

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIV. N.º 93 (3.º TRIMESTRE 1987). PRECIO: 500 PESETAS (IVA INCLUIDO)



UN NUEVO AIRE

Más de moda

Para ti, que sabes apreciar una buena imagen, Galerías presenta la más sugestiva colección de trajes. Tan exclusivos como elegantes. Más de moda.



Traje cruzado sin aberturas, realizado en estambre de pura lana. Imagen impecable.
Colores: marino y gris marengo.
Tallas: 48 a 58.
P.V.P.: 29.650 Ptas.

Elegante traje de una fila, con perfil azulado. Lana y poliéster.
Tallas: 48 a 58.
P.V.P.: 27.800 Ptas.

Galerías
Presentando

GALERIAS

Marcando estilo.

DARDO - S.R.



BY APPOINTMENT

TO HER MAJESTY THE QUEEN
WINE MERCHANTS
JUSTERINI & BROOKS LTD.
61 ST. JAMES'S STREET, LONDON, ENGLAND

RARE

BLENDED SCOTCH WHISKY
100% SCOTCH WHISKIES

BLENDED AND BOTTLED IN SCOTLAND

JUSTERINI & BROOKS LTD.

St. James's

BY APPOINTMENT

KING GEORGE IV
KING WILLIAM IV
QUEEN VICTORIA

AND TO

THE PRINCE



SCOTCH **J&B** WHISKY

CODIGO UNIVERSAL

Formas. Acabado.
Resistencia.
Elegancia más allá de la
calidad.
Una categoría exclusiva.
Y un concepto de servicio
que ya se había perdido.



MENESES

A la altura de Serrano, 31.
A su altura.

“CULTURA: Mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y artísticas del hombre.”

PETROMED APOYA A LA CULTURA



Así es. PETROMED, una de las primeras empresas petroleras españolas, también destina una buena parte de sus actividades a la promoción del saber, del arte y del deporte.

Sus numerosas ediciones de libros, la restauración de obras de arte, el patrocinio de pruebas deportivas, son algunas muestras que reflejan el deseo de una empresa que no se conforma con trabajar bien y producir con calidad. PETROMED fomenta y vive la cultura.



PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.

Mejor que el dinero.

Se lo dice el banco
de negocios.

Liquidez

Oro al precio del día.

Usted puede comprar onzas de oro fino al precio del mercado internacional, que corresponde al fixing diario de Londres, esto es, al mejor precio posible.

Como oro en paño.

Recibirá una detallada liquidación de su orden de compra.

Además, usted puede conocer día a día el valor de su inversión: el precio del oro en Londres se publica en los principales periódicos nacionales.

Convertible en divisas.

Posibilidad de vender el oro, en el momento que crea oportuno, al precio fixing del día y efectivo en cualquier moneda extranjera. La liquidez del oro es inmediata.

Llámenos hoy.

O visítenos. Gustosamente le informaremos de esta nueva oportunidad de inversión que, por primera vez, está a su alcance.

Solidez

Seguridad



Banco
Santander de Negocios



Un Banco con mucho mundo.

Porque está en todo el mundo y es de todo el mundo. El Banco Central tiene más de 2.000 oficinas en 23 países y el respaldo internacional de cerca de 300.000 accionistas y 6.000.000 de clientes, personas como usted, que sienten a diario la satisfacción de confiar en un gran Banco.

El Banco Central es un Banco español pionero en la expansión internacional, en ofrecer a nuestra economía nuevos y prestigiosos mercados financieros.

Sus acciones son cotizadas en las Bolsas de Nueva York, Chicago, Londres, París, Frankfurt, Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia.

El Banco Central es un Banco español que abre sin cesar puertas al futuro.

En todo el mundo y para todo el mundo.

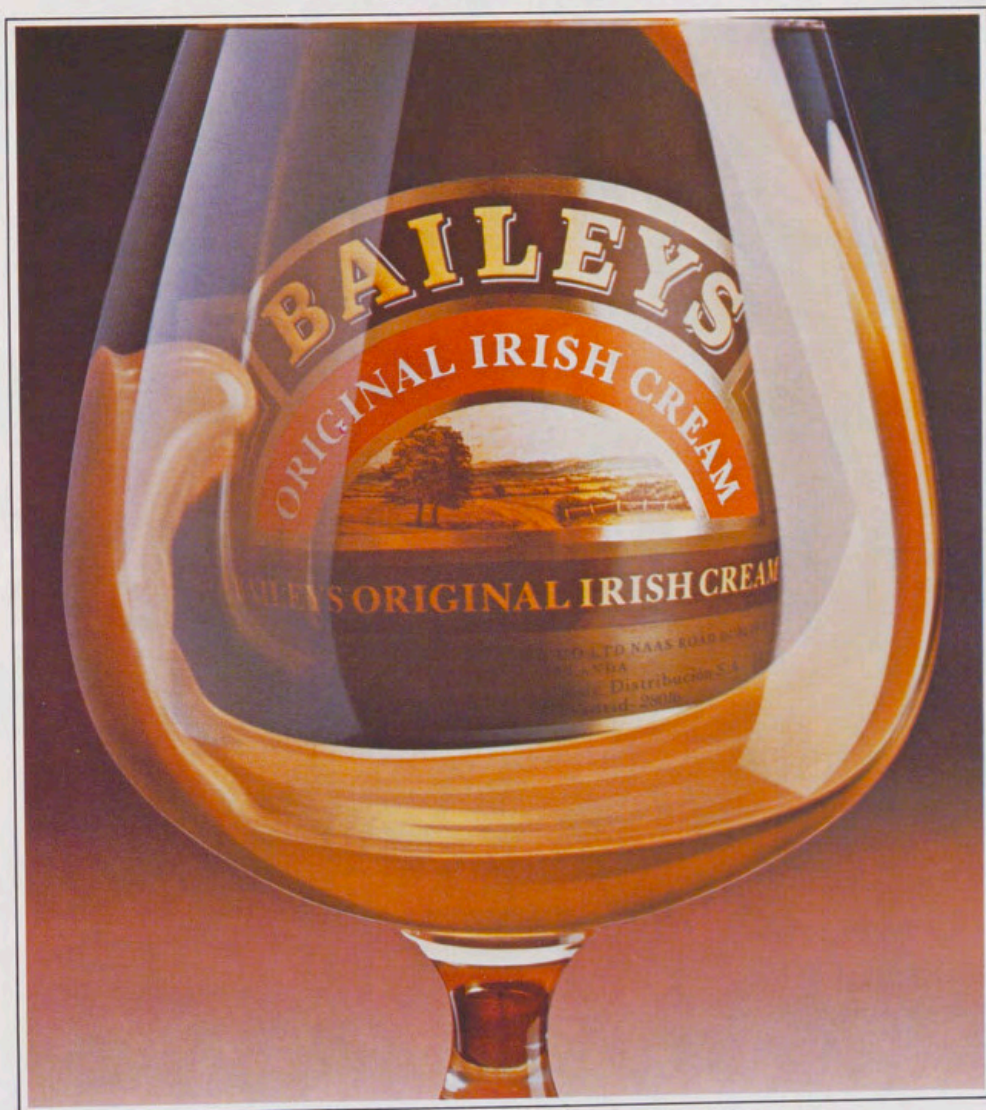


BANCO CENTRAL

Su Banco amigo.



**Baileys,
la magia del sabor.**



Beba magia, estilo, la clase de la Crema Irlandesa.

REALES SITIOS



PORTADA

El pueblo mexicana, fol. 254 del Libro VI, del Manuscrito «Historia Universal de las Cosas de la Nueva España», de Bernardino de Sahagún.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

PRESIDENTE:
Manuel Gómez de Pablos

CONSEJERO-GERENTE:
Julio de la Guardia García

VOCALES:
Ramón Aguiló Munar, Juan Antonio Barranco Gallardo, Rafael Canogar y Gómez, J. Julio Feo Zarándieta, Javier García Fernández, Prudencio García Gómez, Dionisio Hernández Gil, Enrique Moral Sandoval y José Villegas Ortega.

SECRETARIO:
Fernando Díez Moreno

DIRECTOR:
Jesús Infante

COMITE DE REDACCION:
Manuel del Río
Juan Hernández, Javier Morales, Concha Herrero, Fernando Fernández-Miranda, Consolación Morales y Margarita González.

ADMINISTRADOR:
Javier Bas

REDACCION: José Miranda. DISEÑO: Carlos Capitán. FOTOGRAFÍAS: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Rodríguez y Francisco Jesús Díaz.

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (PALACIO REAL, C/ BAILEN, S/N. TELEF. 248.74.04. 28013 MADRID). AÑO XXIV. NUM. 93. TERCER TRIMESTRE 1987. PRECIO: ESPAÑA, 500 PESETAS; EXTRANJERO, 1.200 PESETAS. SUSCRIPCION: ESPAÑA, 1.300 PESETAS; EXTRANJERO, 2.600 PESETAS (IVA INCLUIDO).

IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. 28019 Madrid

DEPÓSITO LEGAL: M. 11.160.—64

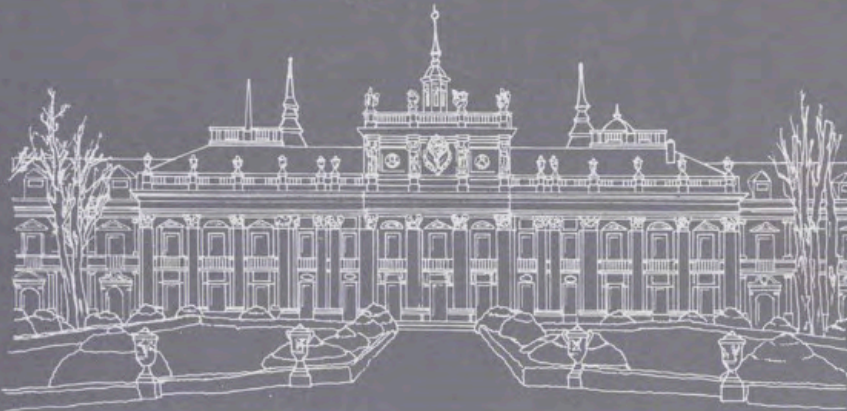
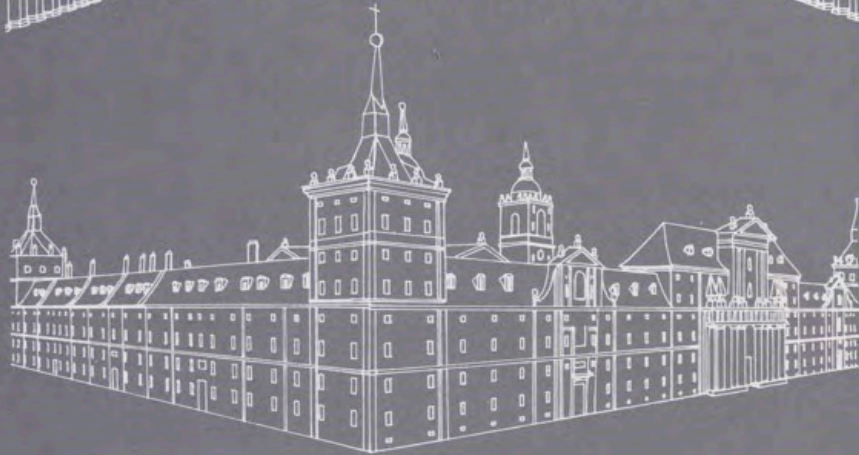
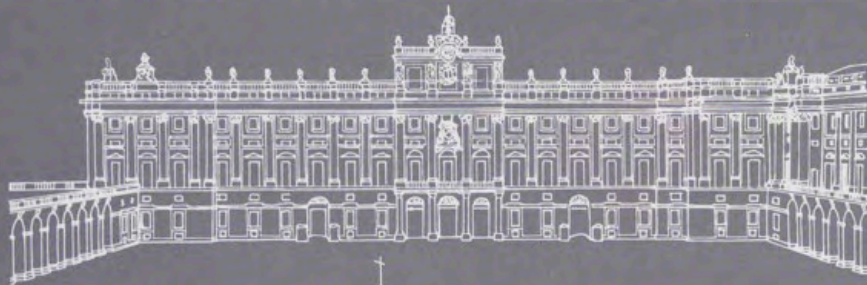
Sumario

- 11** EDITORIAL
- 12** ENTREVISTA:
La peripecia de la construcción del Palacio Real de Madrid, con el continuo proyectar, discutir y enmendar ha sido abordada en su conjunto por Francisco Javier de la Plaza. Dotado de una sólida formación humanística, ha hecho frente al ambicioso tema mediante pertinaces búsquedas en archivos españoles y extranjeros.
- 17** DESPLEGABLES: «Libro de Las Horas de la Reina Isabel La Católica» y «Libro de la Montería», ambos del siglo XV (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).
- 21** Los Cancioneros manuscritos de la Real Biblioteca de Palacio. MAS FRAGMENTOS DE UN FRAGMENTO, por José J. Labrador Heráiz.
La Biblioteca de Palacio contiene una valiosísima colección de manuscritos, cuyo contenido poético ha atraído a los investigadores nacionales y extranjeros. El autor de este trabajo, se ha limitado al estudio de los *Cancioneros de «poesías varias»*, inéditos todavía, con el fin de hacerlos accesibles tanto a los eruditos como a los lectores interesados en un capítulo de la literatura todavía incompleto en los manuales de historia.
- 33** Nuevos datos para un estudio. BOTAMEN DE CRISTAL DE LA REAL FARMACIA, por Encarnación Gómez y M.ª Leticia Sánchez.
La reforma de la Botica Real en 1791 trajo consigo el encargo de nuevos botes de cristal a la Real Fábrica de La Granja, y, posteriormente a otras fábricas españolas, alemanas y francesas. En el artículo se describe detalladamente este magnífico botamen, ejemplo del arte del vidrio.
- 37** OFRECIMIENTO DEL ARQUITECTO BRUAND PARA LA CONSTRUCCION DEL PALACIO REAL, por M.ª Luisa Tárraga Baldó.
Las investigaciones llevadas a cabo por la autora de este artículo en el Archivo del Palacio Real nos permite conocer un interesante documento que trata de la propuesta de un arquitecto francés para la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid.
- 45** DESPLEGABLES: «El pueblo mexicana» y «Plaza Mayor de Tenochtitlan», del manuscrito «Historia Universal de las Cosas de la Nueva España», de Bernardino de Sahagún (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).
- 49** Biblioteca del Palacio Real de Madrid. EL MANUSCRITO DE SAHAGUN: UN TESORO DE LA CULTURA AZTECA, por Manuel Ballesteros Gaibrois.
Para llegar a conocer cómo Fray Bernardino de Sahagún pudo escribir su obra, de valor único entre las fuentes informativas sobre la cultura azteca, el autor se ha preocupado de seguir su curso vital, desde que llega a Méjico hasta el día de su muerte.
- 57** LA ARMADURA DEL PRINCIPE EMANUELE FILIBERTO DE SABOYA (1588-1624), por Lionello G. Boccia y José A. Godoy.
Las dos armaduras del Príncipe Emanuele Filiberto conservadas en la Real Armería de Madrid son las únicas piezas dentro de la producción «firmada» del «Maestro dal Castello», de las que se sabe con certeza su propietario.
- 73** Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid. LAS ESCULTURAS DE LOS EMPERADORES ROMANOS: TRAJANO, THEODOSIO, ARCADIO Y HONORIO, por José Luis Melendreras Gimeno.
En 1751, Fernando VI encargó la ejecución de cuatro colosales estatuas, representando a los emperadores romanos de origen español, a los dos escultores españoles más importantes de la época: Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro.
- 76** ACTIVIDADES CULTURALES.





Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional



FRANJA

MADRID

PALACIO REAL

Laborables: de 9,30 a 12,45 y de 16 a 17,45 horas.
Domingos: de 9,30 a 12,45 horas (cerrado por la tarde).
Festivos: de 9,30 a 12,30 horas (cerrado por la tarde).

