteos; 10.º, episodio del ladrón Caco; 11.º, el jabalí de Calidonia y 12.º, Hércules sustituye al gigante Atlas y sostiene el cielo en sus hombros; con la particularidad de que el ejemplar de la Biblioteca escurialense en la citada Exposición, carece de este grabado, aunque sí se halla el hueco para recibirlo, grabado que figura en el ejemplar de la Biblioteca Nacional. Este *olvido* reafirma la

creencia de haberse tirado los grabados después del texto. También es preciso resaltar la ilustración al trabajo de los caballos de Diómedes, rey de Tracia, castigado por Hércules en su salón del trono cuyo pavimento se compone de losetas blancas y negras, detalle de carácter hispano, ya que así era costumbre enlazar, en las mansiones de los Reinos de la Península; al parecer, este grabado es el *prototipo*, que tanto se copia luego en libros impresos y en los manuscritos, aunque en ellos procede de otro modelo más antiguo, pero también hispano.

Dentro de las dos primeras décadas del arte de la imprenta en España, hay que señalar todavía una tercera obra con grabados, los más abundantes, no sólo en los textos expuestos, sino en todos los incunables españoles: las *Fábulas*, de Esopo, impresas en Zaragoza por Juan Hurus, en 1489, en folio y ejemplar único de la Biblioteca escurialense. La influencia del arte alemán es la que siempre se señala en esta obra, pero hay un sentido decorativo muy especial en muchos de los grabados que ilustran las fábulas (197, en total) y representan al autor. Lyell señala que «parece fueron copiados de la edición de Sorg en Augsburg, 1486, que a su vez los había hecho de otra de Zainer en Ulm, 1477». No hemos podido comparar estos antecedentes. Sí destacamos un cierto sentido decorativo orientalizante en las fábulas en las que intervienen pavos reales, y una sorprendente modernidad en otras ocasiones como, por ejemplo, en la fábula de la zorra y las uvas.

Las dos influencias artísticas señaladas, la germánica y la española, no serán las únicas que se manifiesten en el grabado de los libros españoles del siglo xv, pues se advierten también las de Flandes y las de Italia. A la vez, la española se afianza con nuevas notas típicas: mudejarismo, monumentos regionales famosos, retratos de los monarcas, con valor más o menos iconográficos, y representación de sus escudos heráldicos o los de sus reinos.

Aunque desde 1482 aparecen bellas orlas grabadas que enmarcan las primeras páginas de los textos (Torquemada, *Expositio super toto Psalterio*, Zaragoza, P. Hurus y J. Plank; Juan Gerson, *Imitació de Jesuchrist*, Barcelona, Pedro Posá; sin olvidar la preciosa epigráfica de las dos ediciones de las *Ordenanzas Reales*, impresas en Huete por Alvaro de Castro en 1484 y 1485), las colecciones del Patrimonio Nacional no poseen estos ejemplares, por lo que hay que avanzar en la década de 1490 para poder señalarlas. Pero, en cambio, muy pronto en ella hallamos libros ilustradísimos. Los talleres que más obras grabadas publicaron, fueron los dos de los hermanos Juan (o Hans) y Pablo Hurus, de Constanza, establecidos en Zaragoza por lo menos desde 1475. De ambos hemos indicado ya dos obras con esta característica: el *Arte de bien morir*, 1479-1481, y las *Fábulas* de Esopo, 1489. Desaparecido Juan, queda su hermano Pablo, que originó a su alrededor, en Zaragoza, un foco cultural notable. En pequeño, Pablo Hurus reunió junto a sí a un conjunto de eruditos y humanistas que no sólo le traducían del latín obras importantes en los diversos aspectos culturales, sino que ellos mismos fueron autores de notables estudios. Dice Haebler («Tipografía Ibérica», n.º 6) que «estos impresores (ambos hermanos) ocupan una posición muy curiosa en la vida intelectual de su tiempo, porque se afanaban, como ningún otro, en publicar obras nunca impresas antes (en España) y adornarlas con grabados»; y con ojos altamente germánicos añade, «grabados ejecutados a su orden por artistas muy hábiles, traídos sin duda de Alemania, de donde ellos mismos habían



# Las décadas de Tito Livio ?

Tito Livio: "Décadas". Salamanca, 1497. Portada con el autor escribiendo su obra.

venido. De todos es sabido que estudios posteriores han determinado claramente que los Hurus adquirían las maderas grabadas de ediciones alemanas anteriores y que aquí las empleaban tal cual o se retocaban o se copiaban, si se hallaban en mal estado.

Worringer ha demostrado el viaje de las planchas grabadas desde Alemania a Zaragoza. Gran lástima es que del grupo de artistas xilógrafos que trabajaron en Zaragoza para los Hurus no se tenga la menor noticia. El anonimato es la característica de todo el ingente material de ambos talleres. Por otra parte, el taller de Pablo Hurus demuestra una organización comercial muy perfecta, casi semejante a lo que actualmente se acostumbra por editoriales importantes para el lanzamiento de grandes obras en los diversos países: el utilizar las mismas ilustraciones y sólo variar el idioma de los textos. Deseamos apuntar aquí el reproche que todos los especialistas esgrimen contra los grabadores españoles: su inhabilidad.

No puede negarse esta «característica», pero precisamente los talleres de los Hurus, que culturalmente fueron excepcionalmente notables, impidieron, sin duda, un desarrollo lógico de la práctica del grabado, ya que desde los primeros años importaron masivamente planchas grabadas de ediciones alemanas ya en desuso, de ediciones de diez y aún más años anteriores a sus propias publicaciones. No aprovecharon los conocimientos de los plateros y de los abridores de cuños de las Cecas o Casas de Moneda de España, no fomentaron su economía y no esperaron con paciencia la corrección de la natural inexperiencia. Es muy posible que si todo esto se hubiese tenido en cuenta se habrían logrado resultados más bellos y positivos no sólo en su época sino, lo que hubiese sido más fructífero y estable, en la creación de una escuela hispana de grabadores. La originalidad es nota reconocida por todos los estudiosos en la ilustración de libros en España, tanto en los manuscritos como en estos impresos an-



1. E. Colonna: "Regimiento de príncipes". Sevilla, 1494. Portada con la representación de Fernando el Católico.
2. E. Colonna: "Crónica Troyana". Pamplona, c. 1495. Escena de guerra.
3. A. de Cartagena: "Doctrinal de caballeros". Burgos, 1497. Portada con el Rey armando a un caballero.



## Doctrina y Instrucción de la de cavallería

tiempos: una fuerza, un expresionismo, una predilección por lo circundante. Recuérdese que la mayoría de los impresores del siglo xv fueron extranjeros y que su negocio de libros no fue escaso. Y lo que se advierte en sus producciones es una economía cicatera y menuda.

Empezamos, pues, por estos talleres zaragozanos (en realidad ya el de Pablo Hurus sólo, en esta década de 1490) por ser tan homogénea y copiosa su producción que constituye un bloque regional único; por presentar la Exposición 25 ediciones suyas (8 de Juan y 17 de Pablo, más dos de los continuadores de Pablo: Coci, Hutz y Appenteger), y por ser grandemente notable el conjunto de las muy ilustradas: de las 18 obras con numerosos grabados publicadas por ellos (algunas con dos y hasta tres ediciones), la Exposición presenta nueve de las más representativas. Además de las citadas en la década de 1480, es la más antigua la del Obispo de Zamora y Alcaide del Castillo de Santángelo en Roma, Rodrigo Sánchez de Arévalo, *Espejo de la vida humana* (1491), primera obra que lleva el nombre de Pablo Hurus; contiene 39 grabados, ya que se presta a las representaciones gráficas el carácter moralizante del texto: son tomados de la edición de Zainer, 1476, en Augsburgo, que copia también la edición lionesa de 1482 por Philippe y Reinhart; son deliciosos los grabados sobre los oficios y ocupaciones del hombre y sobre los estados de su vida.

Síguele el *Cordiale quattuor novissimum*, de Dionysius Carthusiensis, traducido por Gonzalo García de Santa María, cuya primera edición de 1491, presenta cuatro grabados de las postrimerias (muerte, juicio, infierno y gloria); en 1901 estaba en la Biblioteca escurialense, hoy no encontrado y que, por ello, no figura en la Exposición, pero sí la última de 1499 con el grabado de la Muerte, ejemplar único de aquella espléndida Biblioteca. Preciosa es la *Expositio aurea Hymnorum* (1492), con 24 grabados que corresponden a otros tantos Himnos sobre la Vida del Señor y varios Santos; es edición rarísima (sólo

se conservan dos ejemplares) de la colección palatina.

Más hermoso es el *Tesoro de la Pasión* (1494), del ciudadano de Zaragoza Andrés de Li o Heli, que muestra nada menos que 136 grabados, si bien con escenas (algunas excelentes) son 47 solamente. Es libro raro, pero figura por duplicado en la Exposición por hallarse ejemplar en las dos bibliotecas patrimoniales.

Las *Mujeres ilustres*, de Boccaccio, se adornan con 76 grabados, muchos tomados de la edición de Sorg, 1479, en Augsburgo, el cual, a su vez, los había copiado de la de Zainer, en Ulm, 1473. El *Anticristo* (traducido por Martín Martínez de Ampíes), 1496, presenta 64 grabados.

Pero la edición más espléndida es la del *Viaje a Tierra Santa* del canónigo de Maguncia Bernardo de Breidenbach, publicada por Hurus en 1498; como las tipografías y otras circunstancias de los talleres se estudian en otro trabajo de este número de REALES SITIOS, por Pilar García Morencos, sólo destacaremos los grandes grabados de ciudades, presentados en hojas plegables. Son 92 grabados en total, tomados de las ediciones de Maguncia, 1486, y de Lyon, 1489; y 3 de la *Expositio* y 13 del *Tesoro de la Pasión*. Estos (y otros detalles) hacen de la edición española una de las más notables de las publicaciones del siglo xv. Por supuesto que, en todas ellas, es el arte alemán el que se muestra, si bien en los grabados de la edición española se han señalado algunos como hispanos.

Aparte de este grupo de obras muy ilustradas, Hurus produjo varias que sólo tienen un grabado, generalmente formando la portada, y merece subrayarse que es en ellos donde se encuentran notas españolistas, lo que hace suponer la intervención de algún artista español. Tal sucede en los *Fori Regni Aragonum* (1496) y la *Crónica de Aragón*, de Vagad (1499), con gran escudo de Aragón que sostiene un ángel. En la *Crónica de España*, de Diego de Valera (1493), con 39 grabados (que no figura en la Exposición), aparece el escudo de los Reyes Católicos en una de las primeras aplicaciones de este tema.

Durante estos años empiezan a utilizarse las iniciales grabadas, algunas muy bellas, con flores de grandes corolas y tallos serpenteantes.

Paralelamente, en el resto de las regiones de la Corona de Aragón, el grabado en el libro es más esporádico y más tar-

dío. En Valencia no hallamos libros ilustrados hasta finales de la década última del siglo y ello muy parcamente. Aunque en la Exposición figuran varias producciones de las mejores imprentas de la ciudad, no presentan ni grabados ilustrativos, ni siquiera decorativos. Hay que resaltar sin embargo las portadas caligráficas de gran tamaño grabadas en madera en las obras del cartujo Ludolfus de Sajonia, *Lo primer del Cartoxá*, *Lo Segon* y *Lo Quart*, impresos por Lope de la Roca y Cristóbal Cofman en 1495-96 y 1500, respectivamente. De Nicolás Spindeler, el tipógrafo que compuso la más bella página de un libro español del siglo xv (en *Tirant lo Blanch*, 1490, primera del texto), no poseemos obras ilustradas valencianas, pero sí esa preciosa orla utilizada luego en Barcelona por otro impresor. Secuela de Valencia fue la imprenta en Murcia, que no utilizó grabados (1487).

En cuanto a Cataluña, la Exposición ofrece alguna muestra de notable interés, aunque es la región menos representada, pues las colecciones patrimoniales no reúnen sino siete ediciones de Barcelona, una de Lérida y cuatro de Montserrat. De BARCELONA figuran los talleres más importantes, como son los de Pedro Posa, el «prebete» impresor; Pedro Miquel y Juan Rosenbach, el tipógrafo más destacado de Cataluña. En general, los talleres barceloneses son parcos en grabados; Posa y Miquel utilizan, sobre todo, orlas y grandes iniciales de tipo Ratdolt, con enorme contraste entre ambos talleres. Muy finamente talladas y muy bellas de dibujo son las de Posa; muy toscas las de Miquel. Posa utiliza mucho una orla «de tipo italiano» desde 1482 (Gerson, *Imitació de Jesuchrist*), orla que el propio Ratdolt, en Venecia, empleó en su edición del *Calendario* del Regiomontano (1482), modelo que no posee la colección patrimonial. Posa (y luego Rosenbach) son los dos impresores que en Barcelona editan obras ilustradas, obras que tampoco figuran en la Exposición; por ejemplo, la de R. Lulio o Lull *Arbor scientiae*, c. 1489, con escenas de la vida del autor creadas para esta edición. Pedro Miquel utilizó maderas de diversos dibujos para componer sus orlas, en general de tipo floral y follaje entre los que aparecen aves o animales y otra muy característica utilizada ya en Valencia por Spindeler con el escudo y emblemas de los Reyes Católicos. Pueden conocerse todas en el *Libre dels angels* (1494), así como los *Usatges de Bar-*





Título virginal de nuestra  
señora en romance.

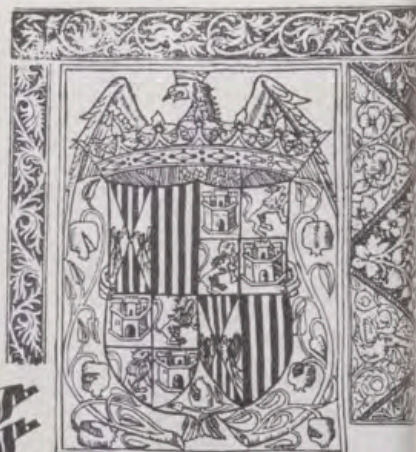
dio Ascensio; es edición que se presta a la controversia. Lyell la cree copia de la de Kerver en París, 1500, por lo que la supone de 1500 ó 1501, aunque lleva la marca de Fadrique y la fecha de 1499, lo que nada parece probar ya que la marca está también en la edición de *Infierno* del Dante de 1515. Sin embargo, J. F. Norton no la recoge en su *Printing in Spain, 1501-1520* (1966). De carácter español son las portadas de la *Suma de confesión llamada Defecerunt* de S. Antonino, Arzobispo de Florencia, 1497 (único en la Biblioteca de Palacio) y 1499, aquella con escena de confesiones y ésta con escudo con la representación de la Virgen entregando la casulla a San Ildefonso.

El segundo impresor, Juan de Burgos, establecido en esta ciudad, también presenta algunos pocos libros ilustrados, los más con un solo grabado, bien en la portada, bien al comienzo del texto. Tal nuestro *Doctrinal de caballeros*, por Alfonso de Cartagena (1497), con portada en la que un rey arma a un caballero.

De ZAMORA, repetidamente hemos citado la obra cumbre, *Los trabajos de Hércules*, de E. de Villena, impresos por Antonio de Centenera en 1483, no conociéndose ninguna otra obra con ilustraciones en este taller, único de la ciudad. En VALLADOLID los grabados que se emplean son los escudos de los Reyes Católicos por los impresores Juan de Francourt y después por Pedro Giraldi y Miguel de

A. de Fuentidueña: "Título virginal de Nuestra Señora". Pamplona, 1499. Portada con la presentación de la Virgen en el Templo.

F. Díaz de Toledo: "Las notas del Relator". Salamanca, 1500. Portada con el escudo de los Reyes Católicos.



Las notas del  
relator con otras  
muchas anecdotas

Planes, con una curiosa particularidad: el representarlos rodeados de ramas de granado, alusivas a la conquista final de la España musulmana. En TOLEDO no aparecen grabados ilustrativos sino con libros debidos a Pedro Hagenbach, el último de sus impresores del siglo xv: el escudo de los Reyes Católicos en los *Comentarios* de César (1498); los grabados del Calvario y la Resurrección en *Viola animae*, de Raimundus Sabundius (1500); los Santos Cosme y Damián, médicos, en *Cura de la piedra y dolor de hijada y cólica renal*, por Julián Gutiérrez, médico de los Reyes Católicos (1498). Por último, el gran centro tipográfico de toda Castilla es SALAMANCA y el primero en establecer imprenta alrededor de o en 1480, salvando, claro es, la primacía de SEGOVIA con sus impresos de 1472 (*Sinodal de Aguila fuente*) y 1473. Pero Segovia no empleó grabados y Salamanca sí, aunque en sus producciones, unas 90 en total, son pocas las que los presentan y éstos se reducen a los que adornan y acompañan a las portadas, algunas muy notables. Sus influencias artísticas son hispanas, flamencas e italianas. Son frecuentes también las portadas grabadas exclusivamente caligráficas, en caracteres de gran tamaño, como los *Proverbios*, del Marqués de Santillana (c. 1500), y las *Leyes del estilo* (1497); es corriente el empleo del escudo de los Reyes Católicos con sus emblemas y lema en textos de carácter jurídico o histórico: *Leyes del cuaderno nuevo de las rentas de las alcabalas...* (c. 1492); *Historia bélica et Fernandus servatus*, de C. Verardus (1496); *Crónica de España*, de Valera, 1493; las *Notas del relator*, de Díaz de Toledo (1500), etc.

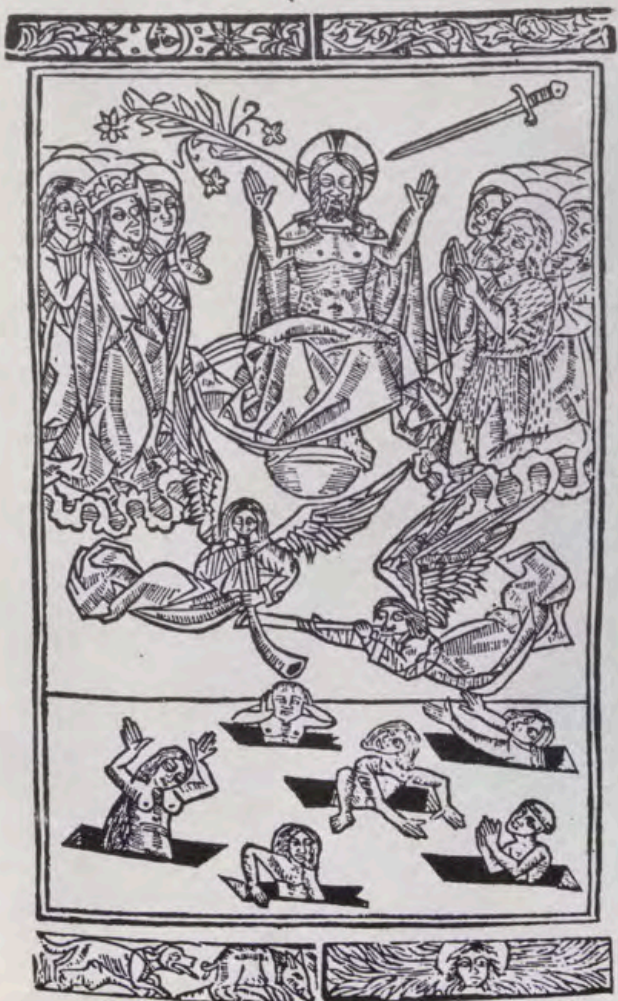
En cuanto a las portadas con grabado alusivo al contenido del texto se destacan las *Décadas*, de Tito Livio (1497), con el autor escribiendo su obra en su escritorio-biblioteca. Tito Livio aparece vestido con los amplios ropajes del siglo xv y no a la romana. La obra tiene dos detalles españoles: los adornos de la parte inferior



**Crónica de aragon,**

G. F. Vagad: "Crónica de Aragón". Zaragoza, 1499. Portada con ángel sosteniendo el escudo de Aragón.

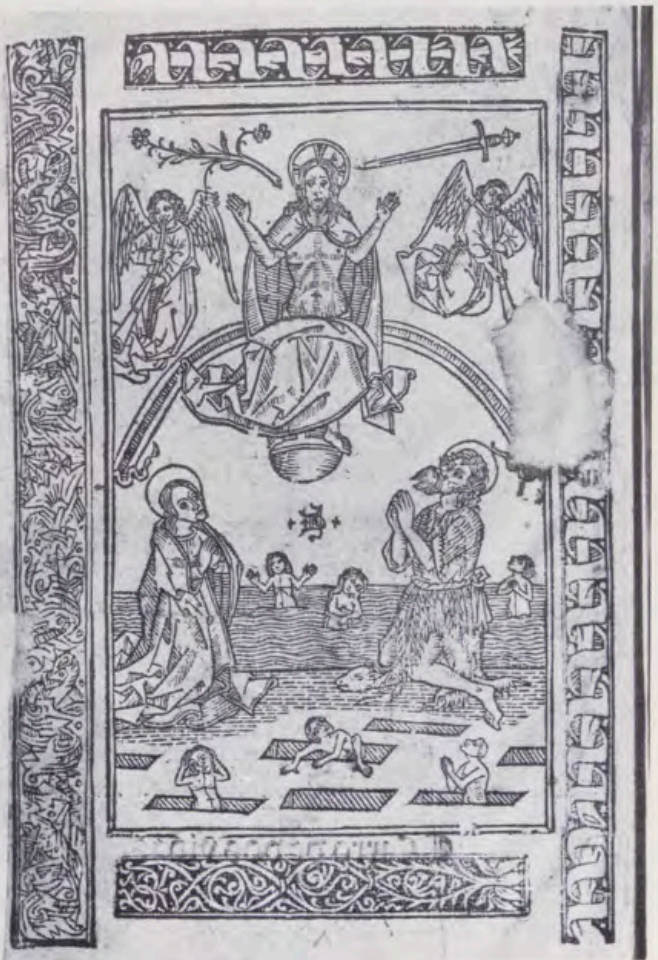
P. Dorlandus: "Viola animae". Toledo, 1500. Juicio final con el Señor sentado sobre globo del mundo, ángeles músicos y grupo de Santas y Santos.