CAMPO DEL MORO

Todos los días: de 10 a 20 horas.

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

Martes, miércoles, jueves y sábados: de 10,30 a 12,30 y de 16 a 17,15 horas. Lunes, cerrado.
Viernes: de 10,30 a 12,30 horas (cerrado por la tarde).
Domingos y festivos: de 11 a 13,15 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LA ENCARNACION

Martes, miércoles, jueves y sábados: de 10,30 a 12,45 y de 16 a 17,30 horas. Lunes, cerrado.
Viernes: de 10,30 a 12,45 horas.
Domingos y festivos: de 11 a 13,15 horas (cerrado por la tarde).

PANTEON DE HOMBRES ILUSTRES

Laborables: de 9,30 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).
Domingos y festivos, cerrado.

EL PARDO

PALACIO REAL CASITA DEL PRINCIPE PALACIO DE LA QUINTA

Laborables: de 10 a 12,30 y de 15,30 a 18 horas.
Martes, cerrado.
Domingos y festivos: de 10 a 12,30 horas (cerrado por la tarde).

EL ESCORIAL

MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

CASITA DEL INFANTE Y JARDINES

CASITA DEL PRINCIPE

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18 horas.
Lunes, cerrado.

ARANJUEZ

PALACIO REAL

JARDIN DE LA ISLA Y JARDIN DEL PRINCIPE

CASA DEL LABRADOR

MUSEO DE FALUAS

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 12,30 y de 15,30 a 18 horas.
Martes, cerrado.

LA GRANJA

PALACIO REAL

Laborables: de 10 a 13,30 y de 15 a 17 horas.
Lunes, cerrado.
Domingos y festivos: de 10 a 14 horas (cerrado por la tarde).

RIOFRIO

PALACIO REAL

Laborables: de 10 a 13,30 y de 15 a 17 horas.
Martes, cerrado.
Domingos y festivos: de 10 a 14 horas (cerrado por la tarde).

PALMA DE MALLORCA

PALACIO REAL DE LA ALMUDAINA

Laborables: de 9,30 a 13,15 y de 16 a 18,15 horas.
Sábados, cerrado por la tarde.
Domingos, cerrado todo el día.
Festivos: de 9,30 a 13,45 horas (cerrado por la tarde).

BURGOS

MONASTERIO DE LAS HUELGAS

Laborables: de 11 a 13,30 y de 16 a 17,30 horas.
Lunes, cerrado.
Domingos y festivos: de 11 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

VALLADOLID

MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 12,45 y de 16 a 18,45 horas.
Lunes, cerrado.

NOTA: Estos museos permanecerán cerrados los días que se celebren actos oficiales (la tarde anterior y la mañana del acto). La hora de cierre indicada podrá ser adelantada en función de los visitantes que esperan hacer su visita en grupos guiados, para que ésta pueda ser realizada en el horario laboral del Museo.

Doscientos cincuenta años de la vida de un Palacio

Si el Monasterio de El Escorial es la gran realización arquitectónica de los Austrias españoles, y puede interpretarse su fundación como un signo de afirmación dinástica, el Palacio Real de Madrid significa lo propio respecto de la familia borbónica. Y ese fondo dinástico e institucional trasciende sus fronteras hasta el punto de que estos edificios históricos se consolidan como símbolos permanentes, y son aceptados resueltamente por encima de coyunturas temporales e incluso de la forma política del Estado.

Por ello, todos los monarcas y jefes del Estado español, desde que Felipe V pusiera la primera piedra del Palacio Real madrileño, con la sublime vocación de hacer "un palacio para la eternidad", han utilizado el edificio como casa, hogar, residencia, domicilio o marco de hechos históricos y actos de Estado.

Aquí, en el Palacio Real de Madrid, desde donde se redactan estas líneas, puso sus más nobles afanes de afirmación dinástica nuestro primer Borbón, y aquí vivió ya su hijo Fernando, como se afirma en las esculturas de la fachada meridional. Su hermanastro Carlos III dio un nuevo impulso a las obras y consiguió terminar el ala de la esquina Sureste. Carlos IV y Fernando VII fijaron su residencia en Palacio y despacharon desde aquí sus asuntos de Estado, sin perjuicio de compartir sus ciclos de jornadas con otros Reales Sitios cercanos a Madrid.

Pero es significativo, que el breve cambio dinástico de principios del XIX no provocara un "cambio de casa", sino un embellecimiento urbanístico de la existente, de gran ambición y, por desgracia, incompleto.

En efecto, José I hizo del Palacio Real su domicilio, y, al parecer, con celos justificados de su hermano Napoleón. Dice la leyenda que el Emperador exclamó al contemplar la escalera de Palacio: "Hermano, estáis mejor alojado que yo". La afirmación, en cualquier caso, si "non é vera, é bene trovata".

La vuelta de Fernando VII no podía ser a otro lugar que al recuperado Palacio Real de Madrid, y a un kilómetro escaso del edificio se encuentra el monumento conmemorativo de su retorno.

También, en la segunda mitad del XIX, los monarcas españoles habitaron Palacio, y en tiempos de Isabel II comenzó la ampliación de las alas laterales para dotar a la Plaza de la Armería de su configuración actual.

Los breves períodos saboyano y alfonsino se asentaron igualmente en Palacio, así como los años de la regencia de D.^a M.^a Cristina.

Y, finalmente, Alfonso XIII mandó reformar el ala Sabatiniana que levantara su lejano abuelo Carlos III, para convertir el nivel principal en las habitaciones del matrimonio regio, y los niveles tercero y cuarto para aposentos de infantas e infantes, respectivamente.

En abril de 1931 se quiebra el período monárquico, y Alfonso XIII abandona Palacio por una puerta secundaria del Campo del Moro.

Pero Palacio sigue siendo la "Casa del Estado", y Alcalá-Zamora instala aquí su despacho oficial. Incluso llegó a dormir una noche en Palacio, en los aposentos oficiales reservados a tal fin. Y el segundo presidente, Azaña, también trabajó, vivió y despachó en Palacio.

Restaurada su fachada Oeste, que tanto sufrió durante la Guerra Civil, Franco venía regularmente a Palacio dos o tres veces en semana para recibir audiencias civiles y militares o para atender embajadas y departir con otros jefes de Estado.

Y hoy, con la monarquía recuperada y consolidada, Palacio desempeña su función centenaria, y sigue acogiendo diariamente a miles de visitantes y prestando sus muros y bóvedas como marco de decenas y decenas de actos de Estado.

El presente número de REALES SITIOS tiene carácter monográfico, y gira en torno a nuestro Palacio madrileño.

El profesor Francisco de la Plaza Santiago, probablemente el mejor conocedor de la arquitectura del edificio, nos habla de la construcción y la significación de la magna obra.

José J. Labrador Herráiz incluye un trabajo sobre cancioneros manuscritos en la Biblioteca, y Encarnación Gómez y Leticia Sánchez prosiguen su estudio sobre el botamen de la Real Farmacia.

María Luisa Tárraga aporta datos sobre uno de tantos palacios reales de Madrid que no llegaron a hacerse realidad, y los autores Boccia y Godoy escriben sobre la armadura del Duque de Saboya, que conservamos en la Real Armería.

Finalmente, José Luis Melendreras contribuye con un artículo sobre aspectos de la decoración escultórica de Palacio, y en especial sobre los emperadores romanos de origen hispánico, y el profesor Ballesteros Gaibrois investiga sobre el manuscrito de Fray Bernardino de Sahagún, que se conserva en la Real Biblioteca.

Parecen oportunas estas reflexiones y evocaciones, máxime cuando esta casa de todos, el Palacio Real de Madrid, está a punto de cumplir doscientos cincuenta años de edad.

Entrevista

Un Palacio para la eternidad

Habla con un tono sostenido, sin vacilar en las respuestas, signo evidente de que el Palacio Real de Madrid, su arquitectura y su historia de más de dos siglos, es la materia a la que ha dedicado muchos años de su vida. Su correcta exposición delata las «tablas» adquiridas tras muchos años de actividad académica.

No en vano ocupa las Cátedras de Historia del Arte y de Historia y Estética de la Cinematografía en la Universidad de Valladolid.

Este palentino, de maneras afables, es un profundo conocedor de la arquitectura del XVIII, sobre la que ha escrito numerosos ensayos y artículos. Su actividad como historiador le ha llevado a investigar también el Arte Contemporáneo, campo en el que se le puede considerar igualmente un gran experto.

Francisco de la Plaza Santiago es Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, además de Subdirector del Museo Nacional de Escultura de esta ciudad.

En 1975, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid publicó su obra titulada *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, un denso y sin embargo ameno volumen de casi 500 páginas, que recoge su trabajo de tesis doctoral, acompañado de una copiosa documentación gráfica.

Se trata de una amplia, rigurosa y seria monografía, botón de muestra de una bibliografía de rara especie, que deseáramos fuera profusa, pero que la realidad demuestra escasa.

—¿Cómo nació la idea de hacer un trabajo tan extenso sobre el Palacio Real de Madrid?

—Yo procedo de una familia de archiveros. Mi padre fue Director del Archivo de Simancas, y ahora lo es mi hermana. Este Archivo es para mí, como para casi todos los estudiantes de Valladolid, una referencia obligada.

Mi buen amigo y colega Juan José Martín González me informó de la existencia de un amplio fondo de documentación en dicho Archivo, que apenas había sido trabajado, sobre el Palacio Real de Madrid, y me apuntó la posibilidad de ocuparme de ello al acabar mi carrera.

Desarrollé mi tesina sobre ese fondo, pero al final me encontré con un trabajo ligero y esquemático. Aquello despertó aún más mi curiosidad, pues los documentos de Simancas eran simples copias de recibos, fundamentalmente economi-

cos, y me sentí en la obligación de venir a Madrid a consultar los fondos del Archivo de Palacio.

Martín González pensó entonces que aquello excedía los límites del proyecto inicial, una simple tesina. Pero dejó de poner inconvenientes cuando se dio cuenta de que yo estaba absolutamente convencido de la necesidad de ampliar mi trabajo.

—Y vino a Madrid, al propio Palacio.

—Sí, claro, y no solamente al Archivo de Palacio, también trabajé, entre otros lugares, en la Biblioteca Nacional y en la Facultad de Historia, donde había un interesante fondo epistolar relativo a la Corte del Piamonte... Se trataba, pues, de una tarea a todas luces apasionante. Por entonces, yo ya era profesor en la Universidad de Valladolid, y tuve la suerte de que me agruparan las clases, para venir a Madrid dos o tres días a la semana.

—¿Quién financió aquella investigación? ¿Acaso fue la Universidad?

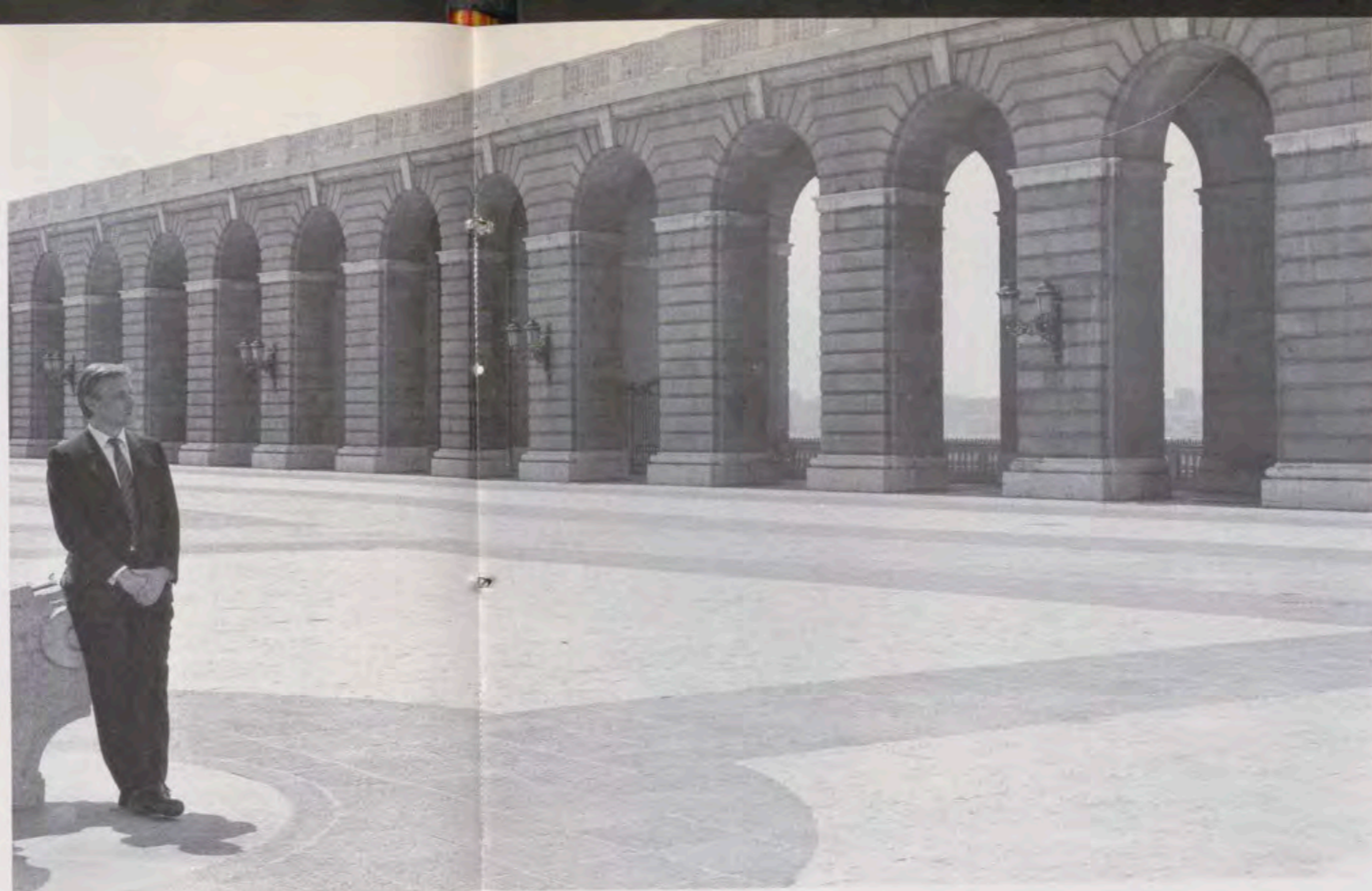
—El presupuesto de la Universidad española para la investigación siempre ha sido escaso. Aquello fue un empeño personal que duró siete u ocho años, bastante más de lo previsto inicialmente.

—¿Y los viajes a Italia?

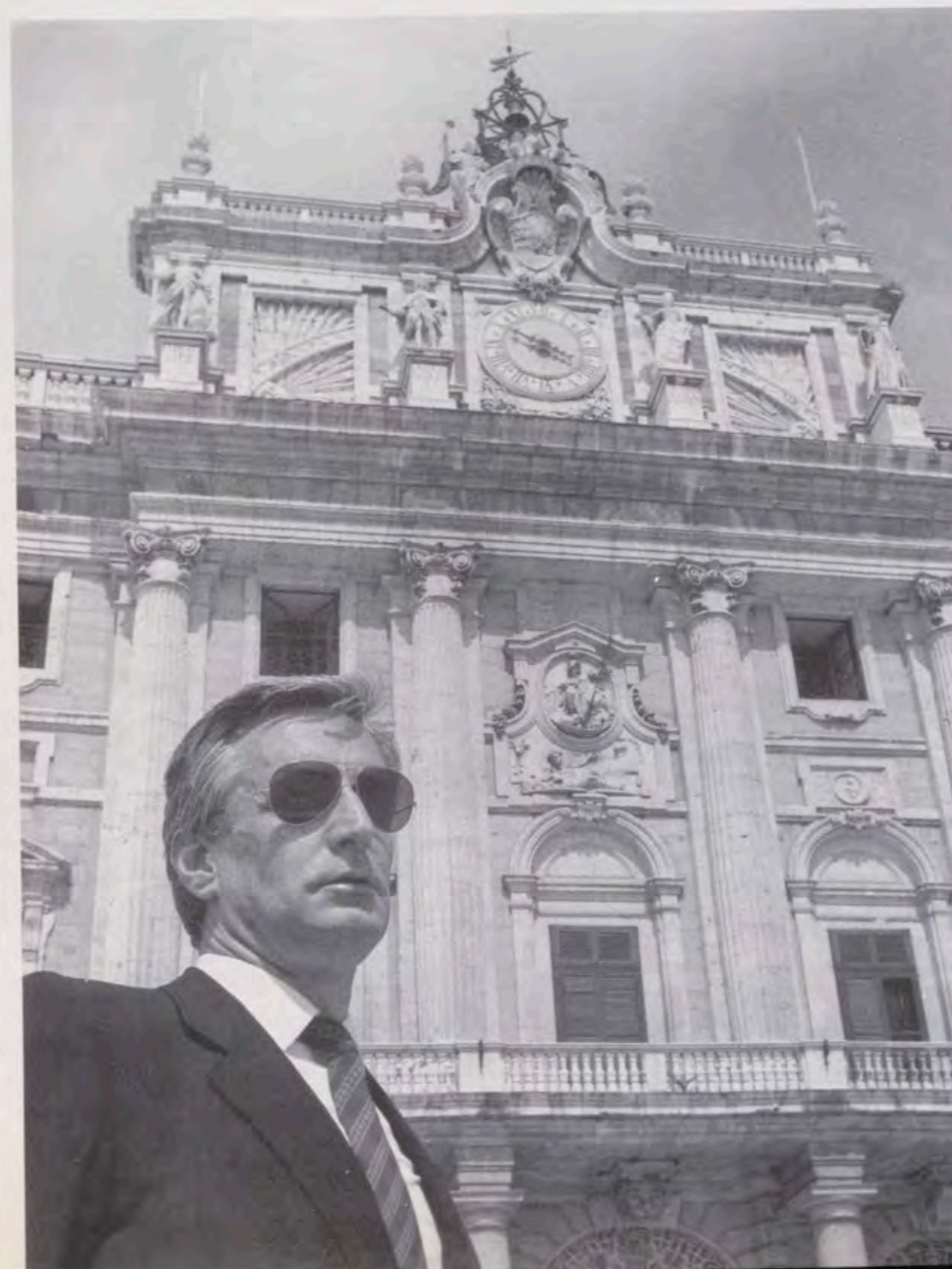
—Para aquellos viajes tuve una modesta ayuda de la Fundación Lázaro Galdiano; me dieron una beca de 30.000 ptas., un dinero que alcanzaba escasamente la estancia en Italia. La cantidad era mínima, pero como gesto, siempre lo recordaré con agradecimiento.

—¿Fue una investigación en solitario?

—No. Poco a poco fui conociendo a otros colegas que me animaron y ayudaron en mi trabajo. En un congreso, en Ravena, conocí a Öeschlin, que, a pesar de su juventud, era ya un experto en arquitectura barroca suiza. A través de él conseguí muchos y valiosos contactos, que me facilitaron el acceso al Museo Cívico y a diversas bibliotecas y archivos de Turín y de otros países de Europa.



“ El Palacio Real fue una gran empresa financiera. ”



—¿Existía un buen cuadro de investigadores sobre su tesis?

—Existían muy buenas publicaciones que yo reseñé en el breve prólogo de mi libro. Me refiero a autores como Fernández de los Ríos, Tamayo, Chueca, Bottineau, Kubler y tantos otros. Pero me parecía que la propia construcción del Palacio Real estaba insuficientemente estudiada, por eso me puse a trabajar en el Archivo con esos 500 legajos de la sección «Obras Palacio».

—¿Le llamó la atención algún texto en especial?

—Quizá el de Bottineau, que se ha completado y aumentado recientemente. También existen otras publicaciones de interés sobre el fondo histórico y social de la primera mitad del XVIII. Y por pasar de la categoría a la anécdota, es interesante recordar la influencia que ejercieron sobre Felipe V sus dos mujeres: una saboyana, M.^a Luisa, de la que enviudó; y otra parmesana, Isabel, de la que el rey debió estar muy enamorado.

—¿Es el Palacio Real un reflejo del auge económico de ese momento histórico de los Borbones?

—Al menos es una referencia inevitable, y a la que yo dedico un capítulo entero de mi libro. El Palacio Real fue una gran empresa financiera, y, a pesar de que Felipe V era «el soberano más rico de la tierra» según palabras del embajador francés del momento, lo cierto es que, incluso contando con el imperio americano, la financiación de la obra tuvo que nutrirse de las fuentes más diversas. Por eso, de los capítulos más insospechados se iban derivando fondos para pagar la construcción.

—¿Llegó usted a descubrir planos muy interesantes, incluso algunos que hacían referencia al antiguo Alcázar?

—Sí, es cierto, aunque la verdad sea dicha, tuve serias dificultades a la hora de trabajar con los planos de Palacio. Precisamente, cuando estaba analizando un plano de los muy antiguos, de 1738, en compañía de Juan Hernández, hoy Arquitecto Jefe del Patrimonio Nacional, advertimos, apenas sin darnos cuenta, unas trazas un tanto extrañas, y que bien podían ser las trazas del antiguo Alcázar.

Hoy se conoce casi con absoluta fiabilidad, la posición relativa de ambos edificios, y se puede decir que la fachada Sur del Alcázar coincidía, más o menos, con el respaldo del actual Salón del Trono; y si se hiciera un trabajo arqueológico en el Patio del Príncipe, aparecerían, probablemente, restos de los cimientos del antiguo cuerpo central que separaba los dos patios del Alcázar.

—El del Rey y el de la Reina.

—Sí, exactamente, y la Galería del Cierzo coincidiría con la actual Biblioteca.

—¿Cómo sería la zona Norte, donde hoy están los jardines de Sabattini?

—Sabemos que esos jardines cuentan con poco más de 50 años, y que, anteriormente, en esa zona estuvieron las Caballerizas, pero en los siglos XVI y XVII el Alcázar tenía construcciones muy irregulares, con superposiciones muy difíciles de describir, fuera del núcleo principal del edificio.

—La simple explanación del solar debió ser una obra colosal.

—En la obra trabajaron miles de personas, con una organización impecable, dotada de un sólido esqueleto administrativo, con toda clase de dependencias y oficinas, y todo ello con una pirámide jerárquica muy bien organizada, desde el arquitecto principal y sus colaboradores hasta las últimas cuadrillas de canteros y albañiles, siguiendo una ramificación clara y modélica.

Había también una clara subdivisión entre artífices españoles e italianos, y como en general estos últimos eran más hábiles, existían roces inevitables, pues los italianos gozaban de ciertas ventajas. También había una especie de sistema de Seguridad Social, por decirlo con palabras actuales.

La obra se desarrollaba en un enorme recinto acotado, con ocho puertas, y con los tajos y talleres muy bien repartidos. En fin, era una organización casi modélica.

—¿Puede compararse esta organización con la de las catedrales medievales?

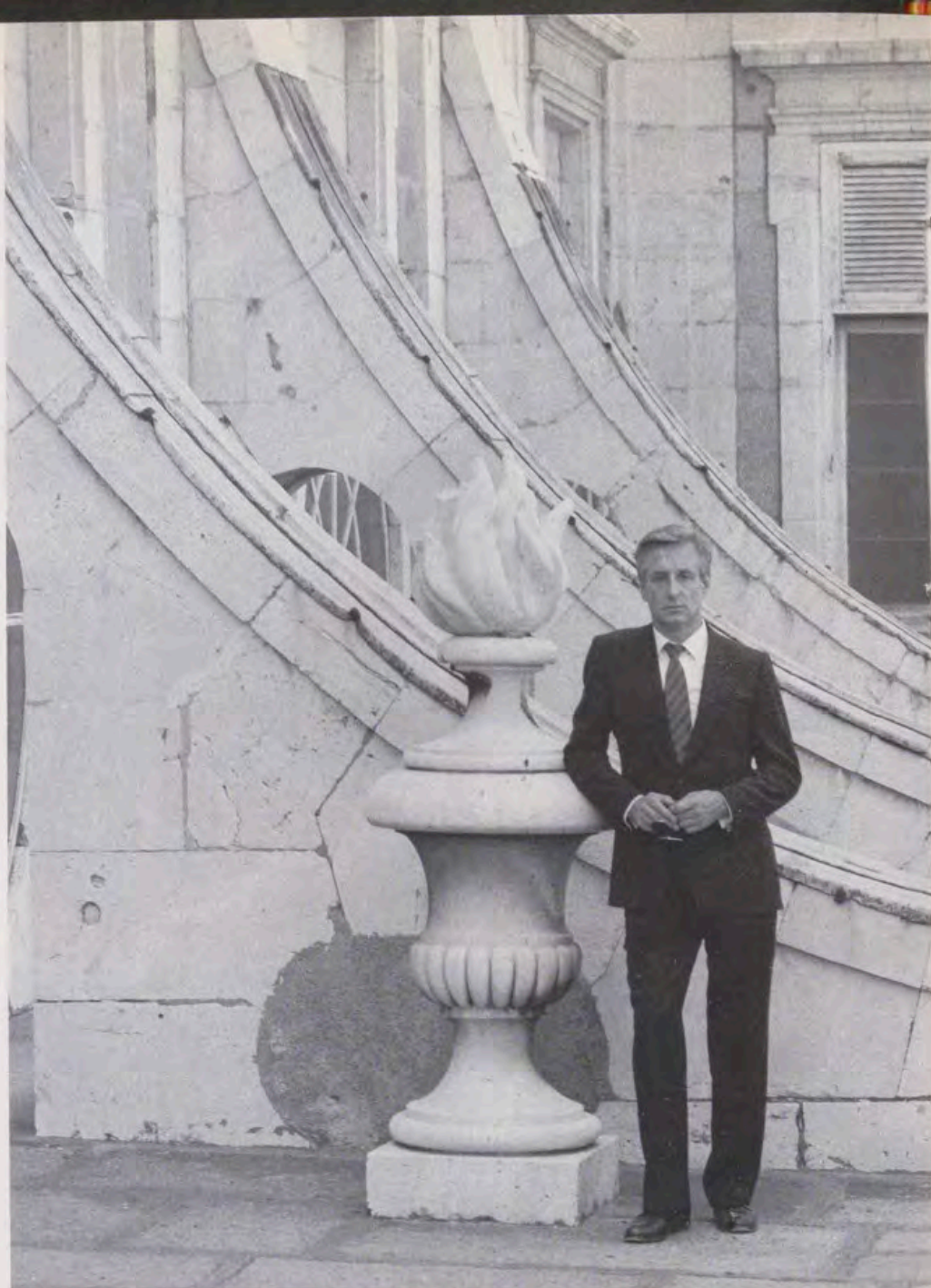
—Quizás, aunque creo que las organizaciones medievales eran más complicadas. Posiblemente por su jerarquización, disciplina, eficacia y rapidez, se podría hablar de similitud con El Escorial.

—¿Puede hablarse de rapidez en una obra de estas características?

—Sí, desde luego. Palacio se construyó en 20 ó 22 años, me refiero al núcleo básico. Es más, ya en vida de Fernando VI se intentó habitar Palacio. En efecto, se preparó y decoró un «cuarto» a poniente, con antecámara, cámara y áreas de servicio.

—Hablemos de los autores: por ejemplo de Sachetti.

—Desde un principio me llamó la atención la personalidad tan poco conocida de este hombre. Experimenté una gran satisfacción cuando encontré en la Catedral de Turín su partida de nacimiento. Esto permitió fijar su edad al llegar a España. Se pensaba que vino muy joven, pero no es así; Sachetti llegó a Madrid con 40 años. Y tampoco era lo que en algún momento se pensó, un «niño prodigio». Era, por el contrario, un hombre poco brillante, un trabajador concienzudo, algo huraño, extremadamente tímido, y escasamente ambicioso.



Y esa fue precisamente la clave de su designación para este trabajo. El Marqués de Cerdeña, Embajador de España, aclara en un escrito, con toda precisión y crudeza, que Sachetti sería la persona ideal, ya que, pese a su escasa brillantez, era un buen conocedor de su oficio y de la obra de Juarra. En definitiva Sachetti era o podía ser un hombre manejable.

—¿Qué situación encontró Sachetti al llegar a España?

—Aquí había montada una «guerrilla cultural» entre la facción que apoyaba el proyecto de Juarra y la que, manejada por Isabel de Farnesio, apoyaba la candidatura y los proyectos de Virgilio Rabaglio.

—El arquitecto del Palacio de Riofrio.

—Sí, pero la intriga la manipulaba el Marqués de Soti, un hombre fiel a la Reina Isabel, que, para favorecer a Rabaglio, criticaba constantemente cuanto hacía Sachetti.

“ En la erección del nuevo Palacio hay un componente de afirmación dinástica de la nueva Monarquía. ”

“ En la obra trabajaron miles de personas, con una organización impecable, casi modélica. ”

—Este asunto forma parte, claro está, de la incomodidad que debió sentir la Reina por el hecho de que el Rey Fernando era su hijastro, aunque luego el destino le permitió ver a su hijo Carlos en el trono de España.

—Sí, y en cierto modo Riofrío es una consecuencia de ese presunto temor de la Farnesio; y en su conjunto arquitectónico, con las alas incompletas, Riofrío trata de ser el modelo ideal que defendía Rabaglio, con correcciones sobre los esquemas propuestos de Sachetti.

—Es curioso observar cómo del enfado, la resolución, el temor..., en fin, cualquier sentimiento humano de un rey o una reina, salía un palacio y unos jardines.

—En efecto, Riofrío es producto de ello. La Reina Isabel no trató muy bien a sus hijastros, y por eso, por temor a perderlo todo, mandó construir Riofrío como refugio. No lo llegó a usar, pero el Palacio de Riofrío fue en cierto modo una revisión crítica, como una «corrección» del esquema sachettiano del Palacio de Madrid. Así pues, la base esquemática de Riofrío es como un calco del Palacio Real, e incluso las curvas de las alas incompletas del Palacio segoviano están inspiradas en unos diseños muy primitivos de las alas del Palacio madrileño.

—¿Se refiere usted a los primeros diseños de Juvarra y Sachetti?

—Sí, pero hasta llegar al Palacio que hoy vemos en Madrid hubo un largo y tortuoso camino de ideas y proyectos no realizados.

—¿Mejores que el resultado final?

—Eso es cuestión de opiniones, pero lo que está claro es que los primeros esquemas eran de una grandiosidad casi fantástica. Una de las versiones, creo que fechada en 1752, incluía junto al Palacio una catedral, un teatro, un gran puente sobre la calle de Segovia... formando todo ello un conjunto unitario y armonioso.

—¿Y a qué se debe que todo esto no se realizara?

—El porqué no lo sé, pero la razón fundamental quizá haya que buscarla en el propio Carlos III. Cuando éste llegó de Nápoles, y ocupó la corona de España, el Palacio de Madrid le pareció pequeño, y no le agradó demasiado. Hay que recordar que él había mandado construir el de Caserta, uno de los mayores de Europa. Tampoco le gustó el esquema escultórico de la decoración, con un lenguaje, en su opinión, demasiado barroco, cuando él perseguía una idea más clasicista.

—Llegado este punto, hay que hablar forzosamente del Padre Sarmiento y de su esquema decorativo.