**Carro de dos vidas.**

G. García: "Carro de dos vidas" (activa y contemplativa). Sevilla, 1500. Portada alegórica.

G. García: "Carro de dos vidas". Sevilla, 1500. Juicio final con el Señor sentado sobre el arco iris, ángeles músicos y la Virgen y San Juan; en el centro, la firma del grabador J. D.





Breidenbach: "Viaje a Tierra Santa". Zaragoza, 1498. Gran Calvario de espléndida composición.

del escritorio, muy usados para rellenar decorativamente grandes iniciales manuscritas de ojo grande, y la orla inferior con tema de cordoncillo, ambas de indudable mudejarismo. Es una de las mejores portadas salmantinas. No lo es menos la correspondiente a la *Fiammeta*, de Boccaccio (1497), que no posee la Exposición, y mientras aquélla acusa el arte flamenco, ésta recuerda al italiano. Y de fino dibujo es la del *Espejo de la conciencia* (c. 1497-1500), con un obispo y un franciscano arrodillados al pie de la cruz, con filacterias que llevan frases de condolencia por su desagravamiento a Jesucristo; el Cristo es absolutamente germánico. En el *Enseñamiento del corazón* (1498) hay un grabado sin finura que representa la Misa de San Gregorio. Destacamos la *Cosmografía*, de Pomponio Mela (1498), con un mapamundi, tema infrecuente en nuestra producción incunable.

En la región Sur de España, Andalucía, sólo se imprimió en Sevilla y en Granada, pero en ésta, como secuela sevillana por tipógrafos que a ella pasaron circunstancialmente. SEVILLA fue ciudad con diversos buenos talleres y ediciones, pero con pocas de ellas muy ilustradas. Lo frecuente es que la ilustración se reduzca a las portadas (casi siempre originales) y a algún grabado de carácter común, aplicable a diversos textos, Calvario, Juicio final, etc. Son los talleres que poseen mayores notas españolas. En la Exposición figuran algunas de sus más notables ejemplares, aunque no los más ilustrados: las *Contemplaciones sobre el Rosario* (con 17 grabados, 1495, por Gaspar Gorricio), y la *Postilla super Epistolas et Evangelia*, de Guillelmus Parisiensis, 1497, con 52 grabados, ambas salidas de las prensas de Ungut y Polono. En cambio, del taller de los Cuatro compañeros ale-

manes y de los Tres compañeros, aunque en la Exposición figuran obras suyas, carecen de ilustración. No así las producciones de los Dos compañeros alemanes, Juan Pegnitz y Magno Herbst, de los cuales una de las más notables producciones es el *Carro de dos vidas* (la activa y la contemplativa), por Gómez García, 1500, con un carro en la portada visto en perspectiva caballera, un verdadero carro andaluz; mientras que en otro grabado con el Juicio final se muestran influencias flamenca y germana; es, además, uno de los escasos grabados firmados con las iniciales J, D, enlazadas. Otra portada de carácter español es la de *Las Trescientas*, de Juan de Mena, 1496, en la que el autor, arrodillado, entrega su libro al Rey en su trono; el rostro del monarca es un primer intento de procurar darle rasgos iconográficos de cierta exactitud. (Véase: Justa Moreno, «Iconografía de los Reyes Católicos», n.º 26 de REALES SITIOS, 1970.)

Del taller más importante de todos, el de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, que refleja más que ninguno el carácter españolista y aun localista de las ilustraciones de sus libros, hay que mencionar, dentro de esta influencia artística, la *Scala Celi*, de Johannes Junior, 1496, en que la escala del cielo se asienta sobre arcos de herradura apuntados (almohades), nota que se repite en la *Forma Libellandi*, del Doctor Infante, 1497, en que en una escena de juicio, el juez aparece en sitial cuyas patas muestran el mismo dibujo. De 1495 es el *Regimiento de Príncipes*, de Egidio o Guido Colonna, 1494, en cuya portada aparece la figura magnífica del Rey en su trono, tema igualmente español (que tiene sus raíces en las grandes piezas de oro de Enrique IV); el soberano se halla vestido siguiendo la lujosa moda flamenca. Del taller de Pedro Brun y Juan Gentil, que continuó luego aquél, destacamos el *Nobiliario*, de Fernán Mejía, 1492, con multitud de escudos heráldicos, presentados con más valor genealógico que artístico.

Finalmente, en el norte de la Península, en la capital de Navarra, en PAMPLONA, un taller realiza obras muy estimables, con grabados reducidos a las portadas, pero éstas, de notable buen gusto, orladas con finos dibujos florales muy característicos: es el taller de Arnau o Arnaldo Guillén de Brocar. De él figuran, en la Exposición, *De administratione sacramentorum*, 1499, de Nicolás de Blony, con dos grabados de escenas de la Pasión; el *Titulo virginal de Nuestra Señora*, 1499, por Alfonso de Fuentidueña, con grabado en la portada con la Presentación de la Virgen en el templo, y la *Crónica Troyana*, de Colonna, sin año (1499-1500?), con un grabado procedente de *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, de la edición de Rosenbach, en Barcelona, 1493, o de la de Fadrique de Basilea, en 1496, que repite la anterior; el grabado ha querido interpretarse como el robo de Dido (?), Haebler), pero puede pensarse también en la disputa por Helena. Deben recordarse el conjunto de preciosas iniciales grabadas empleadas por Brocar.

En resumen, la Exposición reúne un conjunto de incunables españoles con grabados, que puede calificarse de muy notable y a veces de excepcional; que las técnicas de la época se emplean indistintamente; que sus diversas influencias artísticas les prestan notable variedad; que figuran dos grabados firmados, el número 195 de las *Fábulas* de Esopo (Zaragoza, 1489), marcado con cuadro de cuyo fondo negro se destaca una cruz con pie, y el del Juicio Final del *Carro de dos Vidas* (Sevilla, 1500), firmado con J, D, enlazadas. Y que, siendo libros «muy antiguos», son a la vez «muy modernos», por servir de modelo a muchos de los artistas ilustradores de hoy.

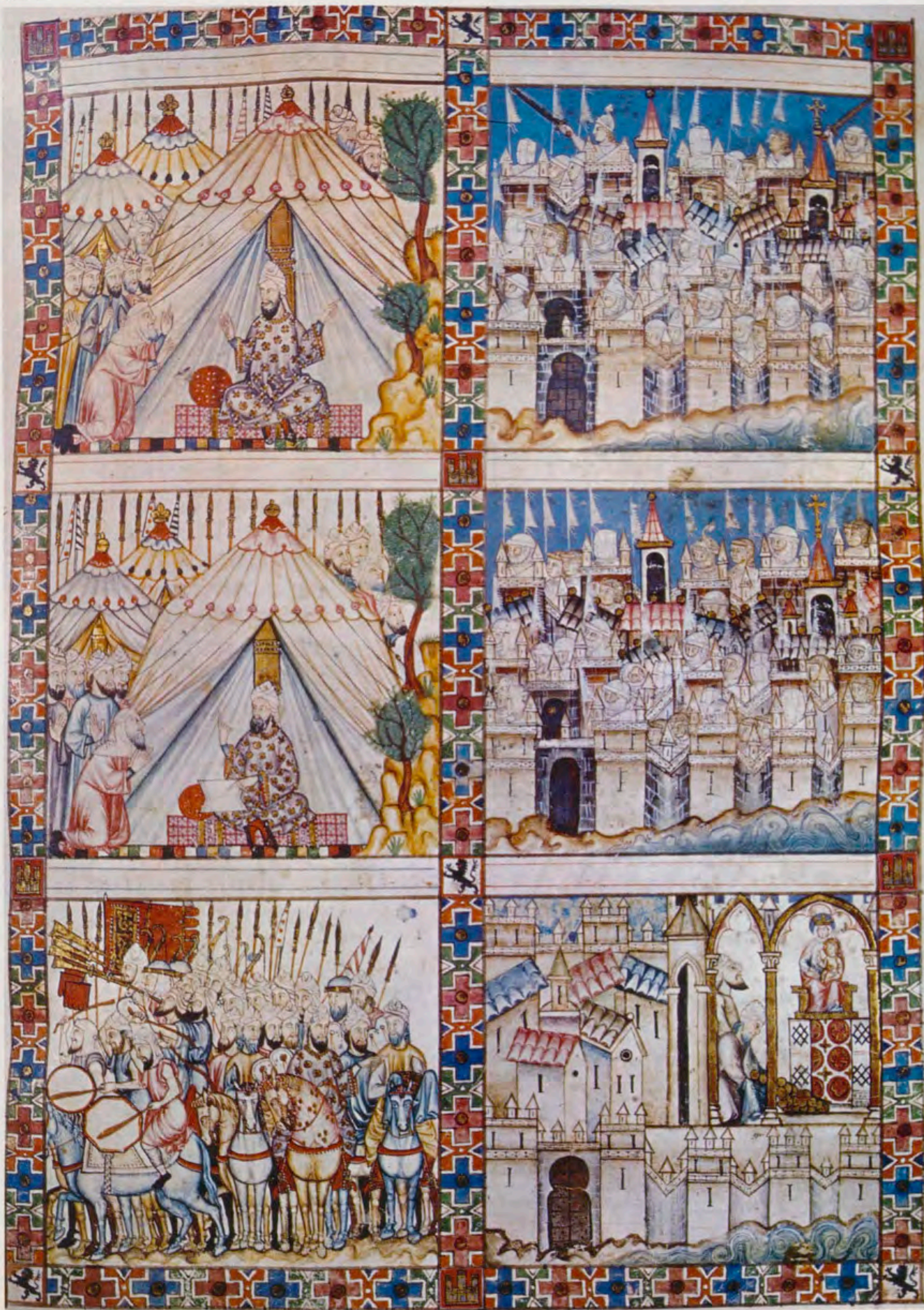
# El arte militar

## en las **CANTIGAS**

### de El Escorial

Por ALFONSO DE CARLOS

Cantiga LXV. Artísticamente, los libros más importantes ordenados por el rey Alfonso X el Sabio son los de las Cantigas. Consérvanse cuatro ejemplares: dos, en la Biblioteca de El Escorial; uno, en la Nacional de Florencia; y, otro, en la Nacional de Madrid.





L gran promotor de la cultura española medieval fue el Rey Alfonso X el Sabio. Espíritu abierto a todas las inquietudes de la inteligencia, su figura se destaca en el mundo científico, siendo sobradamente conocida la importancia de su contribución al progreso de la civilización española. Ningún monarca español comentó con mayor cariño y sabiduría que Alfonso X el arte de los bellos libros.

El estudio de los códices alfonsíes constituye el tema más atrayente de la bibliofilia española del siglo XIII. Entre todos estos manuscritos, los libros artísticos más importantes ordenados por el Rey, son los de Las Cantigas, que parece ser que empezó a reunir en los años de su mocedad, aunque no se hicieron hasta los últimos años de su vida. Estos notables códices los legó, en testamento, a la Iglesia donde hubiere de ser enterrado, con la obligación de hacer entonar estas breves composiciones poéticas, fervorosas e ingenuas, durante las festividades de la Virgen.

De «Las Cantigas de Santa María», del Rey Alfonso X el Sabio, se conservan cuatro ejemplares: dos en la Biblioteca de El Escorial, uno en la Nacional de Florencia y otro en la de Madrid. Los dos de El Escorial fueron llevados de la catedral de Sevilla a aquel monasterio, en tiempos de Felipe II.

El número de asuntos desarrollados en estos libros basta para dar idea de su importancia, «no se trata de cuadros de un género corriente, con cinco o seis personajes cuando más, como sucede, por ejemplo, en las biblias históricas francesas aún a fines del siglo XIV, sino de composiciones desenvueltas, de una increíble variedad, en las que se agrupan a veces numerosos personajes llenos de animación y espíritu».

El contenido anecdótico de las poesías del Rey Sabio dio motivo a sus ilustradores, como dice Domínguez Bordona, para interpretar multiformes escenas en las que intervienen actores de toda condición social: cristianos y moros, reyes y señores, etc. En ellas vamos a ver cómo se peleaba, cómo se navegaba, cómo eran, en una palabra, los guerreros de entonces. Son, en fin, expresión gráfica completa de la vida medieval española, en la paz y en la guerra, en las ciudades y en el campo, en la tierra y en el mar. Su riqueza en representaciones de trajes, armas, fortificaciones, navíos, etc., hacen de los manuscritos del Rey Sabio verdaderos tesoros monumentales para la arqueología española medieval.

De los dos códices escurialenses, vamos a tratar aquí del llamado Códice de las Historias, sin duda alguna el más rico de todos los alfonsíes. El solo puede valorizar un escritorio y una época. Tan ambiciosa fue su concepción, que el Rey murió sin verlo acabado y después faltó capacidad para llevarlo a fin, según don Gonzalo Menéndez Pidal.

Siendo obra de varios miniaturistas, no desentonan los menos afortunados en el estilo del conjunto. El fino dibujo, de excelente estilo, destaca sobre el pergamino sin teñir y, excepcionalmente, sobre el oro bruñido.

El formato de las hojas de pergamino es de 490 por 325 milímetros. La lámina miniada tiene 335 por 230 milímetros. En la forma que ha llegado hasta nosotros contiene 212 cantigas, de las que 209 están ilustradas. Casi todas las páginas de miniatura van divididas en seis cuadros, con un tamaño de escena que tiene, aproximadamente, unos 10 centímetros de lado. Todos estos recuadros van enmarcados por una orla decorada con rosetas y los escudos de Castilla y León, estando escritos en gallego antiguo los textos que ilustran las diferentes escenas.

**ATAVIO CABALLERESCO.**—El traje militar atendía, principalmente, a la protección, si no absoluta, al menos lo más completa posible del cuerpo, lo que en cierta forma perjudicaba al combatiente, puesto que restringía su libertad de movimientos.

Se ponía primero, en contacto directo con la piel, el gambax de cendal, que debía ser una especie de camisa protectora sobre la que descansaban las otras piezas.

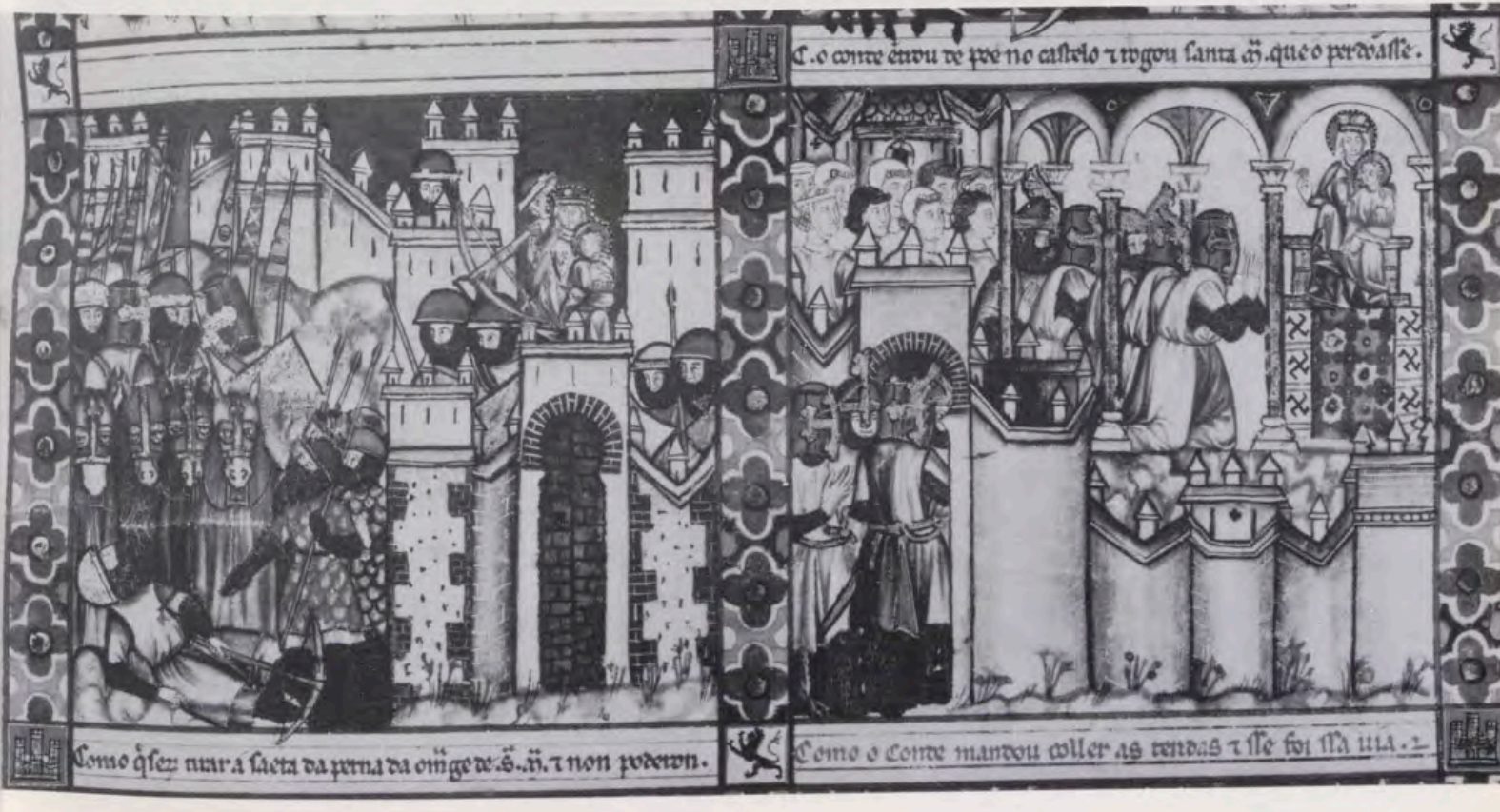
La loríga, que ya utilizaron los romanos, se colocaba encima del gambax, siendo, ni más ni menos, que una túnica hecha a base de un tejido de mallas de hierro y la defensa principal del caballero. También había lorígas de caballo o «caballos lorígados»



1. Cantiga LXIII. Batalla entre cristianos y moros. Los caballos de aquéllos llevan testeras, que defendían sus cabezas desde las orejas a la nariz. Algunos de los moros vistían como los caballeros cristianos.

2. Cantiga CXLIII. Jerez, ciudad fortificada, rodeada de su cinturón de murallas. Una serie de torres, generalmente de planta cuadrangular, unidas entre sí por lienzos de murallas que rompen en su mitad formando un ángulo cuyo vértice apunta hacia el exterior de la fortaleza.

3. Cantiga LI. Las puertas de acceso a las ciudades o castillos eran generalmente en arco de herradura, coronándose con un andén de almenas con saeteras.





y «encubertados». Estos paramentos o coberturas de las caballerías solían llevar las armas heráldicas del caballero.

El lorigón era una modalidad de la loriga, ya que era más corto y con media manga, usándose como refuerzo de la loriga, para lo cual se vestía siempre encima de ésta. La loriga se llevaba junto con el almófar, tejido de malla o capuchón de mallas, especie de pasamontañas para proteger la cabeza, que sólo dejaba al descubierto la línea de los ojos, tapando el cuello, la boca, la mitad de la nariz y la frente. En cambio, el tocado, complemento del lorigón, era el capillo de «fierro» o capacete de hierro, que venía a ser una semiesfera, aunque también los había de forma puntiaguda, siendo análoga a éste la capellina, que se adornaba, lo mismo que el escudo, con los blasones del caballero.

Encima de la loriga se colocaba el perpunte, que era ceñido, sin mangas y más corto que el lorigón, acolchado de algodón y de un tejido un tanto grueso. La cota de armas, pieza de gala (que se colocaba sobre el conjunto de la loriga, lorigón y perpunte) era un vestido amplio, flotante al viento, sin mangas (o si las tenía sólo hasta el codo), abierto por delante y por detrás y ceñido a la cintura mediante un cinturón. Se confeccionaba con telas lujosas y aparecía decorado, con frecuencia, con las señales o divisas del caballero, recibiendo el nombre de sobreseñales o sobrevestas, que hacían juego con las coberturas del caballo y con el pendón de la lanza.