—Sí. Es evidente que el papel del

Padre Sarmiento fue importantísimo. Era un benedictino muy erudito del Convento de San Martín, que proyectó un complejo sistema de adornos con una profunda simbología. Incluso diría más, él preveía, en cierto modo, las ambigüedades existentes en su proyecto, como un acicate para los futuros estudiosos o eruditos. Se trataba, pues, de un proyecto muy detallado, muchos de cuyos aspectos se han hecho realidad, como, por ejemplo, los cuatro emperadores romanos de origen hispánico, el enlace de Roma con Ataulfo a través de Gala Placidia, su esposa, y los reyes godos. Todos los monarcas hasta Felipe V también están presentes. Sin embargo, Carlos III tampoco apoyó esta idea, y mandó desmontar no sólo las



esculturas, sino los relieves preparados para decorar la Galería del Patio del Príncipe. No obstante, no todo está perdido, y algunos restos de los relieves están hoy en el Museo del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Otra pieza interesantísima era un león de mármol, muy apreciado en la época, que el Rey Carlos III mandó desmontar para instalar el reloj de la fachada Sur.

El célebre león se cedió más tarde para las obras del Canal del Manzanares, que empezaba en el Puente de Toledo. Era un bello proyecto de enlace fluvial entre Madrid y Toledo, pasando por Aranjuez, una idea fantástica: hacer navegable el río Tajo. En fin, aquella magnífica escultura se perdió para siempre, y, tras muchas pesquisas, no he podido recuperar su pista; ni siquiera el canal hasta Toledo se hizo realidad. Pero en resumen, y a pesar de las muchas ideas y proyectos barajados en general, y para hacernos una idea bastante aproximada, el Palacio que hoy vemos

responde «grosso modo» a los primeros esquemas de Sachetti. A propósito, hay un cuadro de Sacristán que así lo acredita. Es un cuadro del que ya publicó alguna referencia Don Diego Angulo, que define muy bien la idea primitiva de Palacio, y que coincide con la realidad. El cuadro se subastó probablemente fuera de España, y hoy en día sería difícil de encontrar, pero valdría la pena que el Patrimonio Nacional lo recuperara para poder estudiarlo en profundidad. Yo mismo he tenido la ocasión de vivir hace poco en Turín algo parecido, la recuperación de un cuadro de Panini.

—Volvamos a nuestro hombre, a Sachetti. ¿Vino solo, o se trajo a su propio equipo?

—Llegó a Madrid sólo con su familia; bueno, y con su título de Ingeniero Hidráulico conseguido en Turín. Por eso, su primer nombramiento en Madrid es el de Fontanero Mayor de la Villa, y su primer encargo profesional, una fuente. No hay que olvidar que contaba con el favor del Rey. Era un profesional muy capaz, pero tenía dificultades con el idioma, lo que, unido a su carácter, le hacía un tanto reservado y con escasa vida social.

—El emplazamiento de Palacio también ha originado mucha polémica y hasta cierta leyenda. ¿Por qué en el mismo lugar que el Alcázar de los Austrias? ¿Por qué desoyó Felipe V los consejos de Juvarra, cuando éste buscaba otro lugar de emplazamiento? Dicen que Juvarra hubiera preferido la Montaña del Príncipe Pío, más o menos donde hoy está el Templo de Debod. Se dice incluso que el incendio del antiguo Alcázar pudiera haber sido provocado.

—No diría yo tanto. Hay que tener

presente que en la erección del nuevo Palacio hay un componente de afirmación dinástica de la nueva monarquía, por eso no existe ningún contrasentido ni mucho menos agresión en la elección del lugar, haciéndolo coincidir con el antiguo Alcázar.

Yo pienso, más bien, que se trata de encontrar de nuevo el respaldo y el apoyo popular para un símbolo situado en un lugar consagrado por la tradición, aprovechando esa sacralización que el tiempo confiere a algunos pasajes y recintos. No se trata, según mi entender, de una agresión al antiguo Alcázar. Es más, el esquema del Palacio Real, con las cuatro esquinas retalladas y el patio central, es el esquema arquetípico de los alcázares. Además, en este caso habría que hablar de respeto a la memoria

“ Sachetti era un hombre poco brillante, un trabajador concienzudo, algo huraño, extremadamente tímido y escasamente ambicioso. ”



del lugar, más que de una actitud de borrar la antigua imagen del viejo Alcázar, aunque hay que tener en cuenta que una construcción del XVIII no estaba obligada a utilizar el mismo vocabulario arquitectónico. Tampoco hay que olvidar que la monarquía absoluta tenía que producir, ante todo, una impresión de majestuosidad. Y todo ello se refleja en su arquitectura interior y exterior. Es una apertura a las nuevas corrientes culturales de un barroco tardío que anticipa un poco la vuelta al clasicismo. Lo que entonces estaba de moda en Madrid era la fachada del Hospicio, el cuartel del Conde Duque, el estilo de Pedro de Ribera. Y el Palacio Real supone una apertura a otras corrientes más internacionales, en contra del barroco popular. Creo que el Palacio de la Madama es el que marca la pauta del nuevo estilo, al que la nueva dinastía se adhiere sin reservas.

—Entonces, ¿se podría calificar el Pa-

lacio Real de Madrid, como un palacio barroco?

—Sí, pero con matices. No habría más remedio que decir que es de estilo barroco, pero es un barroco que invoca el clasicismo; está, evidentemente, más frenado, más templado que el barroco de Borromini o el de Churriguera. El término barroco es muy amplio e invita a la confusión. Lo mismo sucede en la pintura.

—¿Y cuál es el impacto de este Palacio en Europa?

—En el siglo XVIII el mapa europeo se salpica de grandes residencias de reyes y príncipes, y todas tienen a Versalles como punto de partida.

—¿La llegada de Carlos III supuso el fin de Sachetti?

un poco rudimentaria, pero con una cierta institucionalización.

—¿Qué papel tiene asignado el Palacio Real en la Historia? ¿Qué se podría comentar a este respecto?

—El Palacio Real tiene una presencia y una permanencia sólida y continua en sus dos siglos y medio de edad. Siempre ha habido intentos de embellecerlo y conectarlo con Madrid. Ahí están los proyectos de Silvestre Pérez, promovidos por José I, para hacer una gran plaza en la fachada. Esta, la Plaza de Oriente, conectada a su vez con la Puerta del Sol, hubiera sido una realización muy llamativa. Y con Isabel II se prosigue en esta línea, y ahí están las alas laterales de la fachada Sur que conforman la Plaza de la Armería. También, y durante unas décadas, sus áticos son un modelo de aprovechamiento espacial. A finales del XIX y principios del XX vivían muchísimas familias en las plantas cuarta y quinta. Era una ciudad en las alturas que salta con fuerza a la literatura. Basta recordar algunas novelas de Galdós, como La de Bringas o Amadeo I u otras más, que describen este fenómeno con una fuerza extraordinaria.

La conversación se prolonga durante horas, y se ramifica por los más variados derroteros, saltando del Arte a la Historia, de la anécdota al estilo, de la leyenda a la realidad. Parece increíble que un edificio dé lugar a tan copiosa y amena charla, y a tan profundo conocimiento de un erudito, que tiene todo su saber en la punta de los dedos y que es capaz de hablar horas y horas de memoria sin consultar un solo dato. Quizás por ello, la última pregunta es obligada.

—¿Cómo es posible que un Palacio como éste haya merecido tan sólo los honores de una sola tesis publicada?

—A lo mejor es porque tiene un gusto clasicista que hasta hace muy poco no se ha valorado suficientemente. Ahora existe un relanzamiento del interés por el Neoclásico, y aunque el Palacio Real no pertenece a este estilo, tiene algo de ese gusto académico.

Este proceso, que coincide con el enfriamiento del interés por otros campos ya muy trabajados, como el barroco y el manierista, será bueno para poder acometer las ingentes cantidades de documentación que están pendientes de investigación, y el Palacio Real se va a beneficiar de ello. El trabajo mío sobre Palacio, cuya publicación fue posible gracias al esfuerzo y a las piruetas administrativas que hizo Martín González, a quien siempre estaré agradecido, incluye en su prólogo algunos datos sobre posibles focos de investigación para un futuro próximo.

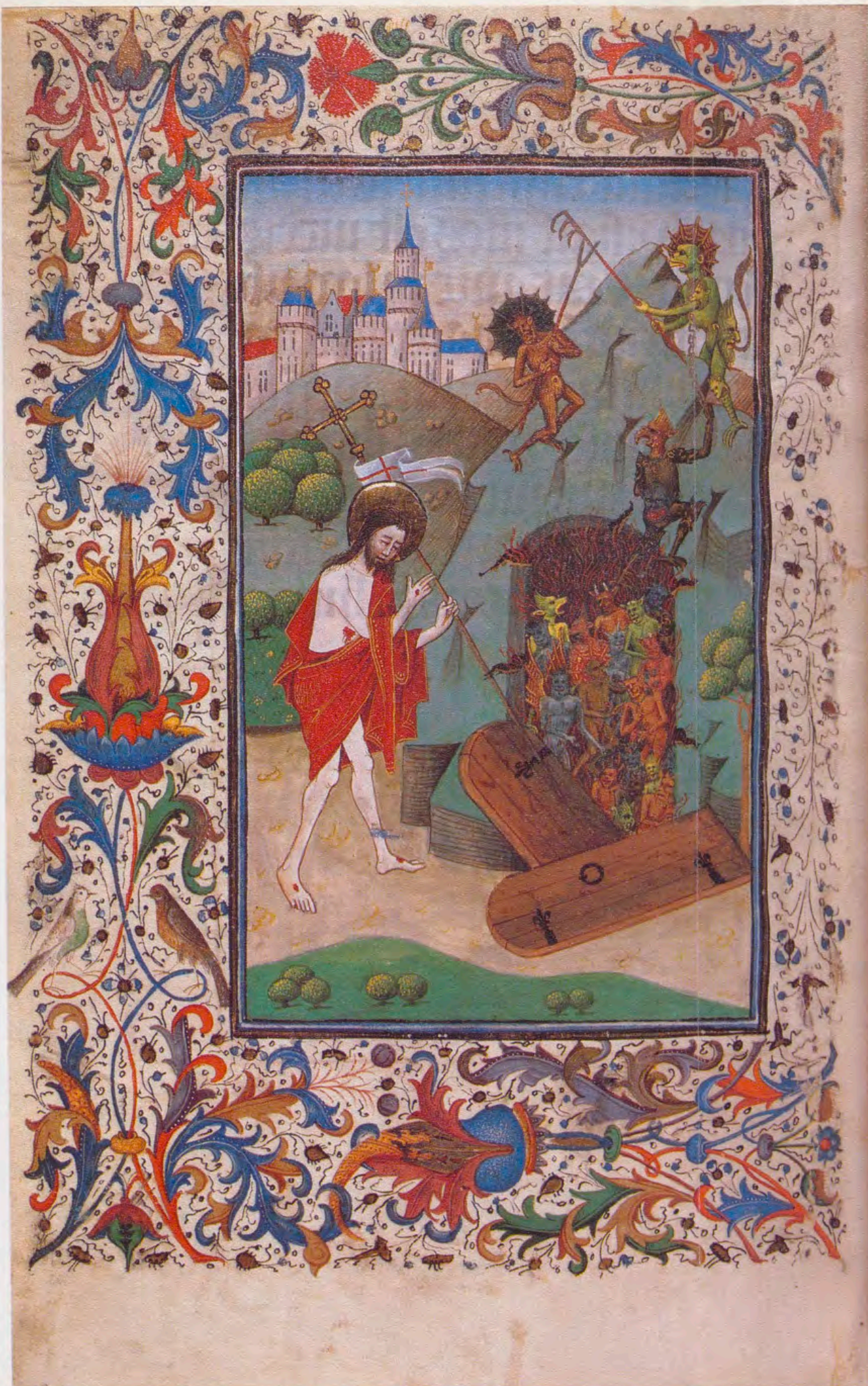
—Sí. El nuevo equipo traído por el Rey desplaza a los arquitectos y artistas anteriores. Yo pienso que el pobre Sachetti no debió superar nunca el disgusto de verse postergado. Murió en 1764 después de ver cómo se alteraban sus trazas y sus proyectos. Vio cómo su grandiosa escalera de dos cuerpos no iba a ser realidad. Quedó marginado, y se dedicó a trabajar los pocos años que le quedaban de vida para el Concejo de Castilla.

Con Ventura Rodríguez sucedió algo parecido. Debe ser terrible verse despedido de la noche a la mañana, de una obra en la que se han puesto todos sus afanes, y que han vivido día a día. Y no sólo en sus aspectos técnicos o puramente arquitectónicos, sino también aquellos que se refieren a la convivencia, organización, administración, pagaduría. Creo haber dicho antes que fue aquí donde primero empezó a funcionar esa especie de Seguridad Social, aunque

Fotos: FELIX LORRIO



«Libro de Las Horas» de la Reina Isabel La Católica, siglo XV
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



«Libro de Las Horas» de la Reina Isabel La Católica, siglo XV
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



«Libro de Las Horas» de la Reina Isabel La Católica, siglo XV
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



Libro de Montería, siglo XV
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



Capitulo .xxv. que fabla en que manã deue fazer el monterio que çere
fazer buen can de trayella.

Dor q lo mas del monte es en los buenos canes deuen fazer
mucho los buenos monterios por fazer buenos canes señalada
mente para auer buenos canes de trayella para leuantar por
q es lo primero de lo q se ha de fazer en el monte. r por esto ha mister de ser
lo mas acerto r q non aya veyto en ello. ¶ Para esto pareçenos q el q çiere
fazer buen can de trayella q lo deue fazer asy. ¶ mandar q lo heuen siçpre
ala busca mas acerta q ouyere en el monte. ¶ E q vaya en la compania q fuer
el mejor monterio en q fuer el can mas acerto de leuantar. ¶ E desq falla
re el castro del venado vaya adelante por la yda aqñ can mejor r lleue apñ
el aquel can nueuo que quieren fazer en guisa q entre aquel can bueno
q lleua la yda r aqñ can nueuo que quieren fazer non entre otro can
nyguo ny nyguo monterio. ¶ E desque entendieren q es la canina del
venado muy cerca q entiendan q non puedan estar de lo leuantar passe
aqñ monterio q lleua aqñ can nueuo delante de aqñ q lleua la yda con el r

Libro de Montería, siglo XV
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



**capitulo .xxix. que fabla en que maña deue fazer el montero que qere
 buen can de trayella.**

Por q lo mas del monte es en los buenos canes deuen fazer
 mucho los buenos monteros por fazer buenos canes señalada
 mente para auer buenos canes de trayella para leuantar un
 pumero de lo q se ha de fazer en el monte. e por esto ha mester de ser
 cierto q non aya yerro en ello. Para esto parezcanos q el q qiere
 buen can de trayella q lo deue fazer asy. **Q** mandar q lo heuen siempre
 esta mas cierto q ouiere en el monte. **E** q vaya en la compania q fuer
 por montero en q fuere el can mas cierto de leuantar. **E** desq falla
 castro del venado vaya adelante por la yda aq el can mejor e lleue ap
 uel can nuevo que quieren fazer en guisa q entre aquel can bueno
 a la yda e aq el can nuevo que quieren fazer non entre otro can
 no nuy unguid montero. **E** desque entendieren q es la cama del
 do muy cerca q entendam q non puedan estar de lo leuantar passe
 montero q heua aq el can nuevo delante de aq q lleua la yda con el

Más fragmentos de un fragmento

Por JOSE J. LABRADOR HERRAIZ

Cleveland State University

En 1956, Dámaso Alonso, en el «Pórtico de una antología de la poesía española», comentaba al escribir sobre las modernas investigaciones y valoraciones de lo que fue la lírica española:

«Hacia 1850 no se sabía (así: literalmente) lo que era la lírica de España, de la que se conocía apenas un fragmento de un fragmento, porque se conocía sólo algún aspecto de la lírica del Siglo de Oro; fuera de eso, de lo verdaderamente importante, nada».¹

Mucho se ha avanzado en los últimos treinta años y muchísimo queda por hacer, en frase que se ha repetido hasta la saciedad.² Poco a poco y con enorme esfuerzo, se han ido juntando las piezas de este mosaico que son los códices de cancioneros, esos florilegios dispersos por las bibliotecas del mundo, cuya realización definitiva no se verá culminada hasta bien entrado el próximo siglo. Entonces, sólo entonces, se podrá llegar a la síntesis literaria de la lírica castellana.³ Mientras tanto, nos sorprenderá y alegrará ver que de cuando en cuando van apareciendo esos fragmentos preciosos, que son las ediciones de los textos de nuestros poetas medievales y del Siglo de Oro.