La defensa del brazo se hacía, de

1. Cantiga LXIII. La cota de armas la llevaban los caballeros cristianos encima de la loriga, y las caballerías los paramentos.
2. Cantiga CLXXXV. Esta Cantiga refleja la estrecha amistad, después traicionada, que unía al alcaide cristiano de Chincocya, en el reino de Jaén, con el alcaide moro de Bélmez.
3. Cantiga CXXVI. Otro aspecto que merece ser estudiado en el códice de El Escorial es el de la arquitectura militar. Salvo algunas excepciones, el recinto fortificado es doble.
4. Cantiga CXXIX. Caballeros e infantes cubren sus cabezas con yelmos, capillos de hierro, etc., protegiendo sus cuerpos con lorigas, lorigones, etcétera. Escudos pequeños para la caballería y grandes para la infantería.
5. Cantiga LI. Tiendas de campaña, que solían ser redondas. El poste central de madera se llamaba tendal y las cuerdas dispuestas en sentido radial se fijaban al suelo por pequeñas estacas.
6. Cantiga CLXXXI. Caballería cristiana y mora. Aquéllos con escudo pequeño propio para cabalgar y lanza con señal o pendón. La caballería musulmana, que montaba a la jineta, se protege generalmente con la adarga.
7. Cantiga XXXV. En esta miniatura, en que las galeras están representadas de proa, se puede ver la gran longitud de este tipo de embarcaciones, de mucha eslora. Desde la roda al codaste, unos 26 metros. El número de remos de una galera venía a ser de 130.
8. Cantiga XXVIII. Los sarracenos atacan Constantinopla, utilizando para ello ingenios o aparatos diversos. En el manuscrito podemos ver un trabuco, de movimiento parabólico, que lanza el proyectil al recinto de la plaza.

ordinario, mediante las mangas de malla de la loriga, utilizándose también brazaletes y unos guantes para las manos. La brafonera era una malla que se adaptaba perfectamente a la pierna y era de hierro. El zapato de hierro o ferrado, llamado también escarpe, y los acicates o espuelas completaban la indumentaria caballeresca.

Las defensas de la cabeza eran muy variadas. En primer lugar se colocaba una cofia y encima el almófar que se remataba con el capillo de «fierro». Otras veces entre la cofia y el almófar se colocaba el bacinete, que estaba hecho de una delgada plancha de hierro o cuero y que iba a su vez debajo del yelmo, lo que constituía una defensa más. El bacinete suplantó, más tarde, al yelmo, cuando se le dotó de dos ranuras móviles para mirar: bacinete con visera.

La última protección de la cabeza era, en otras ocasiones, el yelmo. Había yelmos abiertos y con nasal, otros tenían una cresta más alta y el nasal reforzado. Los adornos frontales, bastante amplios, constituían un magnífico refuerzo para la pieza. La modalidad del yelmo más difundida era el yelmo cerrado y cilíndrico, que dejaba sólo visible desde la nariz a la boca. La versión más corriente del yelmo del siglo XIII que aparece en Las Cantigas, es la del yelmo con cimera. Adorno que los coronaba y que sirvió para atenuar la impresión de fealdad que producía esta defensa de la cabeza.

«La convivencia de cristianos y musulmanes tenía que reflejarse forzosa-mente en estas miniaturas, propicias

a registrar el tono de la vida en aquella centuria», nos dice José Guerrero Lovillo en el «Estudio Arqueológico de las Miniaturas de las Cantigas». «Y unas veces en audaces algaradas, y otras en cordialísimas relaciones con los cristianos, los musulmanes desfilan constantemente por la escena del Códice.»

En España, el atavío típicamente musulmán se componía de la aljuba, que también adoptaron los cristianos; otra túnica algo más amplia, la alme-xia; un manto al que los árabes llama-ban alquicel, y el turbante. Una prenda tan castellana como la saya se la incorporaron hasta con el mismo nombre.

**ARMAMENTO.**—El escudo completa-ba el armamento defensivo. El peque-ño era propio de los jinetes, mientras que el grande lo usaba la infantería, siendo frecuente entre los musulma-nes el uso de las adargas. El más di-fundido en el siglo XIII era el que tenía el eje rectilíneo y los lados pa-ralelos o con una leve convergencia hacia su base, siendo ésta semicircu-lar. También se ve en el Códice el escudo triangular, aunque es ejemplar raro, prodigándose el escudo grande, llamado pavés, que protegía casi todo el cuerpo. Lo llevaba el ballestero para protegerse cuando armaba la ballesta.

Los escudos, que solían ser de ta-blas, se forraban de cuero. El pequeño, que llevaban los jinetes, se suspendía del cuello para que quedase libre el brazo izquierdo para manejar la brida, y cuando iba de camino se colgaba a la espalda. Llevaba por el revés dos

correas, una para pasar el brazo y otra para asir el escudo con la mano, estando la piel o pergamino que lo cubría adornado con los emblemas he-ráldicos.

La adarga, que era un escudo peque-ño y ligero de cuero, de forma oval o de dos óvalos secantes (una especie de corazón) fue utilizada indistinta-mente por los árabes y los cristianos españoles.

Dentro de las armas ofensivas, la espada es el arma noble por excelencia, con la que se armaba caballero, siendo un presente excepcional. En el siglo XIII fue costumbre llevar dos espadas a caballo: una, colgada del arzón, que era la espada larga y acana-lada, propia para tajos; y, otra, ceñida de arista, que se utilizaba, indistinta-mente, para estocadas y tajos. En el siglo XIII la empuñadura tiene forma de cruz, siendo los pomos de varia-das formas, si bien, generalmente, eran planos y circulares.

La lanza era otra de las armas inse-parables del caballero medieval. Esta-ba compuesta de dos partes: el asta o astil, que era de madera, frecuen-temente de fresno, o a veces de pino, y el fierro o hierro. Esta última constaba de dos piezas: la cuchilla pro-piamente dicha, llamada moharra, y la abrazadera que se ceñía al astil y que recibía el nombre de regatón, virola o cuento.

La lanza se adornaba a veces con una banderola, llamada pendón. Unas eran muy historiadas y otras más sencillas. Unas macizas y tal vez de sección triangular, otras con unos estran-gulamientos separados por trechos li-

1. Cantiga CLXV. De cómo un sultán atacó Tortosa. Por todas partes, la literata se hace eco de la imagen fuerte, deslumbrante, de la ciudad fortificada.

2. Cantiga CLXXII. La nao es el tipo de embarcación que aparece con más frecuencia en las Cantigas. Son gruesas, panzudas, redondas, macizas.

3. Cantiga XXXVI. Nao de un solo mástil, desprovista de los toldos de las popas (castillo de popa). En su lugar, presenta un alcázar de popa dotado de almenas y con las paredes pintadas. Se presente ya, aquí, el alcázar de popa del siglo XIV, que tan espléndido desarrollo iba a tener en el siglo XV.



...y no, lo ne-  
...e-  
...val  
...ie  
...ta-  
...os  
...la  
...en-  
...ro,  
...el  
...es-  
...ar-  
...na-  
...da  
...ta-  
...el  
...na  
...ia-  
...te,  
...se-  
...ta-  
...sta  
...en-  
...no,  
...ns-  
...ro-  
...y  
...y  
...ro-  
...on  
...as  
...n-  
...ec-  
...an-  
...li-

...y no, lo ne-  
...e-  
...val  
...ie  
...ta-  
...os  
...la  
...en-  
...ro,  
...el  
...es-  
...ar-  
...na-  
...da  
...ta-  
...el  
...na  
...ia-  
...te,  
...se-  
...ta-  
...sta  
...en-  
...no,  
...ns-  
...ro-  
...y  
...y  
...ro-  
...on  
...as  
...n-  
...ec-  
...an-  
...li-

sos, y las restantes, simplemente, con un nervio central en la hoja.  
Arcos y ballestas son empleados con igual profusión en el siglo XIII. Cuando se enfrentaban dos huestes armadas, el encuentro tenía sus preliminares en una nube de saetas, virolas, dardos, azagayas, etc., y cuando se llegaba al cuerpo a cuerpo, la lanza y la espada entraban en acción. Los tipos más empleados de ballestas eran las de torno, dos pies y de estribera, exigiendo cada uno un modelo apropiado de saeta. La ballesta de torno, como más pesada, se utilizaba exclusivamente en las campañas de sitio y no en las de movimiento. Las ballestas se armaban con el gancho que llevaban los ballesteros colgado del cinto. Más tarde se utilizó el cranequín y el armatoste. Las flechas, saetas o viratones se colocaban en el carcaj, aljaba o goldre, que era una especie de caja, funda o bolsa de cuero para aquellas. En el carcaj cabían de sesenta saetas para arriba.

Es en la Cantiga XXVIII donde se puede ver el cerco de Constantinopla por un sultán que «mandó armar ingenio para combatir la villa» y en la que se produce el milagro de que «Santa María paraba con su manto las piedras que lanzaba el ingenio», la única en la que aparece un ingenio o máquina de la antigua tormentaria atacando a una plaza. Se trata de un trabuco de movimiento parabólico que, en su forma más regular, consistía en cierto esqueleto de madera, en el cual se ponía un instrumento parecido a una bocina de metal, estibada con nervios de buey. Por medio de un ca-

bestante se volvía la cabeza hacia la espalda y en esta disposición se cargaba con piedras u otros proyectiles. Al soltar después la amarra el proyectil salía lanzado hacia el recinto de la plaza.

**ARQUITECTURA MILITAR Y NAVAL.**  
Rodeadas de su cinturón de murallas las viejas ciudades aparecían fuertemente defendidas. La ciudad fortificada es, sin lugar a dudas, la que aparece representada con mayor difusión en el Códice. Las ciudades fortificadas de las Cantigas se adaptan a un patrón convencional preconcebido del que difícilmente se apartan. Estos recintos fortificados, ya se trate de ciudades o castillos, van dispuestos siempre de la misma forma: una serie de torres, generalmente de planta cuadrangular, unidas entre sí por lienzos de muralla que rompen en su mitad formando un ángulo cuyo vértice apunta hacia el exterior de la fortaleza. Por el contrario, las torres son muy variadas; podemos ver en el manuscrito de El Escorial torres cuadradas, redondas y poligonales. Estas torres van coronadas por almenas cúbicas o piramidales. Salvo algunas excepciones, el recinto fortificado que aparece en las distintas Cantigas, es doble, a base de una muralla y una antemuralla o barbacana. Los fosos no son visibles en el Códice.

Las tiendas de campaña, atendiendo a su tamaño, podían ser de dos tipos: la tienda propiamente dicha, de cabida normal, y otra más pequeña llamada tendejón. Como eje de la tienda había un poste central de madera, llamado

tendal, que se podía sostener gracias a unas cuerdas dispuestas en sentido radial y fijas sobre pequeñas estacas clavadas en el suelo. La tienda terminaba en su parte superior en una especie de cono, siendo el remate del tendal, normalmente, una bola. La parte inferior, por debajo del cono, se llamaba faldas de la tienda, y en ellas se abrían las puertas mediante unos faldones que se recogían a los lados, lo que nos demuestra que las tiendas eran redondas. El tamaño de éstas se medía por el número de cuerdas.

Tres tipos de naves aparecen en las miniaturas de las Cantigas: la galea o galera, la nao y el batel. La galea era una nave de guerra larga (desde la roda al codaste unos 26 metros), estrecha y baja, derivada de las construcciones griegas y romanas. Se consideraba como un buque rápido y maniobrero y se valía, para su desplazamiento, de los remos, sin desdeñar el uso de la vela cuando el tiempo lo permitía. El número de remos venía a ser de ciento treinta.

La nao, destinada al transporte comercial, es la embarcación que con más profusión aparece en las Cantigas. Eran gruesas y panzudas, redondas, macizas, pesadas y de mucho calado. Las naos se movían exclusivamente a base de vela, siendo lo más corriente que éstas fueran velas cuadradas. Los mástiles de éstas eran variables en número (uno, dos y hasta tres), aunque en el Códice aparecen siempre dos. De ordinario, el palo inclinado era el trinquete. Los mástiles terminan en las típicas gatas o gavias hechas de zarzo, madera o cue-

2.



3.





Cantiga XCIX. Intervienen actores de toda condición social. Ellas —las Cantigas— nos enseñan cómo se peleaba y cómo se navegaba. Son, en fin, expresión gráfica completa de la vida medieval española, en la paz y en la guerra, en las ciudades y en el campo, en la tierra y en el mar. Su riqueza en trajes, armas, arquitectura militar, navios, etcétera, hacen de los manuscritos del Rey Sabio un tesoro documental incalculable para la arqueología española de la Edad Media.

ro, y cuyo papel venía a ser similar a las cofas actuales.  
 Una característica muy acusada de las naos es la pronunciada curvatura de la roda y codaste. Si en la galera el problema fundamental estriba en los cuernos de la proa, en la nao es un enigma su castillo de popa. Su misión

era dar cobijo, en las naves que carecían de cubierta, siendo unos toldos que se montaban sobre un armazón fijo al buque; lo que andando el tiempo sería el alcázar de popa del siglo XIV, que tan espléndido desarrollo iba a tener en el siglo XV.  
 La silueta grácil del batel aparece

alguna vez que otra en el Códice alfonso. Era un barco pequeño y ligero, análogo a los botes y lanchas de hoy en día y podía estar impulsado indistintamente a remo o vela. Su característica principal era la pronunciada curvatura de la roda, que tenía mayor altitud que el codaste.

# Pintura XI.

## Primitivos flamencos (3)

Por ELISA BERMEJO



«Virgen con el Niño», de Joos Van Cleve. Monasterio de Santa Clara, de Tordesillas.

**E**N el Monasterio de El Escorial, puede admirarse un delicioso tríptico que tiene, en la tabla central, a *San Jerónimo penitente*; en la portezuela izquierda el *Descanso en la Huida a Egipto*, y en la derecha a *San Antonio de Padua*. El pintor concede al paisaje una importancia capital, sitúa muy alta la línea del horizonte y lo concibe como un todo, con continuidad en las tres tablas. Los tonos dominantes son los verdes frescos y brillantes, con sensación de primavera reciente.

En los personajes, puede apreciarse modelos y composición en estrecha relación con la pintura brujense en general y con Gerard David en particular. El modelado tiene mayor afinidad con la manera de hacer de la escuela de Amberes donde las luces y las sombras juegan un papel importante.

A esta mezcla de estilos e influencias ajenas hay que añadir algunos caracteres personales del artista, entre los que cabe destacar la especial forma de realizar las manos, de palmas alargadas y dedos muy finos, y el empleo de telas suaves y plegado menudo que siguen las formas de los miembros inferiores de las figuras.

Todo lo apuntado nos inclina a pensar que, el autor de este tríptico, sería uno de tantos pintores formados en Brujas que, hacia 1495, dejan esta ciudad para establecerse en Amberes, como el llamado «Maestro de Hoogstraeten» a quien, en la actualidad, se intenta identificar con Passcier van der Mersch.

Quintín Metsys o Massys, además de un pintor de excepcional calidad, es artista de primera fila dentro del panorama de la pintura flamenca. Se le considera el fundador de la fecunda escuela de Amberes. Su estancia en Italia y su admiración por la obra y la técnica de Leonardo de Vinci le convierten en el introductor, en Flandes, de un fino modelado con luces y sombras muy diluidas que se conoce con el nombre de «sfumato».

De Quintín Metsys existe en El Escorial una bellísima tabla que representa a la *Virgen besando al Niño*, sentada, en el primer plano de un impor-

tante paisaje. María va vestida con manto rojo y túnica del mismo color por la que asoman las mangas blancas a juego con la tela del tocado. El cuerpecito del Niño luce la finura del modelado a través de una gasa tenue y transparente. La forma de las vestiduras de la Virgen es casi idéntica en el ejemplar, con el mismo tema, del museo de Berlín.

Las tonalidades del paisaje, la fantasía de formas y huecos del montículo rocoso, que aparece tras la Virgen y la quietud de las aguas del río, que serpentea hacia el fondo, son otros tantos caracteres que coinciden con la estructura paisajística de Patinir. Es, pues, muy posible que, como acontece con otros obras como la, bien conocida, de las *Tentaciones de San Antonio*, del Museo del Prado, sea una colaboración de estos dos geniales artistas.

Es interesante destacar que, aunque ya Justi menciona esta obra, en El Escorial, no se ha recogido, al menos que sepamos, en los estudios posteriores sobre Quintín Metsys, ni aun en los más recientes, y es ahora cuando se publica por vez primera<sup>1</sup>.

Joaquín Patinir († 1524) es un paisajista de primer orden, tanto que, en la mayoría de sus cuadros, el asunto es sólo el pretexto para presentarlo en el marco de un asombroso paisaje de gran personalidad, al extremo de no importarle que las figuras sean de mano de otro artista. Alberto Durero durante su estancia en Amberes (1520-1521) tuvo amistad con Patinir y en su «Diario de Viaje» le llama «Maestro Joaquín, el buen paisajista» y es, desde luego, el primero en hacer del paisaje un género independiente.

Al comienzo de su carrera se aprecia la influencia de El Bosco y, en menor grado, la de Gerard David, pero pronto sus paisajes se convierten en una fantasía de su propia imaginación. Rocas caprichosas, aguas encalmadas perdiéndose en la lejanía y un convencionalismo cromático de los «tres tonos» con un primer plano castaño que va mezclándose con verdes para terminar azulándose hacia la línea del horizonte.



Tríptico de «San Jerónimo», por el «Maestro de Hoogstraeten» (?). Monasterio de El Escorial.



Detalle del tríptico de «San Jerónimo», con el «Descanso en la huida a Egipto».



Detalle del tríptico de «San Jerónimo», con «San Antonio de Padua».



«San Cristóbal», por Joaquin Patinir. Monasterio de El Escorial.

2.



1.

1, 2, 3 y 4. Detalles de «San Cristóbal», en los que se aprecian, respectivamente: el ermitaño que convirtió al gigante; chozas con influencias de El Bosco; paisaje central con castillo y embarcaciones; y fragmento con asunto (ciudad, edificio en llamas, gente armada por el camino) tomado de la Leyenda Dorada, en el que se alude a las plagas que diezman el mundo y a la protección que se pide al Santo.



3.



4.

La tabla de El Escorial nos presenta a *San Cristóbal* vadeando el río con el Niño sobre sus hombros. A la izquierda, se ve al ermitaño que convirtió y animó al gigante Cristóbal para trasladar a los viajeros de una a otra orilla. Las cabañas construidas al pie del árbol y en lo alto de su ramaje, están tomadas de obras de El Bosco así como las actitudes de algunas de las diminutas figurillas que salpican el paisaje. Por la derecha, serpentea un camino por el que avanza un grupo de gentes armadas que parecen venir de la ciudad del fondo donde, otro grupo, se agolpa ante un edificio en llamas. El asunto está tomado de la Leyenda Dorada y alude, seguramente, a las plagas que diezman al mundo y a la protección que se pide al Santo para evitarlas<sup>2</sup>.

**El Monasterio de Santa Clara, de Tordesillas**, en la provincia de Valladolid, es fundación de Pedro I de Castilla, llamado «el Cruel» que cedió su palacio para convento de monjas y para que viviera con ellas Doña Beatriz, la primogénita del Rey y de Doña María de Padilla.

Entre las numerosas obras de arte que conserva el Monasterio, se cuenta una pequeña tablita de fondo unido, en tonalidades verdosas, sobre el que destaca la *Virgen con el Niño*, de medio cuerpo, de las llamadas «Virgenes de la Leche». El tema tuvo mucho éxito a fines del siglo xv y primeros años del xvi y son varios los artistas que lo repiten.

La tabla de Tordesillas sigue el estilo de Joos Van Cleve. El cabello y las manos de la Virgen están tratados con gran cariño y es, particularmente, graciosa la actitud del Niño dirigiendo su mirada hacia el espectador.

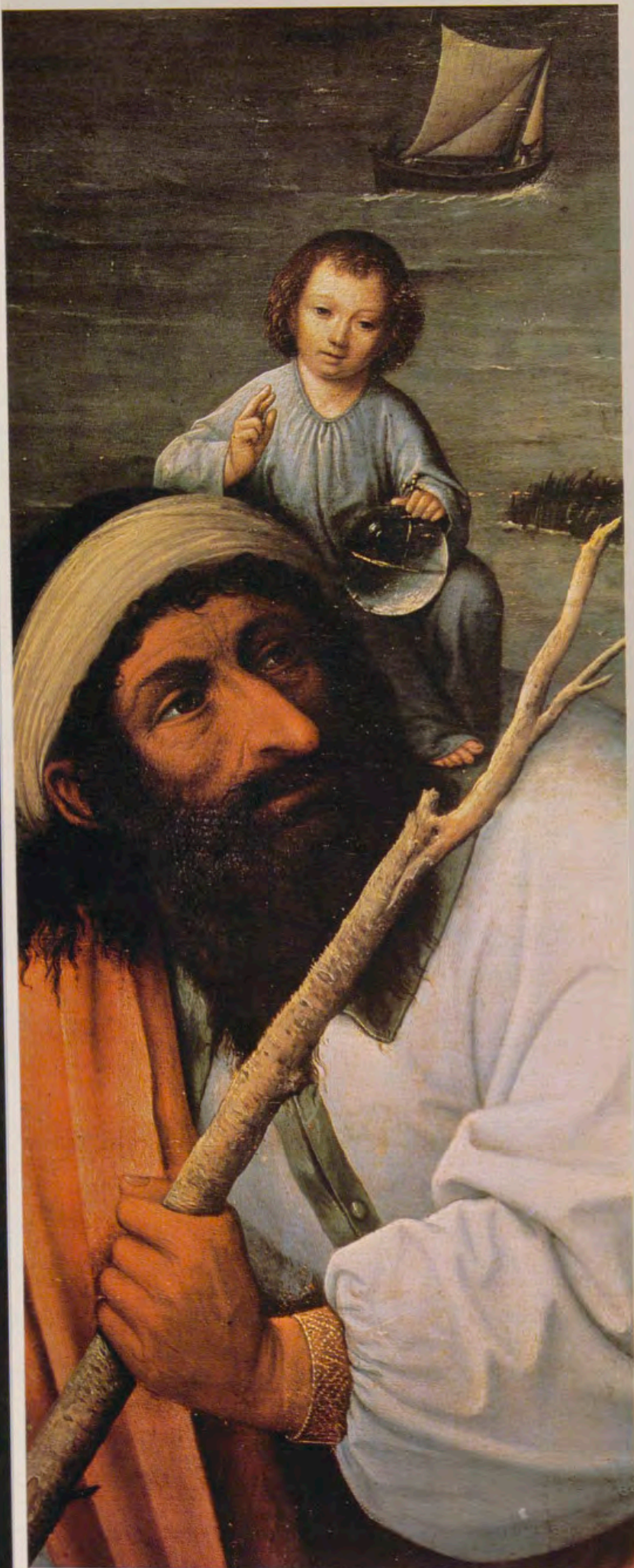
En 1970, expertos especialistas del Taller de Restauración del Patrimonio Nacional le levantaron antiguos repintes que cubrían el pecho de la Virgen, simulando un escote más cerrado.

**El Monasterio de las Huelgas**, en Burgos, fue fundado por Alfonso VIII de Castilla y su mujer, Doña Leonor de Inglaterra.



Detalle de la «Virgen besando al Niño» con el importante paisaje situado a la izquierda.

«Virgen besando al Niño», por Quintín Metsys. Monasterio de El Escorial.



Detalle de «San Cristóbal», de Patinir, con el Santo y el Niño, sobre sus hombros, en el momento de cruzar el río.

En la Sala Capitular pueden admirarse dos bellos trípticos flamencos con temas de la Pasión de Cristo. Uno de ellos presenta, en la tabla central, el *Descendimiento*, en el que destaca el deseo del pintor por conseguir un virtuosismo en la composición. Así, la Virgen, San Juan y otra de las Marías, que aparecen a la derecha de la Cruz, están concebidos con un sentido escalonado que parece coincidir con la agudeza del dolor que a cada uno corresponde.

En las tablas laterales se representan el *Camino del Calvario* y la *Resurrección*. Los personajes están distribuidos en grupos que llenan casi por completo el espacio de que dispone, con escasos huecos por los que puede verse el paisaje que sirve de fondo a las escenas. En cuanto al color, destacan los rojos intensos y unos amarillos elegantes y matizados.

Desde luego es obra de un artista de la escuela de Amberes que recuerda el estilo de las pinturas puestas bajo el nombre de Jan de Beer a quien se llama también Henneken. No obstante, el hecho de no conocer ningún cuadro que pueda considerarse como obra segura del artista, hace difícil de identificación, por lo que avanzamos el nombre del autor con las naturales reservas.

El otro tríptico tiene como tema central *El Calvario*. En la puerta izquierda se figura la *Cruz a Cuestas* y a la derecha la *Resurrección*, temas muy frecuentes durante la primera mitad del siglo XVI en los trípticos antuerpianos. La escena del Calvario está inspirada en composiciones de Van der Weyden, sobre todo el grupo compuesto por la Virgen y San Juan, la actitud de la Magdalena y el movimiento del caballo. En las tres tablas las figuras son muy movidas, de pequeño tamaño y dejando abundantes espacios. Es obra de un manierista de Amberes de hacia 1520.

#### NOTAS

<sup>1</sup> CARL, JUSTI. *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*. Tomo II, pág. 24. Berlín, 1908.

<sup>2</sup> A. ALVAREZ CABAÑAS. *Patinir en El Escorial*. «Religión y Cultura». 1933, pág. 362.



Triptico del «Calvario», Manierista de Amberes de hacia 1520.  
Monasterio de Las Huelgas. Burgos.



Triptico del «Calvario», Manierista de Amberes de hacia 1520.  
Monasterio de Las Huelgas. Burgos.



Triptico del «Descendimiento», de Jan de Beer (?).  
Monasterio de Las Huelgas. Burgos.

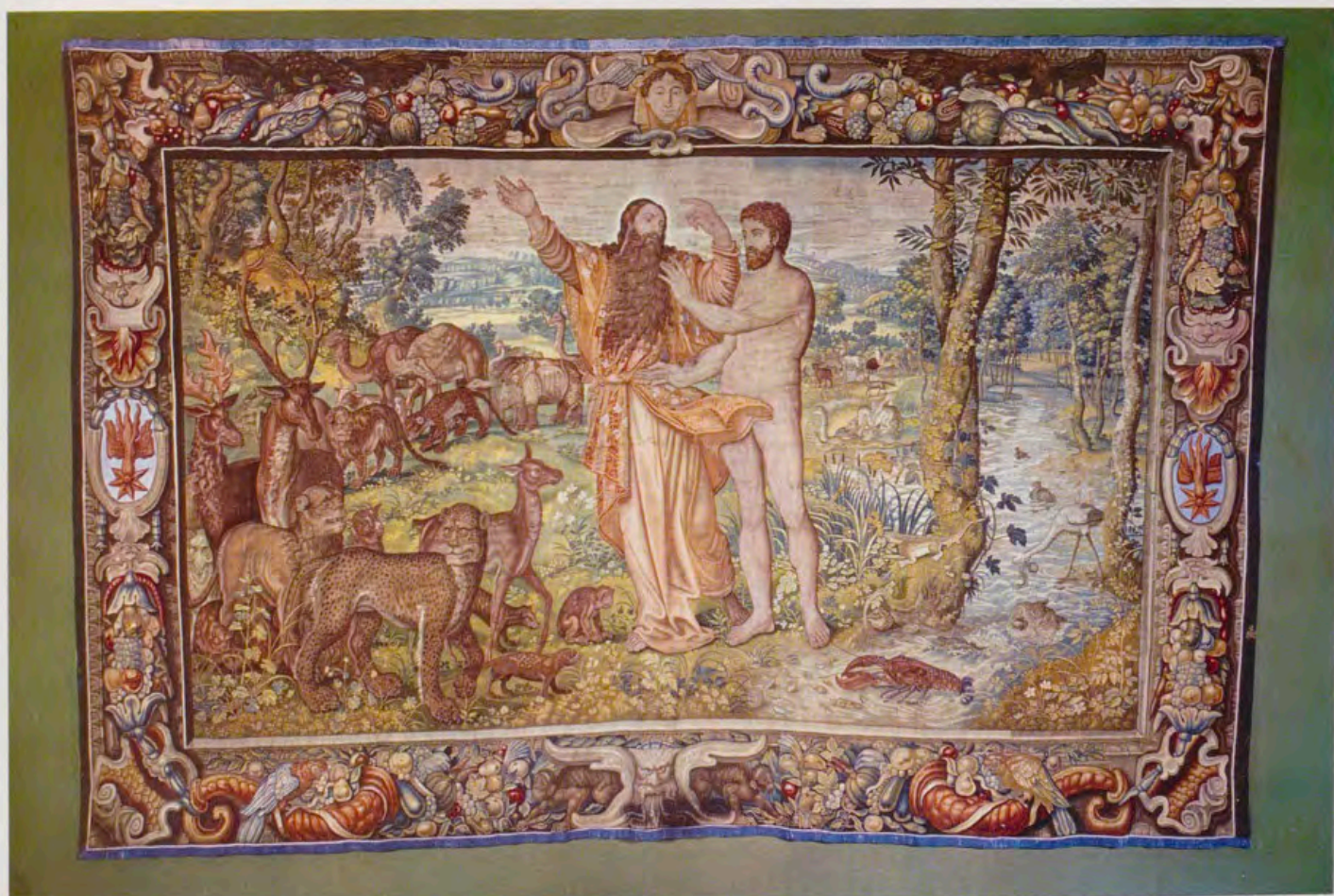


Triptico del «Descendimiento», de Jan de Beer (?).  
Monasterio de Las Huelgas. Burgos.

# “LA CREACION DEL HOMBRE”

## TAPICES DEL PALACIO DE LA GRANJA

Por PAULINA JUNQUERA



«Dios crea al hombre  
y le pone  
en el Paraíso».  
Tapiz de  
la primera mitad  
del siglo XVII.  
Taller de Bruselas,  
por cartón  
de Miguel Coxcie.  
Paño I de la serie.

Detalle del paño I.  
Angulo inferior  
derecho,  
con langosta,  
delfín,  
zancuda y lagarto  
junto al tronco  
de un árbol.



**E**N el coloquio internacional celebrado recientemente en Bruselas —y del que se informa en la crónica del Patrimonio Nacional de este mismo número de REALES SITIOS— se habló de las piezas que se conservan en el castillo de Wawel, en Cracovia. En relación con este tema, publicamos a continuación un artículo sobre la serie de tapices «Historia de la creación del hombre», complemento de la comunicación que en el citado coloquio internacional presentó la misma autora.



El tema de la creación de la primera pareja humana se tejió repetidas veces durante los siglos XVI y XVII. Los cartones que se

utilizaron para la primera textura fueron obra del pintor Miguel Coxcie, que los realizó para la ejecución de una tapicería con representaciones del Génesis encargada a los más famosos liceros de Bruselas por el rey de Polonia Segismundo II Augusto, con el fin de decorar su castillo de Wawel, en Cracovia, en 1553, con motivo de sus nupcias con Catalina de Austria, duquesa viuda de Mantua. Esta serie, que se conserva "in situ", se considera hoy como "princeps".

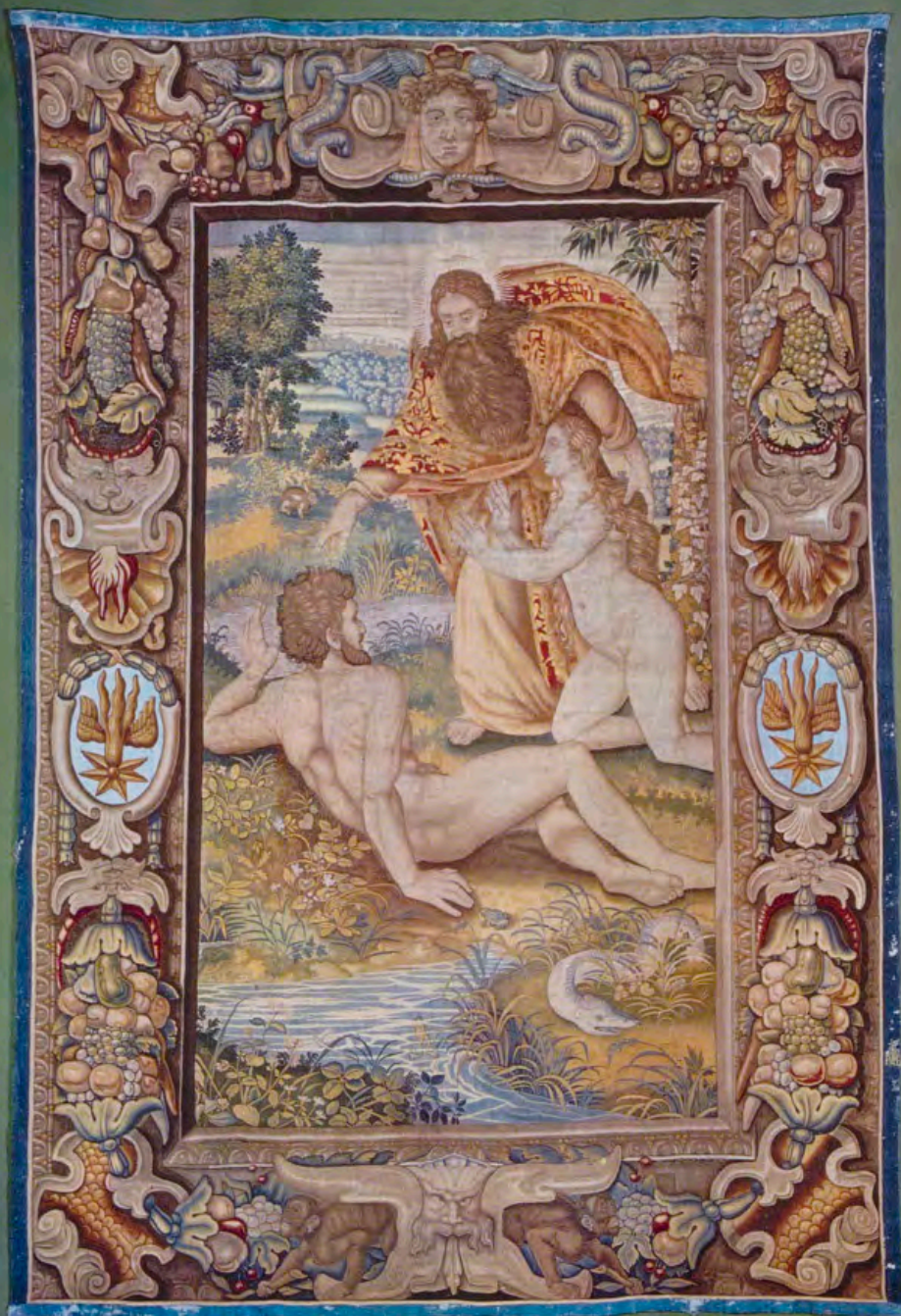
La "Historia de la Creación del Hombre", de que vamos a ocuparnos, consta de ocho tapices tejidos en el siglo XVII, probablemente en su tercer

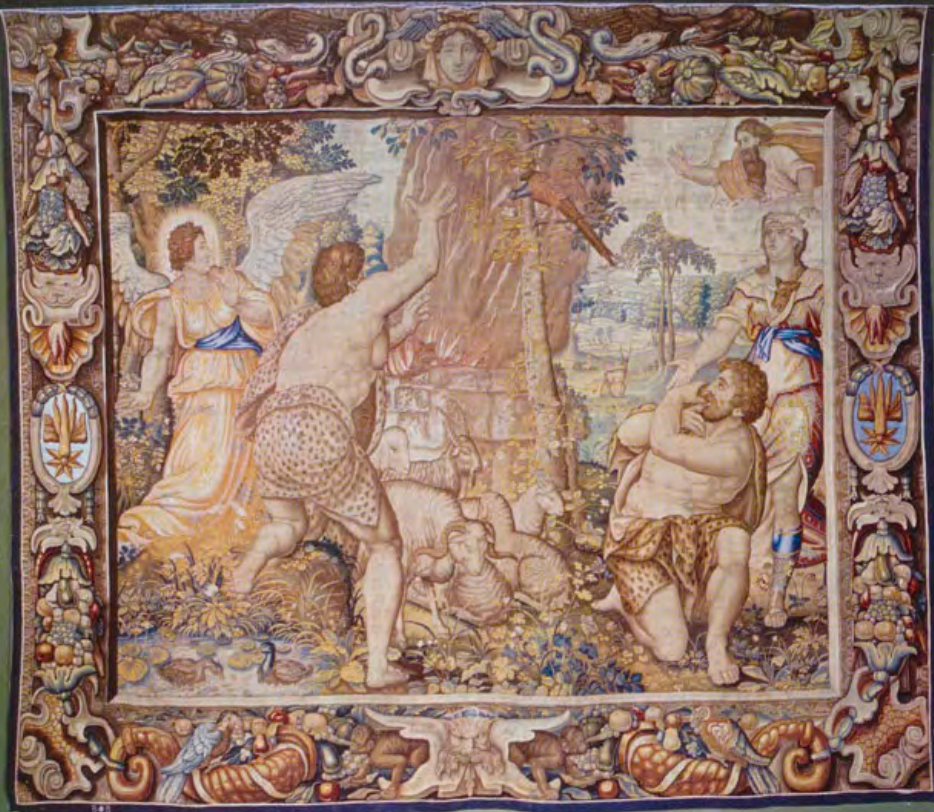
decenio, por cartones derivados de los originales que pintara Miguel Coxcie. Las figuras humanas y las de los animales son iguales a las de la serie cracoviana. Varían el paisaje y el punto de vista, que en la serie madrileña produce menos impresión de lejanía. La diferencia de tamaño de los tapices de una y otra serie ha obligado también a otras variaciones de detalle.

En la textura de la tapicería que estudiamos se ha utilizado únicamente lana y seda. En la de Wawel hay también hilos de oro y plata, caso frecuente en las series del siglo XVI, especialmente si se trataba de encargos regio.

El tejido es de excelente calidad (se cuentan de ocho a nueve hilos de urdimbre por centímetro cuadrado), se tejió en Bruselas, en la fecha anteriormente señalada, por los maestros liceros Jacques Fobert y Jean Vervoert<sup>1</sup>, los mismos que hicieron, en colaboración con Jan Raes, la famosa serie rubeniana, "La Apoteosis de la

1. 2.





Eucaristía", del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. (Véase REALES SITIOS, núm. 22, págs. 18-31, y número 33, pág. 40. Aclaración.)

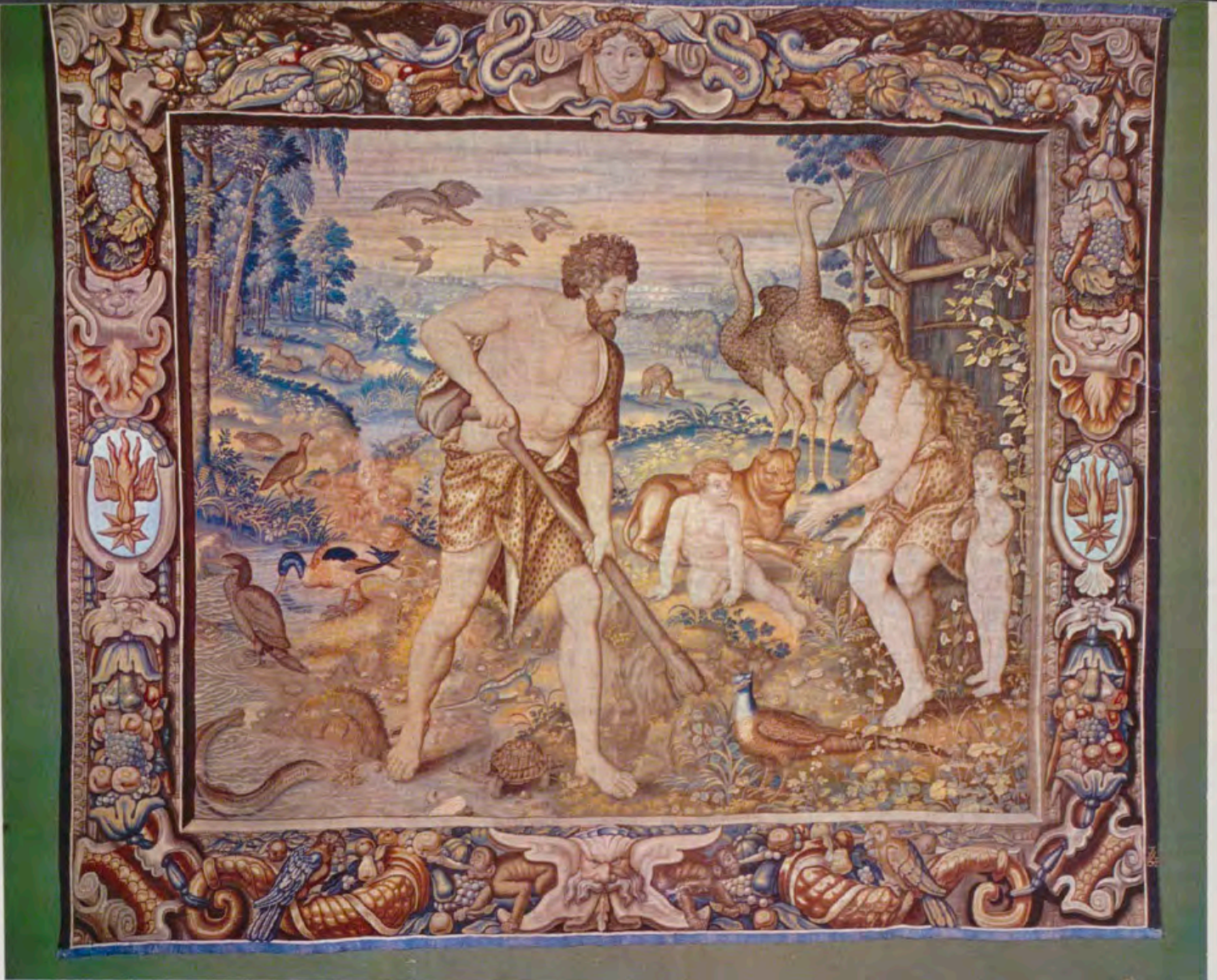
Nota de gran interés es la bordura, barroca, que ofrece una cierta semejanza con las de las dos series, "Historia de Decio", de la colección del Patrimonio Nacional de España (véase REALES SITIOS, págs. 62-63), fechadas por los mismos años. Se compone en la franja superior de un motivo central, a modo de cartela, formado por dos serpientes retorcidas y un mascarón en reserva; a los lados, hojas y frutos agrupados, y águilas enfrentadas con serpientes. En la cenefa inferior aparecen montones de frutos variados, motivos contorneados, en torno a un mascarón central. En las verticales vemos análogos elementos y en los del centro sendos seudocometas.

La insistencia constante de tales motivos no puede explicarse como un capricho del dibujante de la bordura.



5.