LA BIBLIOTECA: 200 AÑOS DE ERUDICION

La Biblioteca de Palacio contiene una valiosísima colección de manuscritos, cuyo contenido poético ha atraído a los investigadores nacionales y extranjeros durante los últimos doscientos años.⁴ Ya en 1808 los códices que se guardaban en la Biblioteca de Cámara del Rey sirvieron de base para la formación de una extensa antología que, por orden del rey Fernando VII, preparó un grupo de eruditos interesados en conservar aquel tesoro lírico del siglo XV. La antología, por culpa de la guerra, nunca se terminó, pero el contenido de los once volúmenes (Ms. 3755-3765, hay un volumen 5.º bis, que se hallan hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid) ha contribuido a facilitar el conocimiento de las obras de los poetas del siglo XV, cuando los originales de donde se copiaron eran difíciles de consultar.⁵ Este interés en la lírica antigua se mantuvo en la obra de J. Nicolás Böhl de Faber (1821), quien recopiló primorosos villancicos y cantares de la antigua lírica.

La Biblioteca de Palacio juega un

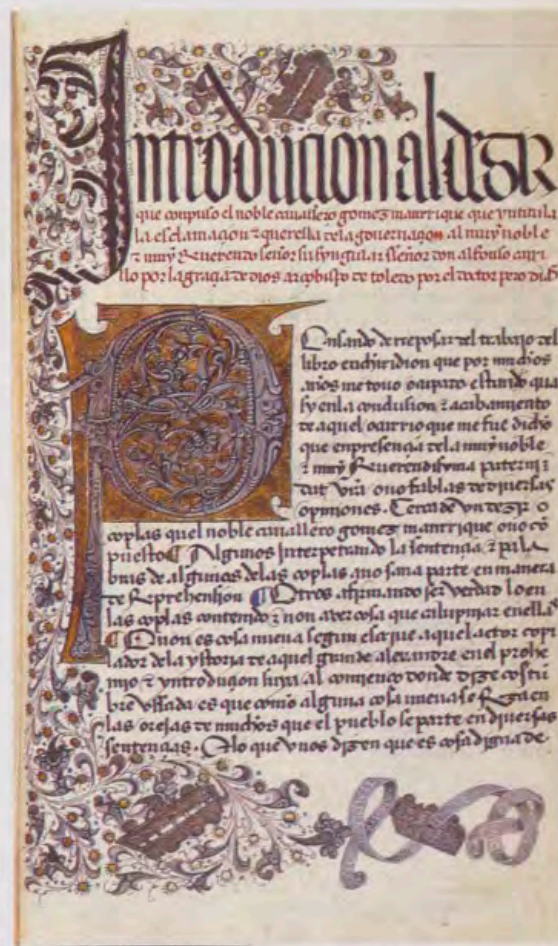
papel importante en las investigaciones que a partir de mediados del mismo siglo efectúa un nutrido grupo de eruditos que se interesan en la poesía española encerrada todavía en los códices de las bibliotecas europeas. La lista de eruditos puestos a ello es larga: El Marqués de Pidal y Eugenio de Ocho publican el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (1851, que había salido de España y se encontraba en la Nacional de París), M. G. Tickor (1851), J. Amador de los Ríos (1852 y 1865), Ferdinand Wolf (1853), el Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón (1872), William I. Knapp (1875), (la Sociedad de Bibliófilos saca el *Cancionero General* en 1882), A. Paz y Melia (1885), J. Massó Torrents (1888), Ramón Menéndez Pidal (1898) y un largo etcétera. Todos ellos se sirven directa o indirectamente de la Biblioteca de Palacio para sus investigaciones.

El entusiasmo no decae con la llegada del siglo XX: Emilio Cotarelo y Mori (1900 y 1901), A. Mussafia (1902), A. Wittstein (1907), Henry Lang (1909 y 1913), Marcelino Menéndez y Pelayo (1911), Julio Cejador (1921) y otros muchos se ocupan de estudiar los códices o de publicar su contenido. Desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días la lista de estudiosos es tan larga que excede los límites de este trabajo: A. Rodríguez-Moñino, Eugenio Asensio, Dámaso Alonso, José Manuel Bleuca, Francisca Vendrell, Alberto Bleuca y Juan Manuel Bleuca, Margit Frenk Alatorre, etc., etc., sólo por citar a algunos de los muchos y muy buenos que quedan en el tintero.

LAS EDICIONES DE LOS CODICES DE PALACIO

A pesar de la gran cantidad de cancioneros que contiene la Biblioteca Real, pocos códices han pasado de la Sala 2 donde se alojan a los catálogos de novedades editoriales. Tan pocos son, que podrían contarse con los dedos de una mano. Algunos códices vieron publicado íntegramente su contenido, de otros, sin embargo, sólo apareció el índice de sus primeros versos, unas veces completo y otras sólo lo más sustancioso.

En 1884, Alfonso Pérez Gómez Nieva publica un *Cancionero Inédito del Siglo XV*.⁶ El editor, guiándose de un criterio difícilmente aceptable, no se propone sacar a la luz el código completo, sino la parte desconocida del Cancionero, to-



El Cancionero de Gómez Manrique, tío del famoso poeta Jorge Manrique.

mando como «base general los poetas de la clase del pueblo, los vates erudito-populares, por lo cual excluimos de este tomo los magnates y personajes de alta alcurnia...».⁷ Esta circunstancia y los defectos en lo publicado hacen que Francisca Vendrell de Millás saque una nueva edición en 1945, de la que hablaremos más adelante.

Desde entonces, la rica Biblioteca de Palacio ha ido ofreciendo a la imprenta (y continuará haciéndolo) auténticas joyas literarias, ediciones de cancioneros que han añadido a nuestra lírica miles de poemas, cientos de poetas, y nos han proporcionado un conocimiento más completo de sus tendencias, sensibilidades, técnicas, modas e ideas. El frustrado intento de Pérez Gómez Nieva queda compensado dos años más tarde, en el año 1890, cuando el conocido musicólogo Francisco Asenjo Barbieri daba a la estampa el código que, más que ningún otro, ha hecho famosa en todo el mundo a la Biblioteca de Palacio. Se trata del

Cancionero musical de los Siglos XV y XVI, mejor conocido en la jerga cancioneril como el *Cancionero musical de Palacio*.⁸ El mismo Asenjo Barbieri, en los preliminares, indica cómo en el año 1870 le llegó la noticia de su existencia y el entusiasmo que produjo el hallazgo:

«...se subió a una escalera de mano, porque el manuscrito estaba colocado en plúteo bastante alto, y desde aquella altura abrió el libro, y enseñándomelo, dijo: ¡Qué te parece? Al verlo yo desde el suelo, y sin haber podido aún darme cuenta exacta de lo que era, exclamé en un arranque de verdadera inspiración: "¡Ahí debe de haber música de Juan del Encina!"».

¡Cual fue después mi asombro y el de mi amigo y de los oficiales de la biblioteca que estaban presentes, cuando al hojear el manuscrito hallamos en él los nombres, no sólo de Encina, sino de otros compositores españoles cuyas obras musicales nos eran enteramente desconocidas!».

El entusiasmo es fácil de comprender: el *Musical de Palacio* es uno de los cinco cancioneros más preciosos y más importantes de nuestra literatura peninsular.⁹

El tomo tiene —escribe Barbieri— la primitiva nota de registro de biblioteca, que dice: «Sal. 3.^a, Est. 12, Cax. 2.^o» y la más moderna 2-I-5.¹⁰ Su signatura hoy es: 1335.

El códice está dividido en cuatro partes: *Villancicos*, *Estrambotes*, *Romances*, *Villancicos onmium sanctorum*. Barbieri dice que «según estos índices el *Cancionero* debió contener quinientas cincuenta y una composiciones; pero ahora, por causa de la pérdida de cincuenta y cuatro folios, sólo cuenta con un total de cuatrocientos sesenta».¹¹ Escritas entre los últimos treinta años del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI por dos o tres manos, los compiladores fueron añadiendo poemas a las doscientas cincuenta composiciones básicas en distintas épocas.

«Volviendo ahora al análisis de las composiciones, hallamos que las hay de todas clases: amatorias, religiosas, históricas, caballerescas, políticas, pastoriles, picarescas y hasta bailables. La mayor parte de ellas están en castellano; pero las hay también en italiano, en portugués, en francés chapurrado y hasta en vascuence».¹²

Los ingredientes nos indican que es un precedente de los muchos «poesías varias» de que hablaremos en la segunda parte de este artículo.

No consta su procedencia, aunque Barbieri se inclina a pensar que «este *cancionero* procede inmediatamente de una gran biblioteca de Salamanca».¹³ Como tantos otros, algunos de los cuales consideramos más adelante al hablar de los *Cartapacio salmantinos*.

Un códice de tanta importancia pedía a gritos una concienzuda edición. En efecto, José Romeu Figueras saca su edición del *Cancionero musical de Palacio* en 1965.

En 1907, Aaron Wittstein publicó el índice de «uno de los cancioneros españoles más interesantes de los siglos XV y XVI, que ahora existe en Madrid en la Biblioteca particular de S. M. el Rey».¹⁴ Lástima que Wittstein no publicara la edición del códice que él mismo reclama, pues este cancionero, tras haber pasado ochenta años desde la publicación del índice, todavía permanece inédito. Se conoce este manuscrito bajo tres nombres: *Cancionero antiguo* (como se lee en su lomo), *Cancionero de Valera* [Diego de] (por ser de él el primer poema) y *Cancionero llamado del Colegio Mayor de Cuenca*. Sus signaturas han sido varias: VII-D-4, 2-F-5, 593 y ahora en Salamanca 2763. Dutton le asigna la sigla SA10 para su catalogación.

No es en realidad un cancionero sino dos: uno de fines del siglo XV y otro de principios del XVI que han sido encuadrados juntos, manteniendo cada uno de ellos su propia foliación independiente. Treinta y seis poetas integran la lista de autores, muchos de ellos bien conocidos, como Juan Agraz, Villasandino, Iñigo López de Mendoza, Lope de Estúñiga, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Diego de Valera, Pedro de Mendoza, Antón de Montoro, etc. Sus composiciones, que sobrepasan las doscientas, forman parte, como es lógico, de la gran poesía cortesana propia de la época.

Don Ramón Menéndez Pidal dedicó un largo artículo a estudiar parcialmente los cinco tomos de *Poesías varias*, el códice 2459 (2-K-8, 118 folios) y el Ms. 531 (2-F-3, 271 folios)¹⁵ que tituló «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI».¹⁶ Lo publicó en el *Boletín de la Real Academia Española*, en 1914.¹⁷

Los confusos datos que se vienen dando a la hora de citar estos *Cartapacios* nos mueven a aprovechar esta oportunidad para exponer con precisión las señas de identidad de cada uno de los códices:

Tomo I, sig. moderna 1577, *Cartapacio de Pedro de Lemos*, 292 folios.

Tomo II, sig. moderna 1578, *Poesías de Don Diego Hurtado de Mendoza*, 318 folios.

Tomo III, sig. moderna 1579, *Cartapacio de Pedro Hernández de Padilla*, 258 folios.

Tomo IV, sig. moderna 1580 (Primer folio ocupado por las «Armas de Ramiro Cid y Piscina»), 270 folios.

Tomo V, sig. moderna 1581, *Cartapacio de Pedro de Penagos*, 307 folios.

En cuanto a la signatura antigua, que Menéndez Pidal da a los cinco, sólo la hemos hallado escrita como II-B-10 en el interior del volumen primero.

Esta enorme colección de poemas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII es un testimonio extraordinario de los gustos poéticos que predominaban entre los vates de la inquietante Salamanca de aquella época. Ciertamente el valor de estos cartapacios exige un detenido estudio de su contenido. Esperamos que nuestra investigación inicial de inventariar sus poemas aparezca pronto en letra impresa.

En 1945, Francisca Vedrell de Millás publica su laureada edición completa del códice. Titula su libro *El cancionero de Palacio*. (*Manuscrito N.º 594*) y describe el códice así:

«Es un manuscrito en papel, de 266 × 190 mm., de 178 folios, ordenados en cuadernos de cuatro folios, de letra, de una sola mano, del siglo XV; con algunas correcciones, tachados y adiciones de diferentes manos: unas de tiempo casi inmediato al del manuscrito, y otras, muy pocas de mano moderna ... Presenta las letras iniciales muy historiadas, siguiendo estilos muy diversos; generalmente son estilizaciones caligráficas, alternando con motivos florales o zoomórficos, más o menos imaginarios; algunas veces aparecen figuras humanas y algunas de las escenas representadas peca de cierta libertad; todas ellas son de una sola tinta, ya en colores: fresa, amarillo, verde claro, azul y rojo».¹⁸

...La temática acusa un acentuado predominio del tema amoroso, que con frecuencia cristaliza en la *canción* de derivación provenzal, destinada casi siempre a la ejecución musical. A su lado aparece ya, en muchas menos escalas, el *decir* el cual reviste todas las gamas posibles de la extensión, desde la brevedad de cuatro o cinco estrofas hasta el extenso *Dezir de la muerte*, y admite la variada temática, desde la sutileza amorosa y la laudatoria o elegíaca hasta la reflexión didáctica o política del siglo XV».

También entran en este *Cancionero* la *copla esparza* y la *serrana*, típica y tradicional, que va ornamentándose con elementos tomados de la serranilla cortesana.

J. Romeu Figueras, en 1965, también se acerca a la Biblioteca de Palacio para mejorar con una nueva y ejemplar edición la que muchos años atrás hiciera Asenjo Barbieri.¹⁹

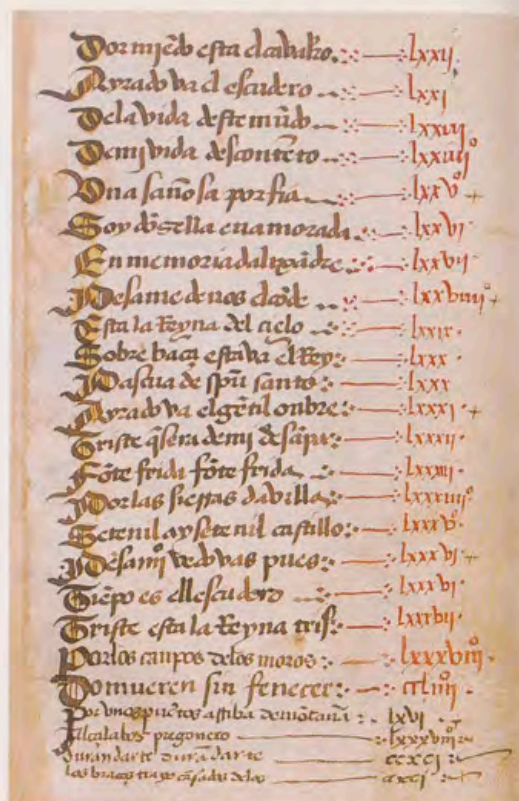
Desde 1965, cuando Romeu Figueras publicara la edición del Ms. 1335, el *Cancionero musical de Palacio*, hasta 1986, cuando se publicó nuestro libro,

rino, a principios del siglo pasado), o los romances (como Menéndez Pidal, a principios de este siglo). Otros hemos acudido a ellos para estudiarlos en su totalidad, con el fin de hacerlos accesibles tanto a los eruditos como a los lectores interesados en un capítulo de la literatura todavía incompleto en los manuales de historia. Por razones de espacio nos limitaremos aquí a extraer los rasgos más importantes de tres códices, intentando así ayudar a la identificación de los mismos. Como lo que nos interesa es dar a conocer los primeros versos de cada poema para que los manejen los estudiosos de la lírica castellana, hemos suprimido los versos latinos y los textos en prosa (aunque dejamos o apuntamos algunos que contienen fechas). Mantendremos las grafías usadas por los compiladores de los códices y señalamos en mayúsculas los epígrafes. Damos entre paréntesis las aclaraciones pertinentes, y puntuamos y acentuamos los textos para facilitar su lectura.