1. Paño II de la serie «Historia de la Creación del Hombre»: "Dios crea a la mujer y la presenta a Adán".
2. Detalle de la bordura del paño II, con la marca del tejedor.
3. Paño VI: "Abel ofrece sacrificios al Señor".
4. El ángel puesto por el Señor como custodio del Paraíso, detalle del paño VI.
5. Detalle del paño VI, con un faisán en el árbol del centro del tapiz.



Se trata, así lo creemos y vamos a tratar de demostrarlo, de símbolos o atributos en estrecha relación con la temática de los tapices. Sin embargo, no es fácil llegar a penetrar exhaustivamente todo lo que de insinuaciones y símbolos hay en esta composición. Sabido es que el símbolo se presta fácilmente al equívoco, es decir, da ocasión a interpretaciones diversas. Mas, aun a riesgo de no acertar plenamente, expondremos los resultados a que hemos llegado tras un detenido estudio del problema, el más interesante que la serie presenta, y siempre digno de la mayor atención cuando de arte flamenco se trata.

Desde la antigüedad greco-latina, al combate entre el águila y la serpiente (bordura superior), se le ha dado carácter simbólico y se ha querido ver en él la victoria del Bien sobre el Mal<sup>2</sup>. En cuanto a los animales que vemos en la bordura inferior, el mono simboliza con frecuencia en el arte cristiano el alma pecadora del hombre, la malicia y la astucia, y el halcón personifica las malas acciones<sup>3</sup>.

Mayor dificultad interpretativa presenta el seudocometa de las franjas verticales. Tormo y Sánchez Cantón lo creyeron alusión o símbolo personal,

sin haber logrado descifrarlo<sup>4</sup>. Esta suposición no es admisible, pues sabemos que, con igual bordura, se tejieron, al menos, otras dos series del mismo tema<sup>5</sup>.

Se trata, según creemos, de un símbolo de carácter religioso: de una extraña y tal vez única figuración de la Trinidad, una de cuyas tres Personas, Dios Padre, creó el mundo. Tradicionalmente ha habido un deseo de no separarlas en su representación plástica<sup>6</sup>. Pero, por muy sagaz e ingenioso que sea el artista, nada más difícil de concebir y, en consecuencia, traducir plásticamente, que la idea de un Dios a la vez trino y uno, la Trinidad en la Unidad, por ello ninguna de las representaciones de este misterio, que el arte cristiano nos propone, es plenamente satisfactoria.

El autor de la bordura, cuyo simbolismo analizamos, se ha valido de un conglomerado más o menos amorfo, de una especie de cuerpo alado, que tiene una estrella por cabeza y tres rayos o colas por remate, y cuyo sentido simbólico puede ser interpretado así: la estrella simboliza al Dios del universo<sup>7</sup> (de Él depende el movimiento de las estrellas y de todo el universo celeste); las alas son atributos del Espíritu<sup>8</sup> y las tres colas o,

1. Paño V: "Adán, expulsado del Paraíso, labra la tierra".
2. Trozo de bordura y orillo con la marca del maestro tejedor. Paño V.
3. Detalle del paño V: busto de Adán.
4. Detalle del ángulo superior derecho, del mismo tapiz.





3.



4.

mejor, rayos, representan a la Trinidad, que a menudo aparece en el arte en forma de tres rayos de luz.

Antes de pasar a la descripción individualizada de los tapices, debemos señalar la nota cromática general de la serie. Predominan los tonos ocres, azules, verdes, algún gris, rojo y amarillo, más un color hueso para las carnaciones de rostros y desnudos.

**PAÑO I.** "Dios crea al hombre y le pone en el Paraíso" (Génesis, 2-15). Lana y seda. Carece de marcas. Mide 3,65 por 5,75 metros.

Centran la composición las figuras del Creador y de Adán. La actitud del Señor, con los brazos en alto, parece indicar la plena posesión que otorga a Adán de aquel lugar y la supremacía que le concede sobre los demás seres que lo pueblan. A la izquierda aparecen en la mejor armonía, junto al tigre, la tímida gacela, el león y el carnero, el reno y el ciervo. A la derecha una grulla, símbolo de la vigilancia<sup>9</sup>, mordiendo a una serpiente, que lo es del poder del Mal<sup>10</sup>.

La representación corresponde a la parte central del gran cartón original de Coxcie, intitulado "El Paraíso terrestre", por el que fue tejido el primer paño de la serie de Wawel.

**PAÑO II.** "Dios crea a la mujer y la presenta a Adán" (Gén., 2, 18-24). Lana y seda. Marca del maestro tapicero Jean Vervoert. Mide 3,70 por 2,65 metros.

En primer término aparece la serpiente, símbolo del poder del Mal y enemiga de la Inocencia. En el centro, Adán recostado en un altozano entre dos riachuelos, y en actitud de sorpresa ante la presencia de Eva, que el Padre Eterno le presenta.

El tapiz reproduce la parte izquierda, con menos detalles, del cartón original para la serie de Cracovia<sup>11</sup>.

**PAÑO III.** "Dios prohíbe a Adán y a Eva comer del árbol del bien y del mal" (Gén., 3, 1-13). Seda y lana. Marcas de Bruselas y del tejedor Jean Vervoert. Mide 3,70 por 4,56 metros.

De mayor tamaño, se repiten en este paño, y en actitud exactamente igual que en el primero, las figuras del Creador y de Adán. A la izquierda del árbol aparece Eva, la diestra extendida hacia el unicornio situado en el ángulo del mismo lado, símbolo de la vida casta y pura que Dios preveía para la primera pareja humana.

Representación ésta tomada del cartón original, "La Admonición divina", que se completa con el pasaje "Adán y Eva comen del árbol Prohibido".

**PAÑO IV.** "El pecado de Adán y Eva" (Gén., 3, 1-13). Lana y seda. Marca de Jean Vervoert. Mide 3,68 por 2,52 metros.

Por eje de la composición, el árbol de los frutos prohibidos, en el que aparece la serpiente tentadora y del que se disponen a comer el primer hombre y la primera mujer. En primer término, un pavo real, símbolo de la concordia conyugal y también de la inmortalidad a que Adán y Eva estaban destinados<sup>12</sup>.

**PAÑO V.** "Adán, expulsado del Paraíso, labra la tierra" (Gén., 3, 17-19). Seda y lana. Marca de Jacques Fobert. Mide 3,73 por 4,51 metros.

Centra la representación, la figura de Adán que, a medias cubierto con la piel de un animal, se dispone a romper la tierra con un madero. A la derecha Eva, que también cubre parte de su desnudez con la piel de un leopardo, parece tomar parte en el trabajo con su consejo a Adán. Junto a ella, sus hijos, Caín, sentado y a sus espaldas un león, símbolo de la Cólera<sup>13</sup>, mientras que el pequeño Abel, en pie, sostiene entre sus manos un jilguero, tal vez para sugerirnos la penosa suerte que le estaba reservada, ya que este animal se alimenta con frecuencia de espigas y abrojos.



**PAÑO VI.** "Abel ofrece sacrificios al Señor" (Gén., 4, 3-6). Lana y seda. Marcas de Bruselas y de Jacques Fobert. Mide 3,75 por 4,54 metros.

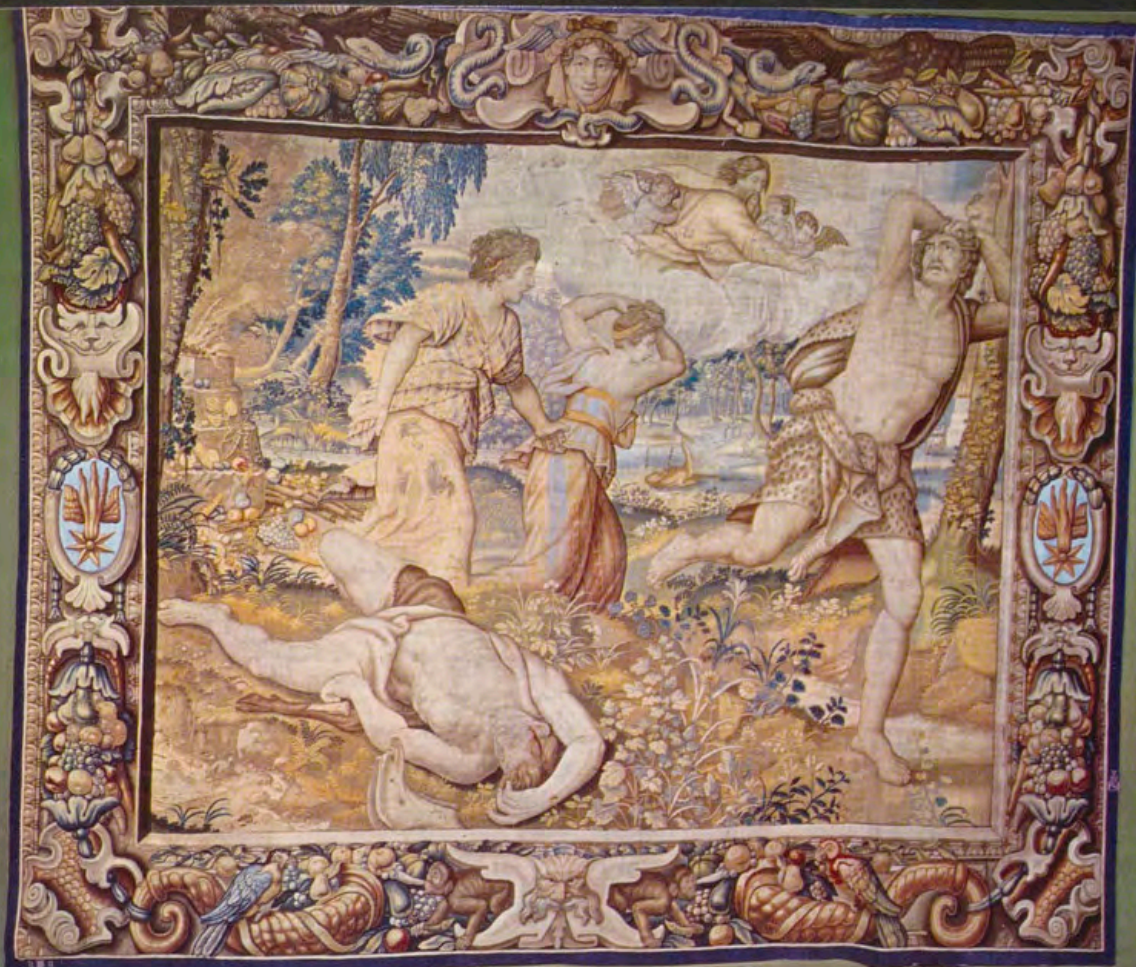
En el centro, la pira del sacrificio, de la que surge el humo que asciende recto hacia el cielo del lado de Abel y se abate hacia el lado de Caín, que trata de huirle arrodillándose y protegiendo su rostro con las manos<sup>14</sup>. En el ángulo superior derecho, Dios Padre bendice el sacrificio de Abel. En el lado opuesto vemos la figura de un ángel que abre los brazos para recibir el cordero, víctima que el Señor ha aceptado. La figura femenina que aparece a la derecha tocada con la piel de un cordero y por cuyo descote surge la cabeza de un lobo, personifica uno de los últimos consejos

de Cristo en el sermón de la Montaña: "Guardaos de los falsos profetas que vienen a vosotros disfrazados con pieles de ovejas, mas por dentro son lobos voraces" (San Mateo, 7, 15), clara alusión a los malos propósitos de Caín.

**PAÑO VII.** "Caín mata a su hermano Abel" (Gén., 4, 8). Lana y seda. Marcas de Bruselas y de Jacques Fobert. Mide 3,77 por 3,87 metros.

Ante un bello paisaje, de gran tamaño, la figura de Caín que se dispone a descargar sobre el cuello de su hermano la quijada de un burro. A la derecha, una mujer, que por su actitud parece reclamar el castigo del fratricida; mientras que, un conejo que huye, en el ángulo inferior derecho, simboliza el Miedo<sup>15</sup>.

1. Paño VII: "Caín mata a su hermano Abel".
2. "Dios maldice a Caín y le expulsa del Paraíso": Paño VIII.
3. Busto de Caín, detalle del tapiz VIII, que pone de relieve la expresión patética del rostro.



2.



3. **PAÑO VIII.** "Dios expulsa a Caín del Paraíso" (Gén., 4, 1-10). Seda y lana. Marcas de Bruselas y de Jean Vervoert. Mide 3,70 por 4,54 metros.

En primer término el cadáver de Abel. Tras él, dos figuras femeninas que personifican la Desesperación y la Venganza<sup>16</sup>. A la derecha, Caín muestra con sus gestos la agitación pasional de que está poseído. El patético agrandamiento de las figuras de Abel y Caín dan al acontecimiento carácter teatral.

Esta composición reproduce exactamente el cartón original de Coxie, para la serie polonesa.

#### NOTAS

<sup>1</sup> M. Crick-Kuntziger, que ya en 1936 acertó a descifrar estas marcas, se equivocó al afirmar que la serie de "La Creación", de Madrid, tiene una tercera, formada por las letras I. S. (Véase «Tapisserie de la Génesis d'après Michel Coxie», pág. 10.)

<sup>2</sup> Guy de Tervarent, «Attributs et Symboles dans l'Art Profane». Gêneve, 1958. El águila aparece en lucha con la serpiente en evangelarios del siglo VII.

Para otros ejemplos ver D. y E. Panofsky, «Pandora's box», en Bollingen series, LII. New York, 1956, pág. 24. Nota.

<sup>3</sup> George Fergusen, «Signos y Símbolos en el Arte Cristiano». Buenos Aires, s. a., pág. 20.

<sup>4</sup> Tormo y Sánchez Cantón, «Los Tapices de la Casa del Rey N. S.». Madrid, 1919, páginas 127-128.

<sup>5</sup> Series de Salzburgo, 6 paños (iglesia de San Ruperto y San Virgilio), y de la colección Krupp, 4 paños.



Busto de Eva.  
Detalle del  
pañó III,  
que permite  
apreciar la  
perfección  
del tejido  
y la  
belleza  
del color  
y  
del dibujo.

<sup>6</sup> En un sarcófago del Museo de Letrán, de la segunda mitad del siglo VI, se representa la Santísima Trinidad por tres personajes barbados que se ocupan en la creación de Eva.

<sup>7</sup> Horapollon I, 13. «Hieroglyphica». Traducción francesa y comentarios por B. van de Walle y J. Vergote, en «Cronique d'Egypte», órgano de la "Fundación Reina Isabel". Bruxelles, núms. 35 y 36.

<sup>8</sup> Guy de Tervarent, «op. cit.», pág. 11-X. ART.

<sup>9</sup> Guy de Tervarent, «op. cit.», pág. 206, cita a Aristote, «Historia Animalium». Trad. de d'Arcy Wentworth Thompson, Oxford, 1910, IX, 10. Y a San Isidoro de Sevilla, «Etymologiarum libri XX», XII, 7.

<sup>10</sup> Panofsky, «Studies», pág. 84, fig. 61.

<sup>11</sup> «Les Tapisseries Flamandes au Chateau du Wawel á Cracovie. Trésors du roi Segismund II Auguste Jagellon». Bajo la dirección del profesor Jerzy Szablowski. Anvers, 1972.

<sup>12</sup> En 1559, con ocasión del matrimonio de Isabel de Valois con Felipe II, se arrojaron al pueblo monedas que figuraban por una cara a los esposos y por la otra un pavo con la inscripción CONCORDIA. (Véase «Epistolae Ortelianae». Ed. Héssels, I, núm. 8.)

<sup>13</sup> Guy de Tervarent, «op. cit.», pág. 245, VII, cita una tapicería flamenca hecha por un cartón de Bronzino, que se encuentra en la Galleria degli Arazzi, en Florencia, en la que la Inocencia está rodeada de sentimientos hostiles, personificados por animales, entre ellos

el león para la cólera. (Véase Panofsky, «Studies», pág. 84, fig. 61.)

<sup>14</sup> Según las instrucciones del «Manuel de la Peinture», de Denys de Fourn, la aceptación del sacrificio de Abel por el Señor se representa por la subida recta hacia el cielo del humo de las llamas, mientras que la repulsa del de Caín, por la inclinación del humo hacia el rostro de éste. (L. Reau, «Iconographie de l'Art Chrétien». Ed. París, 1956, págs. 94-95.)

<sup>15</sup> Valeriano, «Hieroglyphica», XIII. De lepore, Trepidatio. Y Horacio, «Odas», V, 2, vers. 35. (Guy de Tervarent, «op. cit.», pág. 242.)

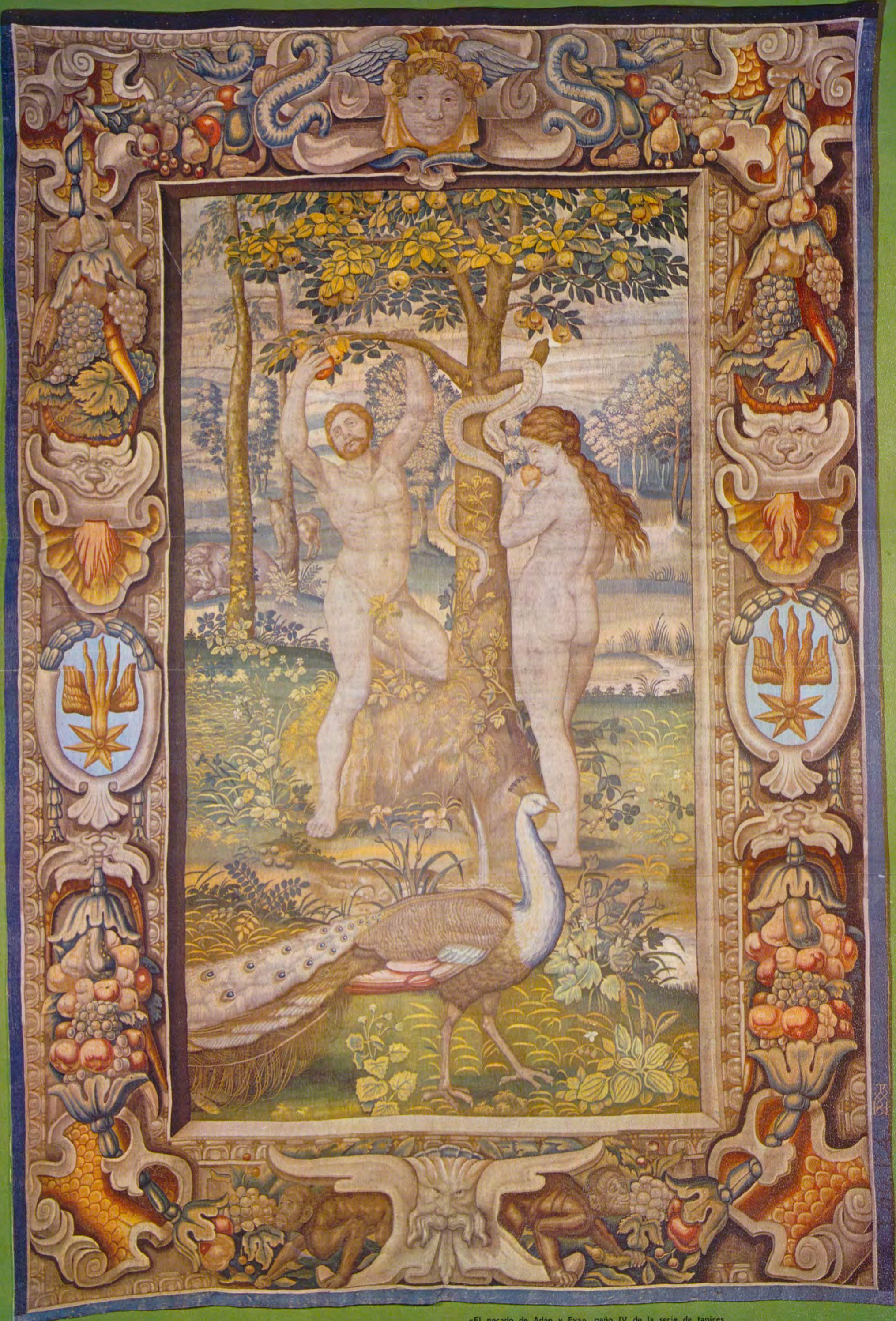
<sup>16</sup> Anna Misiag-Bochenska, «Les Tapisseries Historiées: scènes de la Genèse», en «Les Tapisseries Flamandes au Chateau de Wawel á Cracovie...», págs. 75-187, lám.



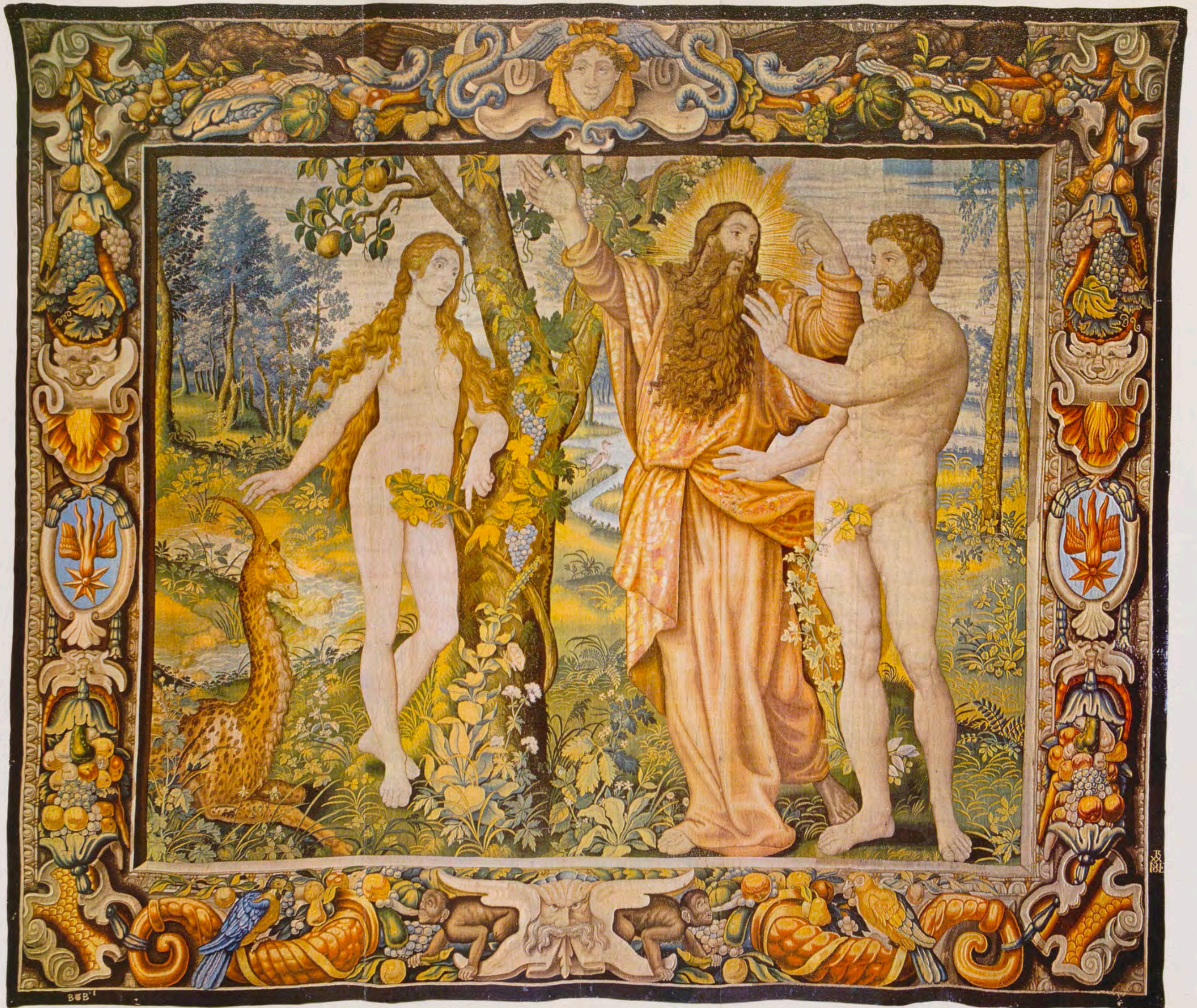
«El pecado de Adán y Eva», paño IV de la serie de tapices  
«La creación del hombre», perteneciente al Patrimonio Nacional.

tu-  
de  
ta-  
se  
eló  
bul-  
mo  
hie  
(95.)  
po-  
35.  
ies  
Ta-  
á

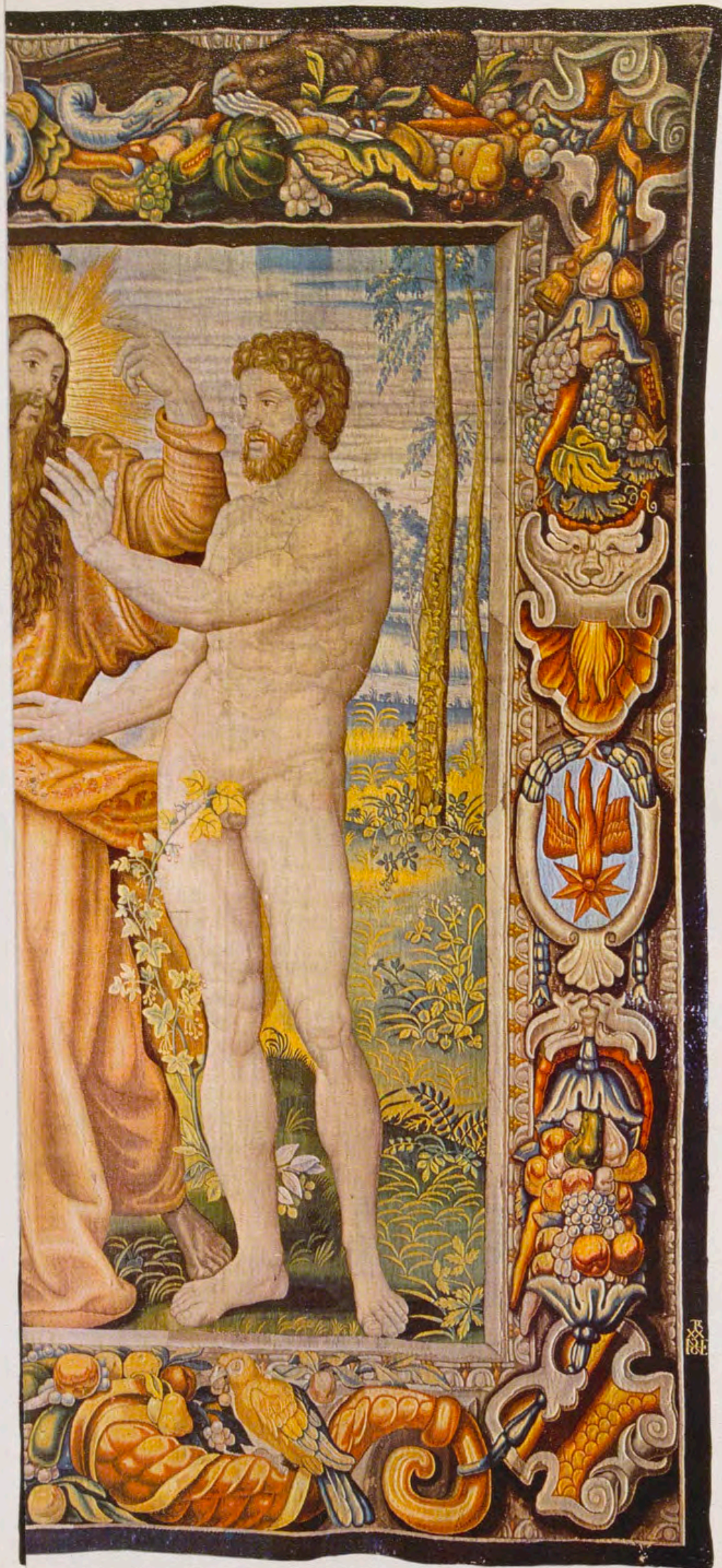
ky. «Stu-  
annuol de  
a accepta-  
Señor se  
el cielo  
la repul-  
del humo  
monografía  
gs. 94-95.)  
De lepp-  
i, vers. 35.  
42.)  
apissertes  
1-199 Ta-  
Wöwvel á



«El pecado de Adán y Eva», paño IV de la serie de tapices «La creación del hombre», perteneciente al Patrimonio Nacional.



«Dios prohíbe a Adán y Eva comer del árbol del bien y del mal»,  
pañó III de la serie por cartones de Miguel Coxcie.

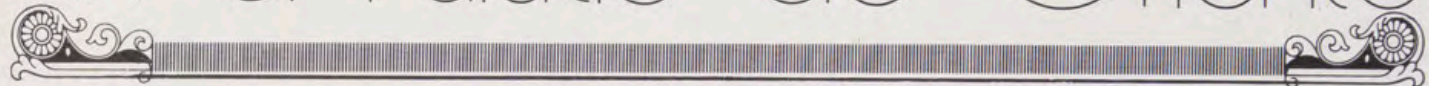


«Dios prohíbe a Adán y Eva comer del árbol del bien y del mal»,  
pañó III de la serie por cartones de Miguel Coxcie.



# DOS ARQUETAS DE ARTE ITALIANO

## en el Palacio de Oriente



Por M.<sup>a</sup> TERESA RUIZ ALCON



Arqueta de plata sobredorada, piedras preciosas y cristal de roca que perteneció a Isabel Clara Eugenia. Es obra italiana del siglo XVI y se conserva en el Relicario del Palacio de Oriente.

Placa de cristal de roca (de la arqueta de Isabel Clara Eugenia) grabada por Aníbal Fontana, en la que se representa «el agua».





PARECEN en estas páginas dos arquetas conservadas en el Patrimonio Nacional, obras realizadas en el norte de Italia —Milán y

Florencia—, y ambas piezas de gran interés y belleza para el arte de su tiempo. A las dos se dio el mismo destino: servir de arca en el Monumento el día de Jueves Santo; una, en El Escorial, y otra en el Palacio Real. Actualmente se guardan las dos en el Relicario del Palacio.

**LA ARQUETA DEL MONASTERIO.** La arqueta de El Escorial es, sin duda, obra milanesa de la segunda mitad del siglo XVI, pero estaba por resolver el problema de sus autores. Es sabido que fue un regalo de los Duques de Milán para la Infanta Isabel Clara Eugenia. En el Libro III de las «Entregas»<sup>1</sup> está descrita minuciosamente y expresa que fue regalo de la Infanta para el Monasterio. Edmond Bonaffé, que en el año 1887 escribió una monografía sobre esta pieza, afirma que contenía la reliquia de San Hermenegildo. Esto es erróneo. La confusión viene de que, también en El Escorial, hay una arqueta que figura en el «Libro de Entregas», que igualmente vino de Milán, regalo de los Duques de Saboya para Felipe II y a la que se denomina Duomo de Milán. Esta se conserva en El Escorial y guarda un cráneo atribuido a San Hermenegildo.

¿Cuándo vino y por qué motivo? La entrega a El Escorial tiene la fecha del 30 de junio de 1593. Por consiguiente, tuvo que venir antes de esa fecha. Dice también, el autor antes citado, que fue un regalo de la Infanta Catalina Micaela a su hermana Isabel Clara hacia 1591, cuando Felipe II reclamaba para ella el trono de Francia y se pensaba casarla con el Archiduque Ernesto, hijo de Maximiliano II de Austria. No hay ningún fundamento para asegurar esto y sí, en cambio, para considerar que el regalo fue hecho antes por el Duque de Saboya cuando vino a casarse, en Zaragoza, con Catalina. Se sabe que en esta ocasión, 1585, regala al hermano de las dos infantas, el futuro Felipe III, la armadura de ni-

ño —éste tenía entonces siete años— que se conserva en la Real Armería de Madrid. Es lo más verosímil que, si a éste le hizo tan magnífico regalo, hiciera otro tanto a la Infanta Isabel Clara, y que pasado algún tiempo, no mucho, ésta lo donara al Monasterio para guardar el Santísimo el día de Jueves Santo.

La arqueta es una magnífica pieza del arte de la orfebrería y de la glíptica. Cuatro óvalos de cristal de roca, maravillosamente tallados, constituyen el centro de los frentes y costados del cuerpo superior. En la tapa, además del cristal central, tiene otros cuatro más pequeños en las vertientes que forman el tejadillo. La armadura es de planchas de plata sobredorada, labradas y abiertas sobre fondo de lapislázuli, guarnecidas con profusión de perlas, esmeraldas y rubíes<sup>2</sup>. Cuatro cariátides van en cada esquina, dos masculinas y dos femeninas. El cuerpo inferior de la arqueta está formado por un friso en donde van engastados camafeos y mascarones de piedras duras: lapislázuli, ágatas y jaspes, rematando por abajo en un baquetón roto en óvalos que descubren cabujones de lapislázuli; cuatro sátiros con gruesas perlas constituyen las patas. El friso de uno de los frentes es un cajoncillo, especie de bandeja, que está dividido en compartimentos como un joyero, forrado de terciopelo. Interiormente, los dos pisos del arca están separados por una chapa de plata sobredorada abierta en un dibujo de óvalos, tarjetas y recovecos que permiten ver como fondo un mosaico maravilloso compuesto de lapislázulis, jades, ágatas y jaspes.

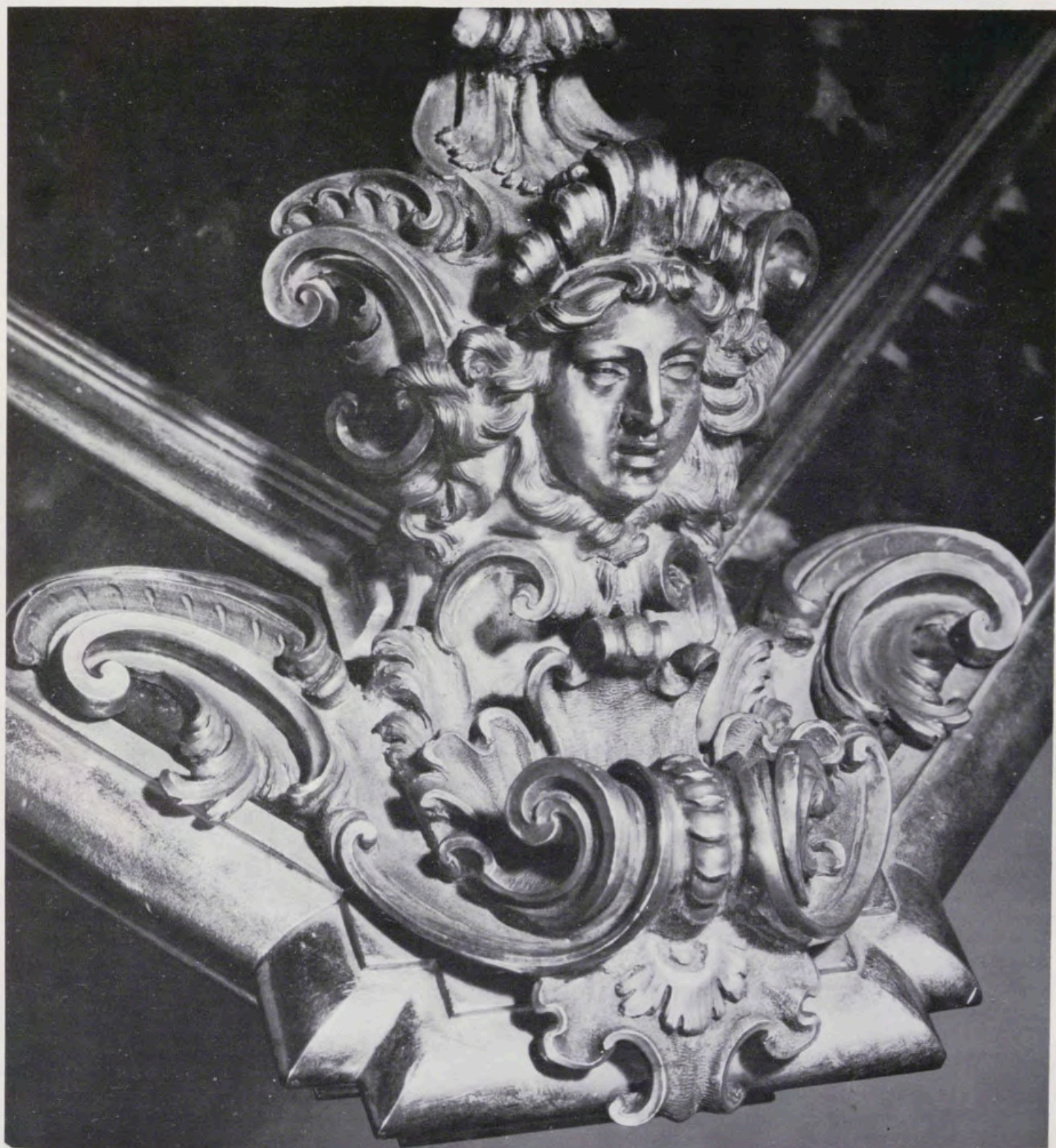
El autor de este trabajo de orfebrería nos es desconocido y fue atribuido, por Bonaffé, a Juan Bautista Croce, uno de los orfebres que, por aquellos tiempos, trabajaban para la corte de Milán. La tapa, por su parte interna, que no ha sufrido deterioros ni restauraciones, tiene un dibujo de cartelas, trofeos y recovecos, muy semejantes a la labor que presenta la armadura de que antes se habló, regalo a Felipe III.

La arqueta ha sufrido dos restauraciones. La primera en 1737 que, según todos los indicios, debió de ser desastrosa, pues se quitaron algunas piezas fundamentales, como eran las cariáti-

des (sustituyéndolas por columnas) y también camafeos, pero el orfebre tuvo la honradez de guardar todos los restos en el cajoncito interior; en el suelo del arca, por fuera, hay una inscripción que dice: «AÑO DE 1737 ME COM PUSO VALLE DE OLID». Se ha interpretado que fue en Valladolid donde se restauró, pero la redacción más bien parece indicar que fue un orfebre apellidado Valle de Olid. Ante el estado lamentable en que se encontraba el arca, Alfonso XII encargó su restauración al joyero de París Alfred André, que realizó una labor, al parecer perfecta, con los elementos existentes y la minuciosa descripción que consta en el «Libro de Entregas» de El Escorial. Según la inscripción que hay dentro del cajoncillo se terminó en 1887.

Existen algunas partes de la arqueta que no han sufrido modificación alguna: la parte interna, como ya se ha dicho antes, y las placas de cristal de roca talladas. El autor de estas placas es otro de los problemas que planteaba esta pieza.

En Milán, y en el Renacimiento, vuelve a ponerse de actualidad la talla de las piedras duras, el arte de la glíptica. Los grandes señores se hacen entusiastas coleccionistas de entalles y camafeos antiguos, a la vez que se pone de moda hacer los retratos de los personajes importantes en estos materiales. Junto con las piedras duras cobra también gran actualidad el cristal de roca y los vasos tallados de este material con historias paganas o religiosas. En Milán se trabaja este material para proveer de piezas a los grandes señores de Italia, Francia, España y Alemania. Una de las primeras y más famosas obras de este arte es la arqueta labrada, con escenas de la vida de Jesús, por Valerio Belli, llamado el Vicentino, para el Papa Clemente VII, que se conserva en Florencia. En la segunda mitad del siglo XVI uno de los mejores artistas que cultivaron este arte es el grabador y escultor Aníbal Fontana, que murió muy joven y dejó en Milán una escuela de grabadores, entre los que se encuentran la familia de los Sarachi, a quienes se han venido atribuyendo las placas del arca de El Escorial. Son éstas nueve, en total. Las de mayores dimensiones<sup>3</sup> corresponden a los dos



Adorno de plata, de la arqueta de bronce y carey  
realizada por Foggini  
en el siglo XVIII.  
Se conserva, también, en el Palacio de Oriente.



1.



2.



3.



4.



5.



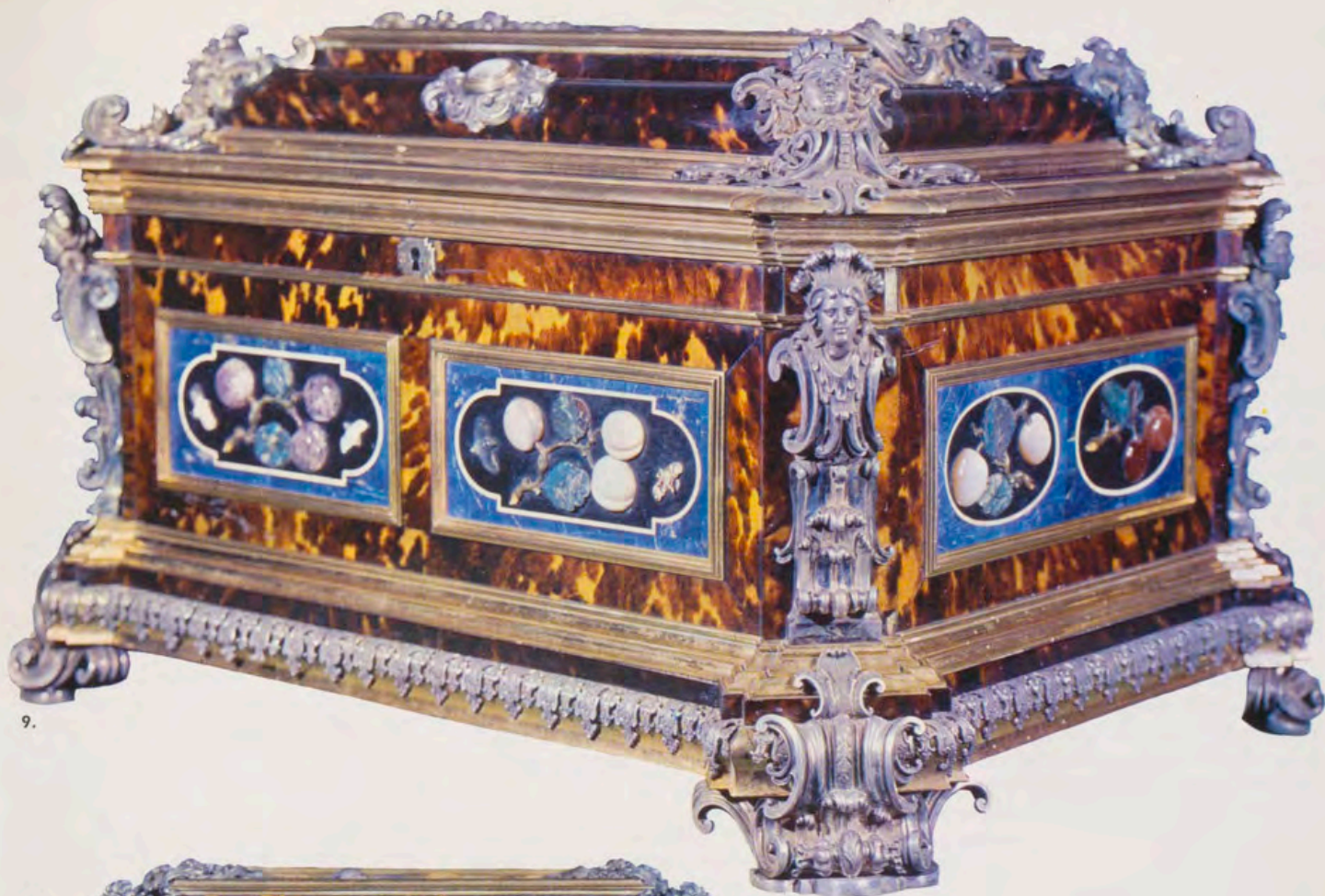
6.