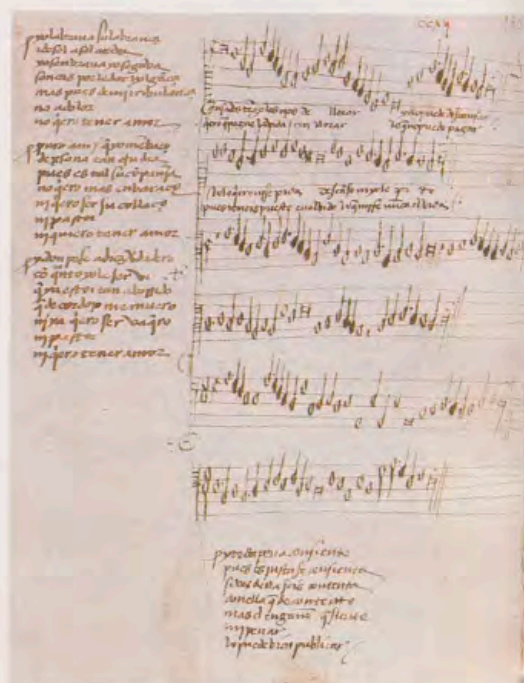
Manuscrito 644 (2-F-6), 205 fols. 155 × 100 mm. Tejuelo: *Poesías varias*. Bajo este rótulo contiene el manuscrito poesías castellanas y latinas, oraciones y un tratado de lo que significan las ceremonias de la misa en prosa, y algunas otras cosas ya en prosa ya en verso en general de asuntos morales. De diferente letra.

- 1r.—Fr. HENRRICO ALMEIDA.
—Guerra es nuestra vida y veo / que mi ser es contra sí.
- 1r.—[Glosa]. En la guerra que poseo / siendo mi ser contra sí.
- 1v.—A 27 de octubre tomó el hábito fray Juan de la Madre de Dios, 1574. *Dos recetas para curar la cuartana*.
- 2v.—A LA ASSUMPTION DE NRA. SRA. O uos, preciosa lira, / que vais a ser de Dios.
- 3r.—CANCION. Piensa el hombre uano / que Dios se dormía.
- 28v.—SONETO A S. HERONIMO. En ásperas montañas encerrado / cufre de bestias fieras el bramido.
- 29r.—ROMANCE DE LA PASSION DE IHU. XPO. NUESTRO SEÑOR. Por los campos de tristura / y ueredas de pesar.
- 30r.—O coluna de Pilato, / el dolor quen ti senti.
[GLOSA]. Morirá quando supiere / los demayos que [he] pasado.
- 31r.—A NUESTRA SEÑORA. A vos, Virgen pura, estrella que guía / los hombres al puerto do nadie se pierde.
- 32v.—A LA CUSTODIA. Quién es este que en reguardo / de su castillo dorado.
- 34v.—A LA LLAGA DEL COSTADO. Llagá santa, llagá santa, / puerta del cielo cerrado.
- 42v.—[Villancico añadido en el espacio sobrante]. Mi ganado busque dueño / que no quiero ser pastor.
[GLOSA]. Ve mi ganado perdido / que mal ganancia es perderte.
- 46r.—DEL SANTO SACRAMENTO. No basta mi sofrimiento / para no dezir con grito.
- 102.—*Arte del cómpoto ecclesiático [de Dionisio Romano, abad de S. Benito. En prosa. Año 1566].*

- 130.—AD CRUCIFIXUS. Adórote puesto en + [cruz] / salud del ánima mía.
[GLOSA]. Con fee muy entera adoro / tus llagas do mi bien mana.
- 131.—Si en las tierras do nací / sufro yo mortales penas.
[GLOSA]. Teniendo suma riqueza / daquel diuinal thesoro.
- 132.—[VILLANCICO]. Quál te pareció, Minguillo, / más hermoso en el portal.
- 156v.—DEL CRUCIFIXO. Solo amor me puso aquí / y por ser de amor la llaga.
- 160r.—TRATADO DE MISSA CON ALYS. Las tristes lágrimas mías / en piedras hazen señal.
[GLOSA]. Misas canto / Jesú en mi disculpa.
- 160v.—[De otra mano, letra más moderna, del año 1585. Dos sucesos en prosa del año 1585 y 1586].
- 167.—PRO EVANGELISTA. Amor puso este concierto / entre Dios y su querido.
[GLOSA]. Sabiendo el diuino pecho / que de Juan era tan fuerte.
- 167v.—AL BAPTISTA. De aquella luz çelestial / fuistes, Juan, tan bien sacado.
[GLOSA]. Fuistes al Padre tan grato / y al Hijo tan parecido.
- 168r.—[Folio invertido el recto, con poema en latín. De otra mano, sin invertir, se lee: «Día de la Encarnación, te le di sin que lo suppieses. Henrique 1575].
- 168v.—A 25 de setiembre tomó el hábito fray Augustin de Vernedo, hizo profession, 12 de henero de 1575. A 16 de junio tomó el hábito fray Francisco Gil. A la noche hizo profesión a 18 de junio de 1574. El día de sancto Thomé, apostol, veynte y uno de diciembre, hiço profesión fray Antonio de la Madre de Dios. Anno de mill y quinientos y setenta y tres año. Y en el mesmo día tomó el hábito fray Pedro de Harmaña, el qual hizo profesión a 22 de dziembre año 1575.
- 169r.—LA VIDA HUMANA EN FORMA DE PEREGRINACION EN COPLA. POR EL PADRE MAESTRO FRAY DOMINGO DE SOTO. Recuerda des-acordado / navegante peregrino.
- 176r.—A LA MUERTE DEL PRINCIPE DON CARLOS, Y LLEVARON EL PREMIO. ¡O parca inexorable, que guadaña / nos muestras, pues cortaste el más subido.
- 178r.—DE TABLARES. O tú que pasas, açá la visera / del duro coraçon enpedernido.
- 178v.—DE TABLARES. Al tronco de la Cruz está [a]rrimada / la madre del Señor muy affligida.
- 179r.—TABLARES. Desnudas las rodillas por el suelo / en soledad y noche tenebrosa.
- 179r.—DEL MESMO [TABLARES], OTRO [SONETO]. Alma mía, y quán desemejada / te veo por el mal que comete.
- 179v.—DEL MESMO [TABLARES] A RUY GOMEZ. El fresco ayre del fauor humano / que agora os da de cara y os recrea.
- 180r.—OTRO [SONETO] DEL MESMO [TABLARES] A SI MESMO. Triste, quando pensé que auía oprimido / y sojuzgado el natural deseo.
- 180v.—DEL MESMO [TABLARES] A LOS REYES [MAGOS]. Pasando el mundo aquellos gloriosos / reyes en el diuino amor ardiendo.
- 181r.—OTRO [SONETO] DEL MESMO [TABLARES] AL ANGEL CUSTODIO. O espíritu celeste que enbiado / eres del alto cielo christalino.



El Cancionero musical de Palacio reúne una buena colección de romances del gusto de la época.



Fol. 170r. del Cancionero musical de Palacio, con un ejemplo de las anotaciones musicales a una canción.

- 181v.—PS. 26, DOMINUS ILLUMINATIO MEA. El león esforçado en su brabeça / pudiendo preceder a los ligeros.
- 187r.—COPLAS DEL NACIMIENTO. Decidnos, Virgen gloriosa, / cómo cupo y cabe en vos.
GLOSA. Dadme, Señora, a entender / cómo sois virgen y madre.
- 187v.—COPLAS DEL SANTISIMO SACRAMENTO. Quien se dio a si mesmo / qué podrá negar.
GLOSA. Puso lo criado dél / debajo tus pies.
- 187v.—OTRAS [COPLAS]. No se vio uentura / que tan alta fuese.
GLOSA. A seguro puerto / el hombre á llegado.

Ad libitum

Vano jero ser dujro ni pastor ni quisero tener amor
puedo macosa de si misma sin fluo no
bien pensero jme ma ma adiera cobucupago
mas jero omis la palago mas de la semencia ma

Quo. Vano jero ser dujro
puedo macosa
bien pensero
mas jero

Cont. Vano jero ser dujro
puedo macosa
bien pensero
mas jero

<p>pontra con ella abilita por que me maso carno mas por mas q vola no no me jero puer ma puedo ed tan entregada sin saber no jero tener amor</p>	<p>de guardad agamad con un tiempo muy fortunado pudi aborad que ninguno lo tenga tan cofre do y puer meda mal grab por pastor no quisero tener amor</p>
---	--

- 188r.—OTRAS [COPLAS]. Si en manjar se os da en el suelo, / hombres, vuestro mesmo Dios.
- 188r.—[GLOSA]. Ya después que ouo caído / el primer hombre criado.
- 188v.—[COPLAS]. Si en manjar se os da en el suelo / hombre, vuestro mesmo Dios.
[GLOSA]. Tres en una deidad / un ser y mando tiniendo.
- 189r.—OTRA GLOSA DE LOS MESMO. En el terreno sauer / de nuestro Dios adorado.
- 189v.—VILLANCICO EN DEMANDA Y RESPUESTA. O alma pecadora / buéluate a mí.
[GLOSA]. Dí, alma olvidada, / por qué no me quieres.
- 190r.—VILLANCICO EN PREGUNTA Y RESPUESTA. Zagal, qué's la causa, di, / que andas tan regocijado.
[GLOSA]. Dime, cómo puede ser / cosa tan alta y diuina.
- 190v.—DIALOGO ENTRE EL ALMA Y EL CUERPO. Alma mía questás desdefiada / después que desta carne te uististe.
- 190v.—[SONETO] —¿Quién eres, hombre? —Soy tu echura. / ¿Para qué te crié? —Para sólo amarte.
- 191r.—SONETO DONDE EL HOMBRE LLORA SUS PECADOS Y BUSCA A DIOS. En uanas esperanças veo mi uida / pasarse tan ligera como el uiento.
- 191v.—[SONETO]. Lebanta, alma mía, del pecado / que tienes a tu Dios muy ofendido.
- 191v.—OTRO [SONETO]. Quando uelue a buscar el dulce nido / del águila real, y su morada.

- 192r.—OTRO [SONETO]. Guardad mis mandamientos, hijo mío, / no olvidéis mis consejos, que son sanos.
- 192r.—OTRO [SONETO]. No estés esperando uanamente / tiempo para holgar más oportuno.
- 192v.—OTRO [SONETO]. Intenta la natura en tí quererse / toma para este fin consejo bano.
- 193r.—OTRO [SONETO]. Herido de mi amor, mi lindo amado, / biéndome en este ualle de mudança.
- 193r.—OCTAUA DE LA NATIUIDAD DE NUESTRA SEÑORA. Cómo satisfaré lo que auéis echo, / decidme, Dios, que io no puedo tanto.
- 194r.—EN LA ASUMPTION DE NUESTRA SEÑORA. En todo soys formosa, amiga mía, / por uos uiue mi alma en goço y fiesta.
- 194r.—SEGUNDO [SONETO]. Vos subís recostada en vuestro amado, / yo quedo suspirando en el desierto.
- 194v.—OTRO [SONETO]. La tie[r]ra, mar y cielo está espantada / de uer una açaña tan subida.
- 195r.—OTRO [SONETO] QUE SE DIRIGE A LA FE. Tú, águila caudal del alto cielo / miras el claro sol en eminencia.
- 195r.—SONETO. Qué lengua abrá en el mundo tan bastante / que ose alabar la fe que nos alumbrá.
- 195v.—SONETO. Estáuase en la mente soberana / del Padre El engendrado eternamente.
- 195v.—SONETO. Ynmenso, poderoso, Rey benigno, / santísimo, glorioso, onnipotente.

- 196r.—SONETO A SAN MIGUEL. Queriendo Lucifer acer su uida / y ser muy estimado aquel dañoso.
- 196v.—SONETO A LA MADALENA. Exemplo y gran dechado, Madalena, / dejaste a los cristianos y afligidos.
- 197r.—QUEM FRUCTUM ABUISTIS IN ISTOS [mutilado] [SONETO]. Decid, ociosos pensamientos uanos / que sembrastes en mí locos deseos.
- 197r.—DE LA ANUNCIACION. [SONETO DE JUAN GALLO]. Rocio de los cielos á caído / que los antiguos padres demandaron.
- 197v.—A NUESTRA SEÑORA. [SONETO DE JUAN GALLO]. Di, Virgen, que la gracia mereciste / más uella que la flor y que la rosa.
- 198r.—A SAN JERONIMO. [SONETO]. Los ojos en el cielo leuantados / con dura piedra hiere el pecho tierno.
- 198v.—[CANCION]. Vais con el Señor / mucho en ora buena.
[GLOSA]. Dios os dé contento / qué os le dará.
- 198v.—[VILLANCICO]. ¿Dó las cabras, Plaçidillo? / No sé, juro a Santarén.
[GLOSA]. Traes rebuelto el quillotro / amodorrado y turbado.
- 198v.—[VILLANCICO]. El pastor enamorado / quando al portatico ua.
[GLOSA]. Se ha enlouido el ganado / y de sí mismo se oluida.
- 198v.—OTRO [VILLANCICO]. Esta noche á Dios nacido / hola, amor.
[GLOSA]. Oy, Dios niño chiquito, / poderoso rey del cielo.
- 198v.—OTROS [VILLANCICOS]. Mira ya nel suelo / el feruiente amor.
- 199r.—[GLOSA]. Coraçón elado, / anda al pe-sebrito.
- 199r.—[VILLANCICO]. Sí que le ví, que le ui al zagal / sí que le ví, que le ui en el suelo.
- 199r.—[GLOSA]. Si que lle ví, que le ui llorando / abrasado el coraçón
- 199r.—OTROS [VILLANCICOS]. O grande nouedad / mirad, cómo se vistió.
[GLOSA]. En aquesto, gran Señor, / se ue cuánto nos amáis.
- 199r.—OTROS [VILLANCICOS]. Sin dudar / nunca en gota cupo la mar.
- 199v.—[SONETO] AL SACRAMENTO. Buelue acá los ojos a este velo, / o alma, que de amor estás tocada.
- 199v.—SONETO DE LA [A]SUMPTION. Resulta desde el alma en el sentido / un nueuo y no penoso desconsuelo.
- 203v.—[COPLA]. Qué letrado puede ser / que ni oye, ve, ni entiende.
- 203v.—OTRA [COPLA]. Quién son dos moços que vimos / que con ser hijos de un padre.
- 203v.—OTRA [COPLA]. Quién son los fuertes dragones / dentro en pellejos humanos.
- 204r.—OTRA [COPLA]. Aquellos, qué cuerpos son / que para poder nacer.
- 204r.—OTRA [COPLA]. Quién es aquel que está lleno / por nuestra recreación.
- 204r.—OTRA [COPLA]. Quién es el falso galán, / desid, señoras, por quién.
- 204v.—OTRA [COPLA]. Quién es lo más bien nacido / que todos juntos los godos.
- 204v.—OTRA [COPLA]. Qué es la esclaua comprada / de condición tan rebuelta.
- 204v.—OTRA [COPLA]. Quién es aquel hueco vano, / boquirro, deslenguado.
- 204v.—OTRA [COPLA]. Qué hijo puede nacer / teniendo agüela y no madre.