7.



8.



9.



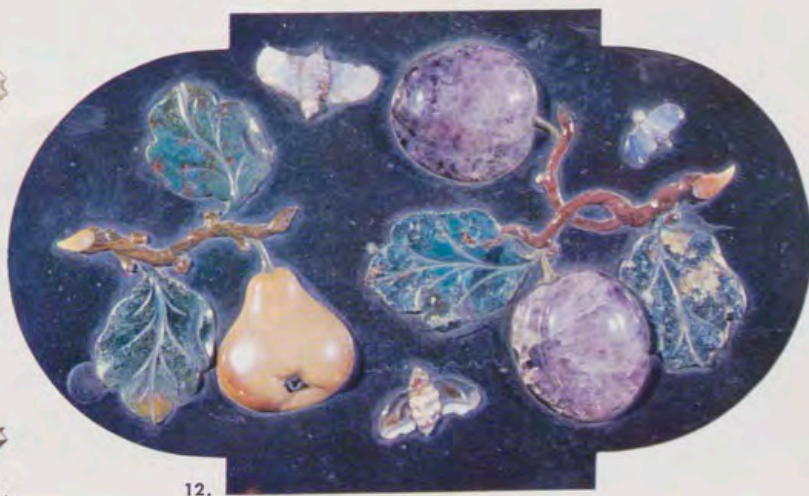
10.

Diversos detalles de la arqueta de Isabel Clara Eugenia: 1, 2, 3, 4 y 5, mascarones de lapislázuli y camafeos de ágata; 6, chapa de plata sobredorada abierta y piedras de lapislázuli, ágatas y jaspes, que forman el fondo interior de la arqueta; 7 y 8, placas de cristal de roca, grabadas por Fontana, en las que se representan, respectivamente, «Apolo en su carro» y «el aire».

Aspectos de la arqueta de bronce y carey con adornos de plata y piedras duras, obra italiana de Foggini, realizada hacia 1725: 9, conjunto; 10, frente con la cerradura; 11, tapa; 12, mosaico en relieve (detalle de la tapa) de piedras duras, lapislázuli, mineral de amatista y jades.



11.



12.

frentes, y en ellas se han representado el triunfo del Agua y el triunfo del Fuego; en los costados<sup>4</sup>, el triunfo del Aire y el triunfo de la Tierra; en la tapa, una central con Apolo en su carro<sup>5</sup> y a su alrededor cuatro de menores dimensiones<sup>6</sup> que representan las Cuatro Estaciones. La ejecución de estas placas es de mano maestra por la finura y perfección de la talla, con una línea de dibujo muy estilizada a la vez que movida, lo que nos lleva directamente a Aníbal Fontana al compararla con la otra obra de éste, la arqueta del Museo de Nápoles, obra segura suya, hay una semejanza extraordinaria, a la vez que, comparando, por ejemplo, los caballos del Carro de Apolo, de la de El Escorial, con los que talló Sarachi en la copa de Alberto de Baviera, se aprecia una gran diferencia en el dibujo y en la finura de ejecución. No está ciertamente muy delimitada la obra de Fontana y Sarachi y siempre se había atribuido a este último la pieza de El Escorial, pero era en cierto modo obligado por la fecha de 1591 en que ya había muerto Fontana. La atribución a éste no tiene hoy duda adelantando la fecha a antes de 1590 y después de las últimas investigaciones de la señora Barvieri Valerio.

**LA ARQUETA DE PALACIO.** Es de bronce dorado recubierta de placas de carey con mosaicos de piedras duras —consistentes en ramos de frutas en relieve sobre fondo de lapislázuli— en el centro; cuatro cantoneras guarniciones de plata cincelada rematan las esquinas. Todos estos elementos permiten considerar a esta pieza como obra florentina de finales del siglo XVII o principios del XVIII.

Sabido es que en Florencia se crea esta modalidad en el arte del mosaico, de emplear, como materiales, minerales preciosos. Desde la época clásica se trabajó en Italia en el arte del mosaico. Este es un cuadro que, en vez de realizarse con pinceladas de pasta de color, se hace con pequeños cubos, teselas, de piedras de distintos colores. Más tarde, en Bizancio, se sustituye la piedra por teselas de pasta vítrea de distintos colores. En el Renacimiento, después del desarrollo de la glíptica en Milán, surge en Florencia

este arte. Es Francisco I de Médicis el que funda el Taller de Piedras Duras, que ha venido subsistiendo, con más o menos brillantez, hasta nuestros días. La fama y el interés por estos trabajos se extiende por Italia y el exterior, dando origen a otros talleres similares. Tal es el caso de Nápoles, que en aquellos momentos pertenece a la Corona de España. En el último cuarto del siglo XVII está de Virrey de aquellos reinos D. Gaspar de Haro, que consigue del Duque de Florencia que vayan dos artifices florentinos para crear un taller de Piedras Duras<sup>7</sup>. Más tarde, hacia 1735, cuando es Rey de Nápoles nuestro Carlos III, acuden otros tres artistas para revitalizar el taller. Son los maestros Filippo Violi, Francisco Campi y Giuseppe Michioni.

La arqueta que nos ocupa llegó a España hacia el año 1788, pero a través de Nápoles. El primer inventario en que figura es uno del año 1806: «Expresión de las reliquias que hay en el relicario, que el Rey nuestro señor que Dios guarde, tiene en su capilla, formado de orden del Excmo. Sr. D. Ramón José de Arce Patriarca de las Indias y bajo la dirección del Doctor D. Martín José de Zevéiro, Receptor de la misma Real Capilla, año 1806». En el armario núm. 6 figura: «Uno de bronce, concha, piedras duras y adornos de plata, en la que está metida una urna de madera y cristales que tiene dentro una gran parte del cuerpo y un vasito con sangre de S. Félix mártir, con su auténtica dada en Nápoles por el Arzobispo de Nisibe en 8 de octubre de 1788»<sup>8</sup>. En estos momentos —la Gran Duquesa de Toscana y el Rey de Nápoles son hermanos, hijos de Carlos II—, es muy probable, dada la enfermedad del Rey, en aquellas fechas, que se le enviase la reliquia por esta causa.

En inventarios posteriores sigue figurando el arca con el cuerpo de San Félix, pero ya en el de 1885 dice así: «Armario 4: núm. 92. Un arca de bronce dorado a fuego chapeado de concha, con mosaicos en relieve de piedras duras, y sobrepuestos de plata, que sirve para guardar el Santísimo en el Monumento el día de Jueves Santo, según el antiguo inventario contenía una urna de madera y cristal con parte del cuerpo y un vasito de sangre

de San Félix.» Como podemos comprobar, ya este año se emplea esta arqueta como la de Isabel Clara en El Escorial, para urna del Santísimo en el Monumento el día de Jueves Santo.

Aunque la arqueta viniera de Nápoles donde, como hemos visto, había un taller de Piedras Duras, es indudable que se trata de una obra florentina muy relacionada con las que se hicieron bajo la dirección del escultor Juan Bautista Foggini, durante los años del reinado de Cosme III y primeros de Juan Gastón de Médicis. El ramo de frutas en relieve de amatistas, jades, jaspes y ágatas, que está en la tapa, así como los otros más pequeños de los lados, son muy semejantes en diseño y materiales a los que aparecen en un reclinatorio y marco, obras de Foggini, que se conservan en el Palacio Pitti, de Florencia. Otro tanto ocurre con las cartelas, mascarones y roleos de plata que adornan las esquinas y algunas de las obras de orfebrería de dicho escultor. Los rasgos de la pequeña escultura, conocida como la Abundancia, del Museo de Florencia Antigua, y las cabezas femeninas de las cuatro esquinas están muy estrechamente relacionadas; por eso, aunque la arqueta viniera de Nápoles y allí existiera un taller de Piedras Duras, no tiene ninguna relación con las obras que allí se ejecutaban, que nunca tuvieron relieve. Aun pensando que pudieran haber sido hechas por Violi, Campi o Minchioni —discípulos de Foggini— según algún proyecto de éste, podría referirse al trabajo de las piedras duras, pero no a los adornos de plata cuyo modelado parece indicar la propia mano del maestro. Esperemos que la búsqueda en los archivos confirmen esta tesis.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Todos los objetos entregados por Felipe II a El Escorial figuran en los llamados «Libros de Entregas».

<sup>2</sup> Como curiosidad, el número de perlas es de 64; de 104 el de rubíes; y de 50 el de esmeraldas.

<sup>3</sup> 13 × 40 cm.

<sup>4</sup> 13 × 24 cm.

<sup>5</sup> 13 × 26 cm.

<sup>6</sup> 6 × 14 y 6 × 10 cm.

<sup>7</sup> Juan Bautista Zucconi y Rafael Muffati.

<sup>8</sup> Quizá sea Nisida, isla que está frente a Nápoles.

# DOS CUADROS DEL PATRIMONIO NACIONAL IDENTIFICADOS

## Son dos Bodegones pintados por JUAN VAN DER HANEN en 1621 y 1623

SE conservan dos cuadros en el Monasterio de El Escorial, muy semejantes entre sí. Representan un cuenco de cerámica con frutas, sobre una mesa, y pajaritos revoloteando en torno; en uno de los ángulos un hueco de ventana por el que se divisa un paisaje. Están inventariados con los números 544 y 543, y se venían atribuyendo al pintor Juan David Heem, nacido en Utrech, en 1600. Esta atribución se debe a Vicente Poleró y Toledo, pintor del siglo XIX, que restauró las pinturas de El Escorial y, al terminar su labor, en 1857, publicó el «Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo».

De acuerdo con la labor continua de conservación que realiza el Patrimonio Nacional, el cuadro que lleva el número 544 fue traído al Taller de Restauración del Patrimonio, en el Palacio de Oriente. Al limpiarse, se pudo leer perfectamente la firma: «Juan Vandergamen de L. F. 1621». Ante este hecho, se examinó detalladamente el compañero, número 543, que permanecía en El Escorial, y se pudo comprobar que tenía la siguiente firma: «Juan Bandergamen leon fe 1623». El primero está pintado sobre tabla y el otro en lienzo.

Es indudable que Poleró no leyó la firma y al hacer la atribución se fijó principalmente en el estilo y factura del pintor que denuncia una gran influencia flamenca. También, la posible atribución a la cerámica de Delft de los dos cuencos, le hicieron afirmarse en su atribución.

Ahora bien, observando con detención los demás motivos representados, se saca la conclusión de que las frutas son más meridionales que de

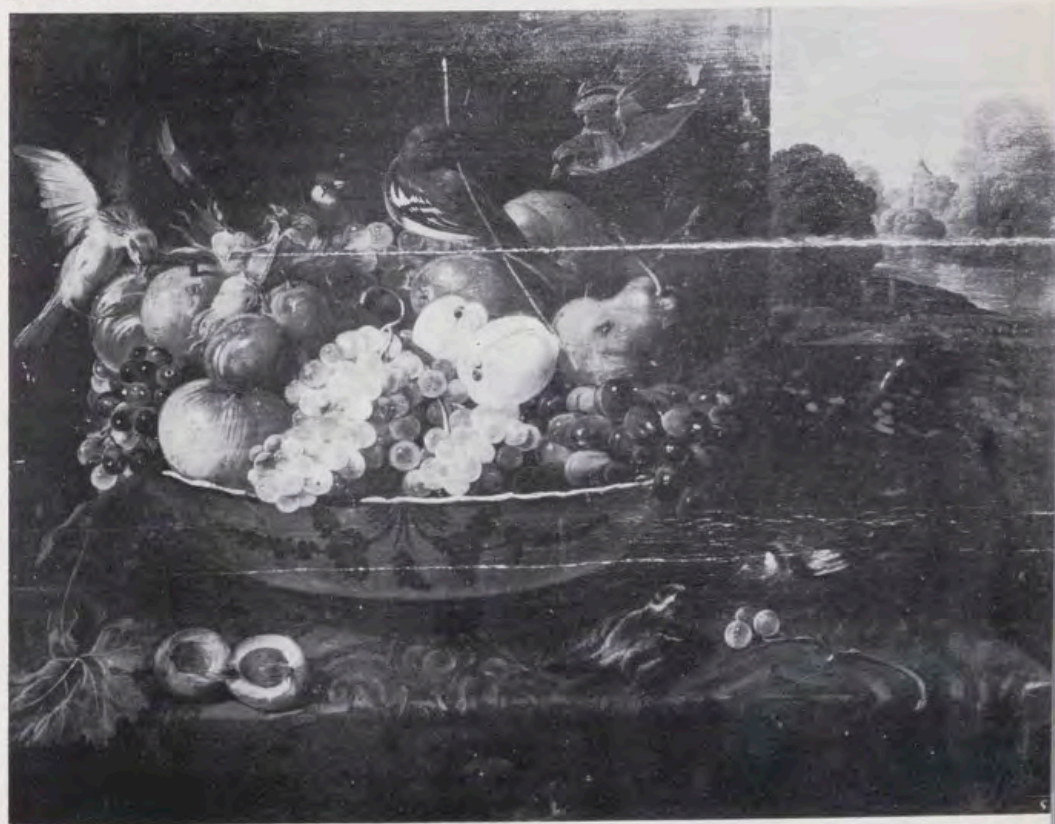
los Países Bajos y de un modo especial las granadas; los pajarillos que revolotean, jilgueros, son más abundantes por estas latitudes.

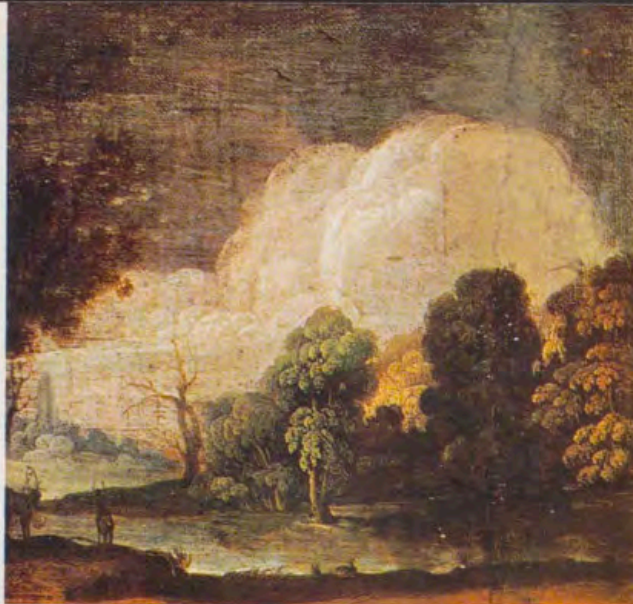
De verdadero interés en los cuadros son los dos paisajitos que se divisan por los huecos abiertos. En uno de ellos aparece, entre los árboles, una torre que parece corresponder a una edificación de cierta importancia. Por la situación y el arbolado, se puede pensar que se trata del Palacio de Aranjuez, desde la ribera del Tajo, y donde, en aquella época, también

abundaban ciervos y conejos que se ven en la orilla. El otro paisaje parece una continuación del anterior con la misma arboleda y ribera. Esta hipótesis es fácil, teniendo en cuenta quién era Van der Hanen y en el ambiente que se movía.

Nació Juan Van der Hanen en Madrid, en 1596, hijo de un arquero del Rey. El mismo también estuvo inscrito como arquero pero se dedicó a la pintura, afición que ya había cultivado su padre, aunque con mucho menor éxito. En 1627 pretendió la

«Bodegón de 1621», de Juan Van der Hanen, antes de su restauración por el Patrimonio Nacional.





1. 2.

1 y 2. Detalles de los dos bodegones de Van der Hanen, con paisajes de Aranjuez, que parecen constituir uno solo.

3. «Bodegón de 1621», por Juan Van der Hanen. Monasterio de El Escorial.

4. «Bodegón de 1623», por Juan Van der Hanen. Monasterio de El Escorial.



3.

plaza de pintor del Rey a la muerte de Bartolomé González.

Se movió, lógicamente, en el ambiente de la Corte y de los Sitios Reales. Fue uno de los cultivadores del bodegón de la Escuela Madrileña del siglo XVII, y se le consideró casi solamente como cultivador de este género. Más tarde, se han identificado diversas obras de asunto religioso, conservándose las más importantes en el Monasterio de la Encarnación.

Comparando los dos bodegones del Patrimonio Nacional con los del Museo de Houston del mismo autor y la Galería Nacional de Washington se aprecia en los primeros una mayor espontaneidad y sencillez en la composición.

En los inventarios de El Escorial anteriores a 1857 no figuraban ningunos bodegones atribuidos a Van der Hanen, ni a Juan David Heen, pero en la testamentaría de Carlos III, en el Palacio de Aranjuez, hay dos asientos con los números 41 y 87 que dicen así: «41, otra de Juan de Bandegamen: un Frutero con barías frutas y una granada con dos gilgueros, de vara menos quatro dedos de alto y de media vara de ancho, con marco antiguo, en seiscientos reales». «87, Otra de Bandelgamen: un Frutero con un racimo de ubas tintas, de dos tercios de alto y uno de ancho, con un marco dorado en doscientos cuarenta reales». Sin lugar a duda, se trata de las dos pinturas, que pasarían después a El Escorial, donde las inventarió Poleró.

4.



Es curiosa la diferencia de criterios en la tasación de los cuadros, de seiscientos reales a doscientos cuarenta, cuando son las pinturas casi idénticas. La causa muy bien pudiera ser que el tasado más bajo es la tabla y en aquellos momentos se considerara la pintura sobre tabla como más anticuada y se la diera menos valor. Justamente lo contrario de lo que ahora sucede.

T. A.

# CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

## VISITA A ESPAÑA DEL PRESIDENTE LANUSSE

**D**URANTE la reciente visita oficial que el Presidente de la República Argentina, Teniente General don Alejandro Agustín Lanusse, efectuó a España, acompañado de su esposa, diversos lugares del Patrimonio Nacional estuvieron en un primer plano de interés. Fueron, entre otros: los Palacios de la Moncloa, de Oriente y de El Pardo, la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos y el Monasterio de El Escorial.

El Palacio de la Moncloa es residencia oficial de invitados de honor de Su Excelencia el Jefe del Estado y está situado al NO. de Madrid, a unos seis kilómetros de la Puerta del Sol. Sus antecedentes se remontan a comienzos del siglo XVII y pasó a ser propiedad de la Corona a principios del siglo XIX. En 1918 se inició la restauración del edificio y la ordenación de sus jardines. El Palacio actual y sus jardines son de nueva creación y emplazamiento. Las obras comenzaron en 1946 y terminaron en 1953. Pasado el tiempo, fue necesario completar el Palacio con agregaciones y reformas que lo enriqueciesen más y facilitasen el fin para el que estaba destinado. Estas obras se efectuaron en 1970 y han dado como resultado nuevas, amplias y lujosas dependencias, decoradas y amuebladas con suntuosidad. Con todo ello, el actual edificio se ha convertido en un auténtico palacio. En él han residido numerosos Jefes de Estado de todo el mundo. Recientemente, el Teniente General Lanusse y su esposa.

En el Palacio de Oriente, por otro lado, SS. EE. el Jefe del Estado y su esposa ofrecieron una cena de gala en honor del Presidente de la República Argentina y señora de Lanusse, a la que asistieron SS. AA. RR. los Príncipes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía; Vicepresidente del Gobierno, Presidente de las Cortes y del Consejo del Reino, Ministros, Presidente del Tribunal Supremo y otras personalidades españolas. Por parte argentina estuvieron presentes varios Ministros de aquel país y el Embajador de Argentina en Madrid, entre otros. En esta cena, los dos Jefes de Estado pronunciaron sendos discursos —recogidos por toda la Prensa— en los que se pusieron de manifiesto el buen entendimiento que existe en-

Las dos primeras fotografías corresponden a la cena de gala en el Palacio de Oriente. La tercera, al concierto ofrecido a continuación.





1.

2. 3.



4.



5.



1. Cena de gala en el Palacio de la Moncloa.
2. Visita al Valle de los Caídos del Presidente argentino y del Vicepresidente del Gobierno español, con sus esposas, y otras personalidades.
3. El Presidente Lanusse firma en el libro de honor del Valle de los Caídos.
4. Las mismas personalidades durante su visita al Monasterio de El Escorial.
5. La señora de Lanusse, en la Fundación Generalísimo Franco, donde recorrió sus diversos talleres de trabajos artesanos.

tre los dos países y la necesidad de conservar los íntimos lazos de España con Argentina y los demás pueblos de Iberoamérica.