- 205r.—OTRA [COPLA]. Quién es quien luego nasció / tras el sol y tras la luna.
 205r.—OTRA [COPLA]. Dezidme, quién son aquellos / de que usáis todas y todos.
 205r.—[Termina el códice].

Manuscrito 961 (2-h-5), 115 fols. 220 × 150 mm. Tejuelo: *Poesías del Maestro*. El primer cuadernillo parece ser letra del XVII; el segundo trae nota en lápiz «es continuación de II-1391 (4) fol. 16v». En el fol. 40, en papel más viejo, empieza el «Arte de amor». Tiene este códice cuatro partes: 1 = 1r-14r; 2 = 17r-39r; 3 = 40r-81; 4 = 82r-115. Hacia 1584.

En el vuelto de la guarda:

Este manuscrito que se había franqueado el P. Antolín Merino, agustiniano, para la edición de las obras del Maestro Luis de León, que dio a la luz en 1804, me lo devolvió el P. José de la Canal, también agustiniano, en 17 de enero de 1844.

De este códice se hace una descripción en el tomo 6.^º de las obras del Maestro León publicadas por el P. Antolín Merino pág. 25 del Prólogo.

Me dijo el P. José de la Canal cuando me lo devolvió que él había arancado las hojas que faltan y borrado el dorso de otra con tinta a causa de las poesías obscenas que contenían sobre las viudas.

Madrid 18 de enero de 1844

Miguel Salvá, Bibliotecario de S. M.

- 1r.—EXPOSICION DEL CAP. VI DE IOB DEL M. FR. LUY DE LEON. Soltando de su lengua las prisiones / dixo Iob a Eliphaz su duro amigo.
 3r.—CAPITULO 7 DE IOB. La vida humana es peligrosa guerra / un combate sangriento en estacada.
 6r.—PSALMO XXXVIII. «DIXI CUSTODIAN VIAS MEAS», TRADUCIDO POR EL MAESTRO FR. LUY DE LEON. Dixe: sobre mi boca / el dedo assentaré, tendré cerrada.
 8r.—PSALMO 50, TRADUCIDO POR EL MAESTRO FR. LUY DE LEON. «MISERERE MEI DEUS & C». Dulcísimo Dios mío / cuya clemencia immensa.
 17r.—[Segunda parte. Prosa. Continuación de II-1391⁴ fol. 16v].
 32v.—[Continuación en II-1391⁴ fol. 17r a 32v].
 33r.—[Es continuación de II-1391⁴ fol. 32v].
 40r.—[Tercera parte del cartapacio]. ARTE DE AMOR. TRADUCIDO DE OUIDIO POR FRAI MERCHIOR DE LA SERNA, FRAIRE BENITO Y PREDICADOR EN VALLADOLID O DESDE ALLI. Si alguno, trite pueblo, es ynorante / del arte del amor, mi verso lea.
 72r.—LOS DOS LIBROS DE REMEDIO DEL AMOR. Leyó amor el título y notado: / guerra se me apareja —dijo— fiera.
 81r.—FIN DE LOS CINCO LIBROS DEL ARTE DE MAR. [Al 81v. hay un gran tachón borrando el comienzo del poema *El sueño de la viuda*. Luego hay dos folios arrancados. La numeración en lápiz es moderna por lo que continúa tal cual].
 82r.—[Parte cuarta]. [Acéfalo] Eu me sao no folia / quanta fize mellor.
 82r.—OTRO ROMANÇE DE ARIAS GONÇALO. No era bien amanescido / el çielo estaua estrellado.
 82r.—OTRO ROMANÇE. Sibilla está en una torre / y el espíritu en el çielo.
 82v.—OTRO DE DON GAIFEROS. Jugando está las tablas don Gaiferos / que ya de Melisendra está olvidado.
 83r.—OTRO. En quién se vio jamás tal desuentera / tan crecido dolor, terrible y fuerte.
 83r.—OTRO. Yo soy aquel en quien faltó ven-

- tura / do ausencia es mi dolor y mi tormento.
 [GLOSA]. Que muero sin gozar de tu hermosura / amor es contra mí, que ya lo beo.
 83v.—OTRO. Empuja, Pedro, empuja, / azme ora este plazer.
 [GLOSA]. Empuja, que no ay çelada, / bien puedes estar seguro.
 83v.—OTRO. Dizeme, dama graciosa, / qués cosa, cosa.
 [GLOSA]. Dezime, cuál es aquel / qués más dulce que la miel.
 [cont. fol. 85r].
 84r.—ROMANÇE. Diez y seis años á el Cid / que en diez y siete no á entrado.
 84r.—OTRA [COPLA]. Con gran fuerça el carajo [tachado] mereçcia / su bermeja caueza lleuantando.
 84v.—OTRO ROMANÇE DE SANDOUAL, PORTUGUESO. Cumo sao miña nana do Sandoal / dos que o rey mando chamar.
 [GLOSA]. Acordou o rey fazer / un moito gran rrezebemento.
 85r.—[Viene del fol. 83v].
 85r.—OTRO [ROMANÇE]. Muy confusa está Jarifa / como el Bençerraje falta.
 85v.—OTRO [ROMANÇE]. Quando la fueril Ytalia / fue dEspaña conquistada.
 86v.—OTRO [VILLANCICO]. No la llaman y biene [e]lla / y es donzella.
 [GLOSA]. Ella es en se requeverar / muy perfecta y en ablar.
 86v.—OTRO [VILLANCICO]. —Zagala, di qué arás / quando beas que soy partido.
 [GLOSA]. —Quando veas que soy partido, / ¿qué fiarás, zagala, di?
 87r.—OTRO [VILLANCICO]. Zagaleja de lo verde, / graciosa en el mirar.
 [GLOSA]. Yo me voy con mi ganado, / zagaleja, de este exido.
 87r.—OTRO [VILLANCICO]. Era lo que sea / lo que en norabuena sea.
 [GLOSA]. Erase una moza / que estaua amasando.
 88r.—[ROMANÇE]. Nos estando en nuestras tiendas / nuestros cuerpos desarmados.
 88v.—OTRO [ROMANÇE]. De la muerte salió librado, / Juan, vuestro dios y señor.
 88v.—OTRO [ROMANÇE]. Por una verde espesura / que junto a Càrtama auía.
 89r.—OTRO [ROMANÇE]. Por la uega de Grandá / un cauallero pasea.
 89v.—OTRO [ROMANÇE]. Junto al bado Genil / por un camino chiquito.
 89v.—OTRO [ROMANÇE]. Ferido está don Luis Ponze / que de León se decía.
 90r.—OTRO [ROMANÇE] DE DON DIEGO. Muy confuso está don Diego / ese que dizen de Lara.
 90v.—OTRO ROMANÇE DE DON RO. DE NARBÆZ Y EL ABENSERRAJE. Por la ausencia de Febo / la tierra negra quedada.
 91v.—OTRO [CANCION] DE DEGO MORENO. Diego Moreno á ynbiudado / y no ai quien lo quiera saber.
 [GLOSA]. No biene algún presente / a casa como solía.
 91v.—OTRO [CANCION]. Muerto jaze un cauallero / eslo allí, tendido queda.
 [GLOSA]. Veréis un mozo gallardo / robolado en la arena.
 92r.—OTRO [SONETO]. De amor nascido fue, en amor criado, / en mí tubo el amor su propio asiento.
 92r.—SONETO A UN CLAVEL QUE DIO UNA DAMA A UN GALAN COMBALESCIENTE. Dulçe clavel de mano tan diuina / o mi bajeza dada en este suelo.

- 92v.—OTRO [CANCION]. Carillo, dame resenes, / que tú no me oluidarás.
 [GLOSA]. El corazón por resenes, / zagala, quisiera darte.
 92v.—OTRO [CANCION]. Acóxeme en tu seruiçio, / zagaleza, y servirte [he].
 [GLOSA]. Carillo, el prado está entero / y será malo de arar.
 92v.—OTRAS PORTOGUESAS. Vamos o tres reis / nan fique ni nem.
 93r.—OTRO [ROMANÇE]. Vino a Roma un labrador, / entrar quiere en el senado.
 93v.—OTRO [ROMANÇE] DE DIEGO ORDONEZ. Con el rostro yntresterizo / y el senblante fiero ayrado.
 93v.—OTRO [ROMANÇE], EL REY DON SANCHO. Muerto yaze el rey don Sancho / Vellido muerto le auía.
 94r.—OTRO [ROMANÇE] DE DEGO ORDONEZ. Gran clamor suena en Zamora / asta el çielo llega el llanto.
 94r.—OTRO [ROMANÇE] DE DON SANCHO. Enoxado está don Sancho / con Rodrigo de Uibar.
 94v.—OTRO [CANCION]. Allégate, Juana, más / que no son dulzes abraços.
 [GLOSA]. Juana, pues as comenzado / no te empache la vengueça.
 94v.—OTRO [CANCION]. Albricias me auéis de dar / siendo la nueua tan buena.
 95r.—OTRO [CANCION]. La dama que siruo y quiero / comídase y no me ofenda.
 95v.—OTRO [CANCION]. Aquel «que biene no biene», / aquel «si sale no sale».
 [GLOSA]. Aquel ablalla a la dama / y dezille mill cosillas.
 95v.—OTRO [VILLANCICO]. En el valle a Ynés / la topé reyendo.
 [GLOSA]. Debajo de un pino / sestaua peinando.
 96r.—OTRO [VILLANCICO]. Pastores, dejad mi mal / muera yo de muerte mala.
 [GLOSA]. Guardaos, pastores, afuera, / no me estrobéis el morir.
 96v.—OTRO [VILLANCICO]. Qué remedio, Gil, me di / que no me quieren mugeres.
 [GLOSA]. Quiero yo comprometellas / y traellas todas locas.
 96v.—OTRO [VILLANCICO]. Triste está Juanilla / de uer que á vailado.
 [GLOSA]. Quando Juan salió / a bailar al puestu.
 97r.—OTRO [ROMANÇE]. Por un valle de tristura / de plaçer muy alixado.
 97r.—OTRO [ROMANÇE] DE SUSANA. Bañar se quiere Susana / como otras veces solía.
 97v.—OTRO [ROMANÇE]. De Caluario sale el demonio / tres oras santas del día.
 98r.—OTRO [ROMANÇE]. Mal ferido sale el hombre / de la primera batalla.
 98v.—OTRO [ROMANÇE] DE ROLDAN. A pie sale y sin cauallo / de la muy cruda batalla.
 99r.—OTRO [VILLANCICO]. El mundo y sus flores, / hombres, no te fies.
 [GLOSA]. Hombre que te precias / de juguetes vanos.
 99r.—OTRO [VILLANCICO]. Al mundo á salido / el Sol diuinal.
 [GLOSA]. Los çielos y tierra, / o Virgen muy pura.
 99v.—OTRO [ROMANÇE]. Por las riuieras de Duero / va Grisón tras su ganado.
 99v.—OTRO [CANCION]. Amor que nunca diste contento / a quien te sirue ni reposo.
 99v.—OTRO. «MAR FIERO». Ondas que no me echáis / a la riuera.

PSALMO

50. traducido por el maestro Fr. Luis de León.

Miserere mei Deus. &c.

Dulcissimo Dios mio cuya clemencia... Misericordia de Dios... Misericordia de Dios... Misericordia de Dios...

Et tñ multitudinem &c.

Y pues que siendo una tu clemencia desora las obras della son innumerables...

Sobre estas líneas, fol. 8r. del Ms. 961, que contiene traducciones de Fray Luis de León. A la izquierda, fol. 98v. del Ms. 961, en el que se halla un romance de Roldán.

Handwritten text in a medieval script, likely a translation or commentary on the psalm.

CARTAPACIO ES. D. P. D. PENAGOS. COMENCOSE A. 9. D. AGOSTO AÑO DE. 1593. Includes a coat of arms with a shield, a crown, and two figures holding a banner.

Arriba, portada del Cartapacio de Pedro de Penagos. A la derecha, fol. 99r. del Ms. 961, con una canción moralizante: «El mundo y sus flores, / ombre, no te fies, / mira bien, no lores / lo que ahora ries».

Handwritten text in a medieval script, including a romance and a moralizing song.

- 100r.—OTRO DE LEANDRO [GLOSA. «MAS PENADO...»]. El sin bentura mancebo / Lenadro de amor criado.
100r.—OTRO [ROMANCE] DE RODRIGO DIAZ. Despues que Ro. Diaz / mató al conde Lozano.
100v.—OTRO [ROMANCE] DE MONTESINOS. Gran llanto aze un cauallero / que se llama Montesinos.
100v.—OTRO [ROMANCE] DE DURANDARTE. Desenlazado el hielmo Durandarte, / su primo Montesinos le dezía.
101r.—OTRO [ROMANCE] DE LEANDRO. Pasando el mar Leandro el animoso / en amoroso fuego todo ardiendo.

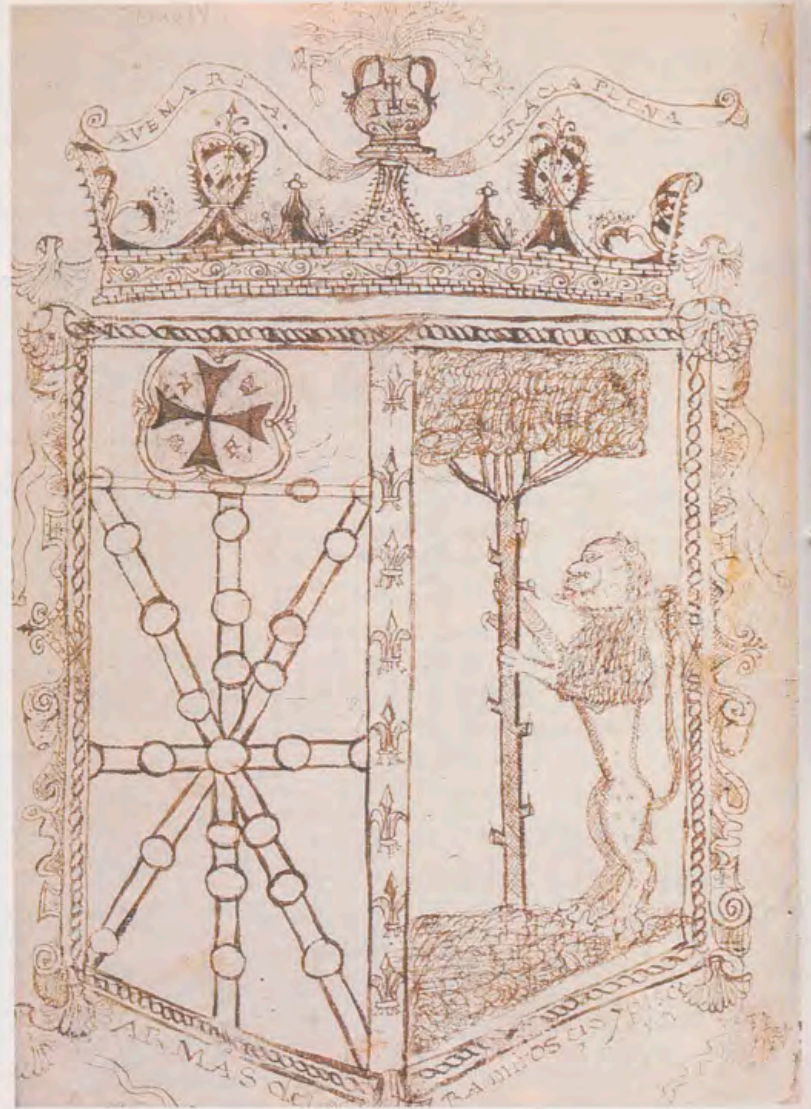
- 101r.—OTRO [ROMANCE] DE ZERBINO. Ya se la ar[r]anca a Zerbino / aquella alma enamorada.
101r.—OTRO [ROMANCE] DE LEANDRO. Sobre el cuerpo de Leandro / que ruiera del mar yacia.
101v.—OTRO [ROMANCE] DE DURANDARTE. Muerto yaze Durandarte / al pie de una gran montaña.
102r.—OTRO [ROMANCE] DEL REY DON PEDRO. De tres heridas erido / y el corazón traspasado.
102r.—OTRO [ROMANCE] DEL MORO GALUAN. Deuajo una verde aya / estaua el moro Galuán.
102r.—OTRO [ROMANCE] DEL CON-