Por su parte, el Presidente argentino y señora de Lanusse ofrecieron una cena de gala, en el Palacio de la Moncloa, a SS. EE. el Jefe del Estado y su esposa, con asistencia de SS. AA. RR. los Príncipes de España y otras personalidades argentinas y españolas. En los dos brindis, ambos Jefes de Estado mostraron sus deseos de contactos intensos y fructíferos y la conveniencia de sostener los ideales comunes.

También el Presidente de la República Argentina, y su esposa, acompañados del Vicepresidente del Gobierno y señora de Carrero Blanco, visitaron el Valle de los Caídos. A su llegada a la Basílica, el primer mandatario argentino y sus acompañantes fueron recibidos por el abad mitrado, padre Luis María de Lojendio. El Teniente General Lanusse recorrió el templo y se detuvo unos instantes ante la tumba de José Antonio y en el altar mayor. La escolanía, entonces, interpretó el «Ave María», de Victoria; el «Esclarecida Mater», y a petición del propio Presidente, el «Gloria in excelsis Deo». Concluidas estas interpretaciones, el Presidente argentino se fotografió con los niños de la escolanía. Momentos después se trasladó a la capilla del Santísimo y, posteriormente, firmó, así como también su esposa, en el libro de honor de la Basílica.

Terminada la visita, que duró cincuenta minutos, el Presidente argentino, su esposa y acompañantes, se trasladaron al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Allí fueron recibidos en el patio de los Reyes por el Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio, y su esposa, así como por el prior del Monasterio, padre Ulpiano Alvarez, y otras

autoridades del Patrimonio Nacional. Los ilustres visitantes penetraron en primer lugar en la Basílica, donde el órgano interpretaba música sacra. Tras contemplar el templo desde el presbiterio, pasaron a los panteones reales, habitaciones de Felipe II y nuevos museos, donde les fue especialmente mostrada la sala del Greco. Entre las magníficas piezas que atesora el Monasterio, joya de la arquitectura

española, llamaron poderosamente la atención del Teniente General Lanusse un crucifijo tallado por Benvenuto Cellini y «El martirio de San Mauricio», del Greco.

Finalizada la visita, el Presidente y sus acompañantes se trasladaron al campo de «La Herreña», club de golf, donde el Vicepresidente del Gobierno español y Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, al-

mirante Carrero Blanco, y su esposa les ofrecieron un almuerzo.

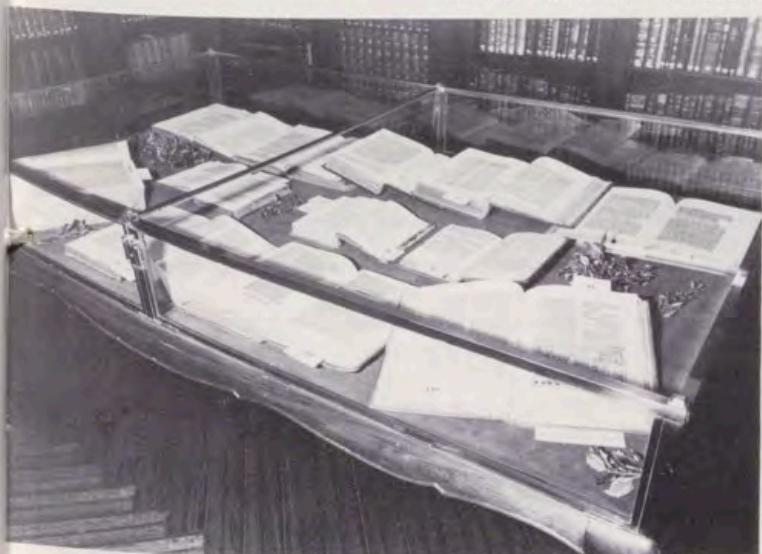
En el Palacio de El Pardo, el acto más importante consistió en la firma por los Jefes de Estado de ambos países de una Declaración conjunta sobre planes de desarrollo entre España y Argentina, y de cuyos puntos han tratado, también, los diferentes medios informativos.

## EXPOSICION DE INCUNABLES EN EL PALACIO DE ORIENTE



Exposición de incunables de las Bibliotecas palatina y escorialense organizada por el Patrimonio Nacional.

Una de las vitrinas de la exposición de incunables instalada en el Palacio de Oriente.



ORGANIZADA por el Patrimonio Nacional, y para conmemorar el Año Internacional del Libro, se inauguró en el Palacio de Oriente una Exposición de Incunables pertenecientes a los fondos de las Bibliotecas Palatina y Escorialense. El Patrimonio ha elegido como tema la celebración del quinto aniversario de la introducción de la imprenta en España, por coincidir en el mismo año los dos acontecimientos.

Presidió el acto el Consejero-Delegado-Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio, que pronunció unas breves palabras para destacar el significado de esta exposición en la que figuran ejemplares únicos y muy raros. También asistieron, entre otras personalidades, los Consejeros del Patrimonio, Director General de Archivos y Bibliotecas, Directores de Bibliotecas madrileñas, altos funcionarios del Patrimonio, escritores y periodistas.

En el mismo acto de inauguración, la Directora Honoraria de la Biblioteca de Palacio, doña Matilde López Serrano, explicó a los asistentes el contenido de la Exposición en la cual, dijo, «se presentan 140 títulos y en ellos, por lo menos, 20 únicos en España, y hasta se da el caso de alguno en que todos los ejemplares que se conocen pertenecen solamente al Patrimonio Nacional». Después de destacar que de los más importantes talleres castellanos y aragoneses en especial, se presenta un número elevado de obras, terminó con estas palabras: «Puede que para un observador actual no versado en estas colecciones, parezcan estas obras solamente un conjunto de libros viejos; pero merece recordarse que en la vejez está la sabiduría; y, así, estos conjuntos ofrecen una panorámica amplia de los diversos aspectos de la vida cultural de los españoles en los últimos veinticinco años del siglo XV, época de unidad, de reconstrucción y de descubrimientos; de fijación del idioma en todas las ramas del saber; de incalculable trascendencia; en fin, base de iniciación de la grandeza política de España.»

Esta exposición de incunables consta de títulos pertenecientes a las Bibliotecas de Palacio y del Monasterio de El Escorial, entre los que cabe destacar los de Teología, Religión y Moral como los más antiguos. Uno de los grupos más interesantes es el que se refiere al Derecho Hispánico. Por otra parte, la Filología está representada por ejemplares valiosísimos salidos, principalmente, de las prensas de Salamanca. Título curioso es el «Tratado de la herida del Rey» en el que Alfonso Ortiz, con la técnica del reportaje periodístico, narra el atentado contra Fernando el Católico el 7 de diciembre de 1492.

Complemento de esta exposición es el Catálogo que ha editado el Patrimonio Nacional, en el que, junto al texto explicativo, figuran las fichas bibliográficas de los títulos exhibidos y numerosas ilustraciones de los mismos.

Visita de diferentes personalidades el día que se inauguró la exposición.



# EL PATRIMONIO NACIONAL EN EL COLOQUIO INTERNACIONAL DE TAPICES CELEBRADO RECIENTEMENTE EN BRUSELAS

Con motivo de la publicación y presentación en Bruselas del libro titulado «Los tapices flamencos del castillo de Wawel, en Cracovia», editado por el Fondo Mercator (Institución creada y patrocinada por la Banca de París y de los Países Bajos), se celebró en la citada capital belga un coloquio internacional con la participación de los más destacados especialistas internacionales en el arte de los tapices, que presentaron interesantes comunicaciones. El coloquio, que duró dos días, fue organizado por J. P. Asselberghs, conservador de la sección de tapices de los Museos Reales de Arte y de Historia, de Bruselas, en cuya sede se celebraron las sesiones.

Asistió a este coloquio la señorita Paulina Junquera, jefe del Negociado de Inventarios y Tesoro Artístico del Patrimonio Nacional y colaboradora de la Revista REALES SITIOS, que presentó una comunicación sobre los tapices que conserva el Patrimonio y que tienen relación con los del castillo de Wawel. Ofrecemos a nuestros lectores, seguidamente, un resumen de esta importante comunicación.



1.



2.

Las series de tapices del alto Renacimiento que posee el Patrimonio Nacional son bien conocidos de los historiadores de la Tapicería; pero, tal vez lo sean menos los de la segunda mitad del siglo XVI.

De tres series de este último período, relacionadas con los tapices del castillo de Wawel, en Cracovia, nos vamos a ocupar en esta comunicación.

**GRUTESCOS CON MONOS.** Una de las más bellas y ricas series de grutescos tejidos en los Países Bajos a mitad del siglo XVI. Se compone de diez tapices dispuestos de una misma manera: un eje formado por un gran vaso metálico con flores y frutos bajo entramados cubiertos con hojas y flores, y, a los lados, otros vasos del mismo tipo. Pájaros exóticos de variado plumaje y monos en actitudes diversas, se destacan sobre un fondo rosado. Estos grutescos, empleados por diversos maestros, han sido atribuidos a los pintores Guillermo Thon «el Viejo», Cornelio Floris o a un maestro indeterminado de Amberes.

Nosotros pensamos que el autor debe ser un artista de la Escuela de Amberes, directamente influido por los grabados de Floris, Cornelio Bos y Vredeman de Vries. El último, muy aficionado a las representaciones de simios. Este maestro pudiera ser el autor de los modelos para la serie, ya que sabemos que frecuentemente trabajó para Carlos V y Felipe II, éste probable destinatario de la serie.

Tejidos con hilos de oro y plata, seda y lana, se ha señalado erróneamente a Héctor Vuyens como tejedor. En dos de los paños aparecen tejidas, en el orillo de las borduras verticales, las letras S. B., que nosotros interpretamos como iniciales del maestro tejedor Seger Bombeck, quien por motivos de carácter religioso abandonó los Países Bajos y pasó a Alemania, estableciéndose en Sajonia y desarrollando allí una labor que puede seguirse documentalmente hasta el año 1557, fecha en la que se pierde todo rastro. Probablemente regresó entonces a su patria y continuó ejerciendo el oficio, hipótesis que no está en desacuerdo con el estilo de esta serie, que puede fecharse entre 1560-1563.

Los tapices están enmarcados por una bordura de fondo blanco, con hojas, frutos y personajes simbólicos que se repiten en las franjas verticales variando, en cada paño, las horizontales.

**COLGADURAS DE CAMA CON GRUTESCOS.** La serie se compone de cuatro piezas, tejidas con gran profusión de hilos de oro y plata, seda y lana. La textura es de gran finura y perfección técnica, lo que hace pensar en Guillermo Pannemaker como tejedor. Debió tejerse entre 1555-1560 y pudo ser una de las que, por orden de Felipe II, se enviaron desde Bruselas a España, en 1566.

Los colores en ella usados son el rojo, azul, verde, amarillo y rosado, más un tono hueso para las carnaciones. Carece de marcas, lo que se

1. Edificio de los Museos de Arte y de Historia, de Bruselas, donde se celebró el coloquio internacional.

2. «Monos metidos en colmenas jugando con aves», paño VIII de la serie «Grutescos con monos».

explica por haberse cortado a algunos de los paños las borduras, que han desaparecido.

Documentalmente, se menciona por primera vez, en el inventario de los tapices que quedaron a la muerte de Felipe II, realizado en 1621 por orden de su hijo y sucesor Felipe III.

Entre los grotescos y «ferronerí», en cada paño aparecen animales, flores, frutos y personajes de carácter simbólico. Así, hay claras alusiones al deseo carnal, a las tres edades del hombre y a la paciencia necesaria para mantener los vínculos conyugales. Todos los elementos ornamentales empleados se encuentran ya en los grabados de Cornelio Bos, inspirados, alguna vez, en dibujos de Cornelio Floris. Tres de estos tapices tienen en las borduras que conservan invocaciones latinas de carácter religioso. La tapicería guarnece actualmente la cama de Felipe II, en el Monasterio de El Escorial.

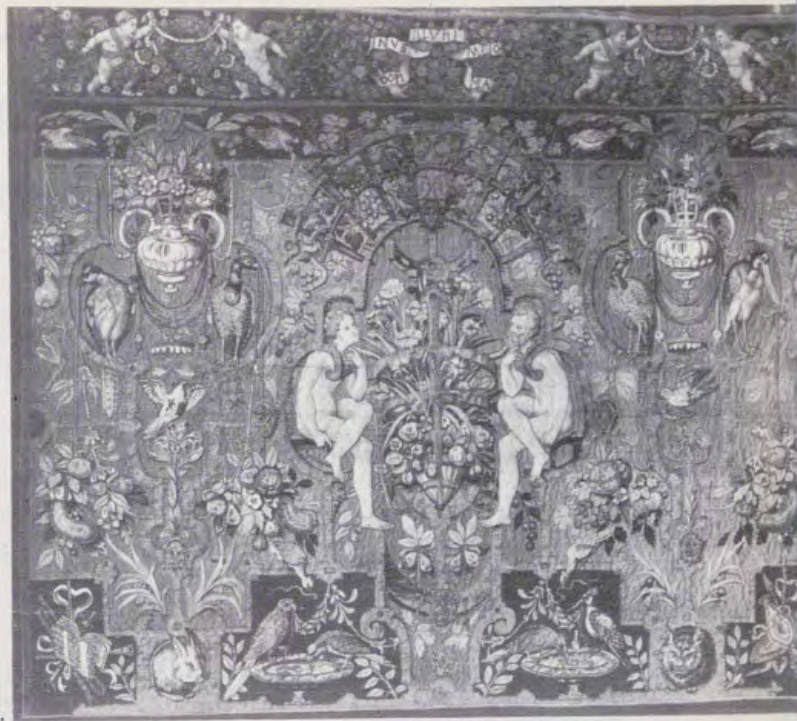
**HISTORIA DE NOÉ.** La serie fue un encargo personal de Felipe II a Guillermo Pannemaker, en 1563-1566, con la intervención del Cardenal Granvela. En su origen, la integraban diez tapices. Desde la muerte de Carlos III (1788) sólo quedan tres: «Dios ordena a Noé que construya el Arca», «Noé construye el arca» y «Noé sale del Arca con su familia y los animales».

Son de destacar las borduras, las primeras que, en su composición, prescindieron del tipo característico de Bruselas, en el período en que se tejió: tronco de árbol, ramos de frutas y flores, y algunas aves. Las de la serie que estudiamos se componen de animales, paisajes y las armas de Felipe II antes de la incorporación de Portugal a España. El Rey quiso que Pannemaker representara en ellas pasajes del Génesis, pero el tejedor objetó que el tiempo que se le había señalado para la fabricación era insuficiente para esta clase de trabajo. Se ha repetido que, por esta causa, las borduras se transformaron en un atlas zoológico, reflejo del gusto del monarca por las ciencias naturales. Nosotros pensamos que esta interpretación no es exacta, y creemos que, en las borduras, Felipe II hizo figurar alusiones concretas a la Creación, durante el quinto y sexto días, de los animales que pueblan el cielo, el mar y la tierra. (Génesis I, 20-31).

**CARTÓN.** En el Palacio Real de Madrid se conserva un cartón para tapiz, pintado al temple. Representa «La entrada de los animales en el arca». Es posible que sea el mismo que publicó Mme. Crick-Kuntziger, procedente de una colección veneciana, en la que se atribuía a Rafael. Fue ofrecido en venta a los museos de Polonia y Bélgica y, seguramente, más tarde al Rey Don Alfonso XIII, de España.

La citada historiadora de la Tapicería le consideró como obra de un pintor cercano a Coxcie, tal vez su hijo Rafael, y añadió que, quizás, en Venecia se pensaba en este último cuando se mencionaba como obra de Rafael.

Nosotros aceptamos la primera parte del razonamiento de Mme. Crick-Kuntziger; es decir, que lo creemos obra del círculo del pintor Coxcie, sin que por el momento precisemos más; pero no podemos admitir que la atribución que se le había dado en la colección italiana aludiera a Rafael Coxcie, pintor todavía hoy muy poco conocido, sino a Rafael de Urbino, dadas las semejanzas que presentan la cabeza de Noé (del Cartón) con la de Platón de «La Escuela de Atenas», en la Sala de la Signatura, del Vaticano, y la de la mujer del Patriarca con la Virgen de la «Deposición», del Palacio Borghese.



3.



4.



5.

3. Uno de los paños laterales de la serie «Colgadas de cama con grotescos». Taller de Bruselas. Siglo XVI.

4. «Construcción del arca», paño II de la serie «Historia de Noé» encargada por Felipe II a Guillermo Pannemaker.

5. Cartón pintado al temple que se conserva en el Palacio de Oriente para una serie de la «Historia de Noé».

los servicios del  
**BANCO ESPAÑOL DE CREDITO**  
llegan a todos los lugares del mundo



Representaciones

En AMERICA:

Argentina México  
Brasil Panamá  
Canadá Perú  
Colombia Puerto Rico  
Chile Rep. Dominicana  
E.E. UU. Venezuela

En EUROPA:

Alemania Francia  
Bélgica Inglaterra  
Suiza

En ASIA:

Filipinas

En OCEANIA:

Australia

CAPITAL: 9.779.710.000,00 Ptas.  
RESERVAS: 10.025.953.593,81 »

**BANESTO** cuenta con una  
extensa organización de más de 700  
Oficinas repartidas por todo el país.

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

(Aprobado por el Banco de España con el n.º 6693)

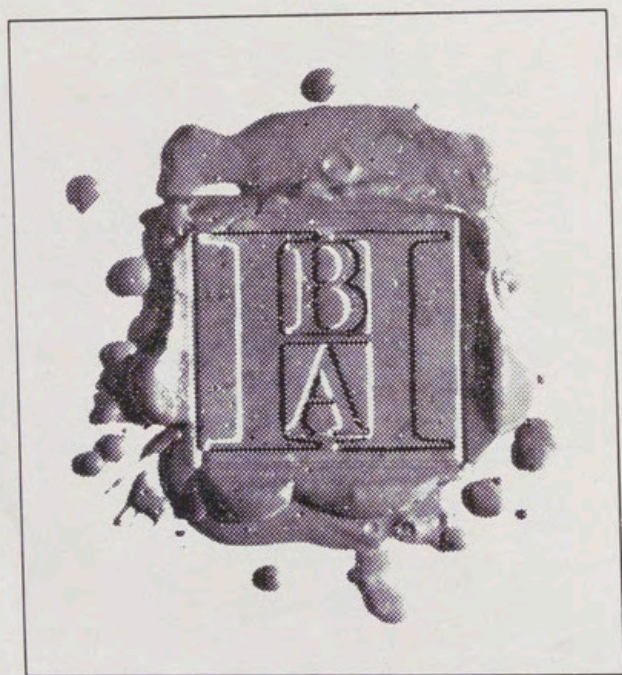
**un servicio...**



**... al servicio de los españoles**

**CSARS**  
**COMPañIA TELEFONICA NACIONAL DE ESPAÑA**

Nuestras oficinas cubren todo el país



**BANCO  
HISPANO  
AMERICANO**

Aprobado por el Banco de España con el n. 8.552

# Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



SE han puesto a la venta las cubiertas o tapas que sirven para encuadernar la Revista REALES SITIOS y que, según muestra la ilustración que acompaña a estas líneas, armoniza la sobriedad y el buen gusto. En cada una de estas cubiertas se pueden encuadernar cuatro números de la Revista, para formar volúmenes con años completos. Como excepción, se ha preparado una cubierta valadera para los seis primeros números, ya que la Revista comenzó su edición en el tercer trimestre del año 1964.

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general.

El precio de cada cubierta, por unidad, es de cien pesetas. Se pueden adquirir en la Librería-Editorial del Patrimonio Nacional, plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléfono 241.80.37, Madrid (13), y en la Revista REALES SITIOS, Palacio de Oriente, teléfono 248.74.04, Madrid (13).

Ω  
OMEGA



# La correa es una revelación. El reloj es una revolución. Su nombre es Omega Dynamic.

El Omega Dynamic desafía a la tradición.

Según la tradición, un reloj tiene que ser necesariamente redondo, rectangular o cuadrado. El Omega Dynamic es ovalado. No "flota" sobre el *apófisis cubital*, ese pequeño hueso piramidal que se encuentra a la izquierda de su propia muñeca.

Según la tradición, la esfera tiene que ser necesariamente de un solo color, y la del Omega Dynamic está dividida en "zonas de tiempo" de diferentes colores, para permitirle leer la hora en un quinto de segundo. Un color para las horas, otro color para los minutos; un tercero azul celeste, por ejemplo para el segundero central.

Según la tradición, la correa debe quedar sujeta en ambos lados del reloj; la correa del Omega Dynamic, de una sola pieza, se atornilla debajo de la caja y es de Corfam perforado (por tanto, transpirable) prácticamente indestructible, e insensible por completo al agua.

Una máquina automática y de alta precisión Omega, se encuentra herméticamente encerrada dentro de la caja del Omega Dynamic. Es decir, que para dar cuerda al Dynamic basta con llevarlo puesto. El más ligero movimiento de su muñeca se transforma en energía. Incluso cuando no lo lleva puesto, el Dynamic continuará funcionando durante 48 horas.

Este OMEGA DYNAMIC automático

se fabrica en las versiones sin o con calendario. En este último su fecha cambia cada día a media noche. El Omega Dynamic normal tiene las mismas siete ventajas que los anteriores. Y todos resisten la presión del agua hasta 30 metros de profundidad. Y para todos la correa se fabrican en catorce colores diferentes para que armonicen con el vestido que lleva en cada ocasión.



OMEGA