- DE GAMON. Ya sacan de la prisión / ese de Gamón llamado.
102v.—OTRO [ROMANCE] DE DON GAIFEROS. A la prisión de Gaiferos / en la prisión do se uia.
103v.—COPLAS DEL MIS[MO]. El bello rostro en lágrimas bañado / la lengua del dolor umedesçida.
104r.—OTRO [ROMANCE] DE DON GAIFEROS. Mirando está un moro viejo / que los christianos guardaua.
104v.—OTRO [ROMANCE] DE DON GAIFEROS. Gaiferos le responde / que como un rayo partía.
105r.—OTRA. COPLA DE DON GAIFEROS. Qué bien puede ygalarse / al que por esposo amado.
105v.—OTRO [ROMANCE]. Puestos están frente a frente / los dos balerosos campos.
105v.—OTAUA RIMA. No descendió de sangre tan cobarde / que me aga torçer tan sólo un punto.
105v.—COPLAS. Dama melindrosa esta / y tiéneme ya tanto.
105v.—OTRAS [COPLAS]. Asómate a esa bentana / perla de oro en caja metida.
106r.—OTRO [OCTAVA]. Con mi ganado acaso llegue un día / en un [] unbroso y cerrado.
106v.—ROMANCE DEL CID. A sonbras de una foresta / el buen Çid durmiendo está.
107r.—CANÇION. La noche comenzaua / a gozar de la luz de su luzero.
107r.—OTRA [CANÇION]. Quien tal pudiera pensar / del amante tan esquivo.
107v.—OTRA [CANÇION]. Deuajo de un blanco belo / vi una dama pegajosa.
107v.—A QUI COMIENZAN LOS ROMANCES DE DON DIEGO ORDOÑEZ. Muerto dejaua don Diego / dos hijos de Arias Gonzalo.
108r.—OTRO [ROMANCE] DE DON DIEGO ORDOÑEZ. A pies está don Diego Ordoñez / fuera de la palicada.
109r.—OTRO ROMANCE. Sobre el cuerpo de Ro. / Arias Gonzalo lloraua.
109v.—OTRO [ROMANCE]. Por aquel postigo viejo / de Zamora tan nombrado.
109v.—ROMANCE DE DIEGO ORDOÑEZ. Ya la chasta luna diosa / su curso auiedo acauado.
110r.—SEGUNDO [ROMANCE]. Sobre la más alta cumbre / Titón su rostro mostraua.
110v.—COPLAS. Puesto ya el pie en el estriuro / con las ansias en la muerte.
110v.—GLOSA. Pobre, burlado y corrido / de auer sido majadero.
111r.—COPLAS. —¡Qué linda que eres, Pascuala! / —¡Qué graçioso que eres, Gil!
111r.—COPLAS. Quiero tanto a la mi alma / sólo por la causa della.
111v.—OTRO [ROMANCE]. El hidalgo castellano / antes muerto que rendido.
111v.—OTRAS [COPLAS]. Allome sin padecer / quando más con él me siento.
111v.—OTRAS [COPLAS]. Entró por los ojos míos / fuego de amor en mi pecho.
112r.—OTRAS [COPLAS]. Voca y ojos y cauellos / son tan ermosos en vos.
112r.—OTRAS [COPLAS]. No diréle mi tormento, / señora, mucho ni poco.
112v.—OTRAS [COPLAS]. Ten cuenta contigo, Bras / y si fueres a la villa.
112v.—OTRAS [COPLAS]. En unos ojos bellos / temí la mudanza.
112v.—OTRAS [COPLAS]. Dejaré la mano, / no quiero, por qué.

- 113r.—OTRAS [COPLAS]. El galán que aficionarse / y alguna dama quisiere.
 113r.—OTRAS [COPLAS]. Amor con los ojos mira / de Luysa para ofender.
 113r.—OTRAS [COPLAS]. Si de Fortuna la rueda / no saue jamás parar.
 113v.—OTRAS [COPLAS]. Quien pretende de subir / (a) do su ventura no alcanza.
 113v.—OTRAS [COPLAS]. Sustengo mi viuir, señora mía, / con tan poca esperanza que no espero.
 113v.—OTRAS [COPLAS]. Tus ojos ermosos / tanto al mundo agradan.
 114r.—OTRAS [COPLAS]. En casamiento soltero / [] y es señor.
 114r.—OTRAS [COPLAS]. Poner a esto el pensamiento / no es locura.
 114v.—OTRAS [COPLAS]. Aunque no oso / no es de medroso.
 114v.—OTRAS [COPLAS]. Quien a vuestras manos quiera / qué más quiere.
 114v.—[COPLAS] «ARRIUA ESTA». Qué más gloria que morir / a las manos de tal dama.
 114v.—[COPLAS] «CIELO MIRANDO». Buelue a mirar la batalla / y ubiera de rebenar.
 115r.—OTAUAS. Cauellos que en lo puro os engendrades / del oro más cendrado y eçelente.
 115v.—[Termina el códice].

Manuscrito 996 (2-H-4) 275 folios, 225 × 160 mm. Tejuelo: *Romances manuscritos*. Rita Goldberg ha descrito así el códice: «Es en gran parte, copia del tomo *Poesias barias* de la Biblioteca Nacional. Consta de unos 275 folios de poesía escrita en varias letras de fines del siglo XVI o principios del XVII». ²⁶ En el folio primero se lee: «De la librería de D. Fernando de Henao Monjaraz».

Portada de un Cartapacio Salmantino, con el escudo de armas de los Ramiros Cid y Piscina.



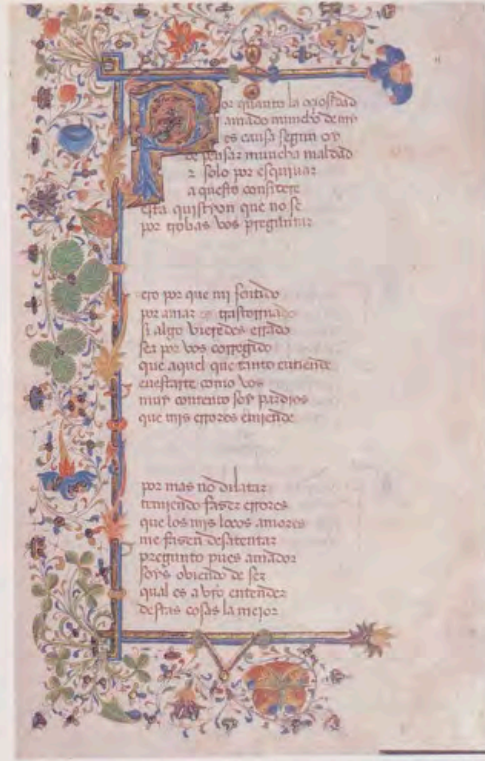
- 1r.—ROMANÇE. Ensilame el potro rucio, / del alcaide de los Vélez.
 2r.—ROMANÇE. Galanes, los de la corte / del rey Chico de Granada.
 [ROMANÇE]. Al tiempo que el sol esconde / debajo del mar su lumbré.
 7v.—ROMANÇE. De la armada de su rey / a Baza daua la buelta.
 9v.—[ROMANÇE]. Brauonel de Zaragoza / al rey Marsilio demanda.
 11v.—[ROMANÇE]. Auisaron a los reyes / que heran ya la nueue dadas.
 13v.—[ROMANÇE]. Al baliante Abindarráez, / el brauo moro de España.
 15v.—[ROMANÇE]. No hera Medoro de aquellos / que en el sarrazino campo.
 16v.—[ROMANÇE]. Cloridán, si el ser fiel y amigo zierto / debe ser de su sieruo agradezido.
 20v.—ROMANZE. Avindarráez y Muza / y el rrey Chico de Granada.
 21v.—[ROMANÇE]. A sombra de un azebuche / entre robles y jarales.
 24v.—ROMANZE. Galiana está en Toledo / labrando una berde manga.
 25v.—ROMANZE. Católicos caualleros, / los que estáis sobre Granada.
 28v.—ROMANZE. [Añadido: «es de Góngora»] Aquel rayo de la guerra, / alférez mayor del reyno.
 31r.—[ROMANZE]. Azarque bibe en Ocaña / desterrado de Toledo.
 32r.—[ROMANÇE]. De Granada partió el moro / que se llama Benzulema.
 33r.—[ROMANÇE]. Aloxó su compañía / en Túdela de Nauarra.
 35v.—ROMANZE. A pasear una tarde / por la ymperial toledana.

- 37v.—[ROMANÇE]. Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone.
 40v.—ROMANZE. El tronco de hojas bestido / de un álamo berde y blanco.
 42r.—ROMANZE. Quando el piadoso Eneas / de la tormenta arrojado.
 43r.—ROMANZE. Contando está sobremesa / el piadoso troyano.
 44v.—ROMANZE. La desesperada Dido / de pechos sobre una almena.
 45r.—[ROMANÇE]. El cuerpo preso en Sansueña / y en París captiua el alma.
 46v.—[ROMANÇE]. Muerto yaze el gran Ponpeyo / en el mar de Alexandria.
 48r.—ROMANZE. Los pámpanos en sarmientos / el estío ban trocando.
 50r.—ROMANZE. Lisaro que fue en Granada / caueza de los cegries.
 52v.—ROMANZE. Don Rodrigo de Bibar / está con doña Jimena.
 54v.—ROMANZE. Por los jardines de Chipre / andaua el rapaz Cupido.
 55r.—[ROMANÇE]. Huyendo ba el rey Ro. / del ejército pagano.
 56r.—[ROMANÇE]. En un furioso cauallo / con el asta blandiendo.
 57r.—[ROMANÇE]. Al ruido sonoro / de unas ondas christalinas.
 59r.—[ROMANÇE]. La diosa a quien sacrifica / Chipre y Samo en sus altares.
 61r.—[ROMANÇE]. Sacó Venus de mantillas / a Cúpido un día de fiesta.
 63r.—ROMANZE. Pensatiuo estaua el Zid / biéndose de poco años.
 65r.—[ROMANÇE]. Formando quejas al viento / la boz con rauia lebanta.

- 66r.—[ROMANÇE]. De luto bestida toda / persona aposento y alma.
 67r.—CARTA. Perdona, Doña Hurraca, si te fuere / congojosa mi carta y laberintio.
 67r.—ROMANZE. De una fragosa montaña / en la parte más espesa.
 68r.—ROMANZE. En grande estrecho está Roma / que Porsena la á zercado.
 70r.—ROMANZE. Después de aquella sangrienta / y memorable batalla. ²⁷
 71v.—ROMANZE. A reñir salen furiosos / sin padrinos ni terceros.
 73r.—[ROMANÇE]. Filis, por qué te apresuras / a encubrir tus ojos bellos.
 73v.—[ROMANÇE]. Bien pensará quien me oyere / biendo que llorando tanto.
 75v.—[ROMANÇE]. Pedaços de yelo y nieue / despiden las sierras altas.
 77v.—ROMANÇE. Mi cobarde pensamiento / de medroso no se atreue.
 78v.—[ROMANÇE]. A la burladora Filis / jamás de Tirsi burlada.
 80r.—ROMANÇE. Al camino de Toledo / adonde dexó empeñada.
 81r.—ENSALADA. Quesóse el cura del olmo / al alcalde de la carça.
 83r.—ROMANÇE. Ese buen Cid Campeador / que Dios con salud mantenga.
 84v.—LETRA. Bolued acá pensamiento, / suspended el buelo un poco.
 85v.—OTRA [LETRA]. A fe, pensamiento, a fe / que si uibis moriré.
 86r.—ROMANZE. En la noche más terrible / que nunca a la tierra el cielo.
 88v.—[ROMANÇE]. Era la noche más fría / que tuuo el lluuioso ynbierno.



Libro de Horas, códice del siglo XV (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



Cancionero de Gómez Manrique, en pergamino del siglo XV (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

Por fallecimiento del famoso poeta Juan de Mena: profugue gomes manrique: Esta obra por el començada e faze un breue proemio:

Este es este negro mozo que no ninguno peccador des de feres con corona dispuesto para beyr fasta los que de peccar se sustentan con gran pena puso fin a Juan de Mena yo pense de pro seguir

Esta obra començada con aquel mesmo temor que bi tras el condeoz el que teme de gelado que siendo principada por onbre tanto prudente de otto mas eloquentes deuyeta ser acubida

Poema compuesto por Gómez Manrique a la muerte de Juan de Mena (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



Fol. 26r. del Cancionero musical de Palacio, con el Villancico: «Tres morillas menamoran en Jaen», que popularizó García Lorca en el siglo XX.

- 89v.—[ROMANCE]. Ençima de un pardo escollo / que tiene la mar por sito.
- 90v.—[ROMANCE]. Los que mis culpas oysteis / oydme de penitencia.
- 94r.—[ROMANCE]. Dejad los libros agora / señor licenciado Ortiz.
- 96r.—[ROMANCE]. Preguntándole a mi vestido / que triéndose de mi.
- 96v.—[CANCION]. Quien duerme, quien duerme, / quien duerme, acuerde. [GLOSA] ¡O tú que mis males / con semblante alegre.
- 97v.—OTRO ROMANZE. Aquel que para es Hamete / éste que corre es Audalla.
- 99r.—ROMANÇE DE LOPE DE VEGA.

- Peñas del Tajo desechas / del tierno curso del agua.
- 100r.—OTRO ROMANCE. Llegó en el mar al extremo / que pudo de su desdicha.
- 101v.—OTRO ROMANZE. Ruego, Amor, couarde y fuerte / como dios y como niño.
- 103v.—OTRO ROMANZE. Alvaneses eran todos / quantos a las fiestas yvan.
- 104v.—OTRO ROMANZE. Oyd, señor don Gayferos, / lo que como amigo os hablo.
- 106r.—OTRO ROMANÇE. A los pies de don Enrique / yaçe muerto el rey don Pedro.

- 107v.—OTRO ROMANÇE. O gustos del Amor, traidores / sueños lijeros y vanos.
- 108v.—OTRO ROMANZE. Christiana me vive no Çayde / çelosa y desesperada.
- 110v.—OTRO ROMANZE. Bitorioso buelue el Zid / a San Pedro de Cardeña.
- 111v.—OTRO [CANCION]. La que fue dichossa / en casarse agusto.
- 112v.—OTRO ROMANZE. Acusáronme envidiosos / creistete de lijero.
- 113v.—OTRO ROMANCE. Quando los campos se visten / de rrojo, blanco y açul.
- 115r.—OTRO ROMANCE. Todos diçen que soy muerto / no deue de ser sin gana.
- 117r.—[ROMANCE]. Pedaços de yelo y nieue / despiden las sierras falsas.
- 118v.—OTRO RROMANZE. Bolued, señora, los ojos / al tiempo, que presto huela.
- 120r.—OTRO RROMANZE [ENSALADA]. «Quien madruga Dios le ayuda» / si lleva buena yntención. 28
- 122r.—ROMANÇE. La del escribano / la reçien casada.
- 122v.—OTRO [ROMANCE]. Riño con Juani-lla / su hermana Miguela.
- 123r.—OTRO [ROMANCE]. Cansado estaba Lisandro / del engaño y de su dicha.
- 124r.—OTRO [ROMANCE]. El suelto cabello al viento / que desordena sus trenças.
- 124v.—OTRO [ROMANCE]. Mirando estaba Damón / desde un risco solitario.
- 125v.—OTRO [ROMANCE]. Plega a Dios que si a otra mira / mi alma que tanto quiera.
- 125v.—OTRO [ROMANCE]. Pensábase mi vecina / que por su caraza grande.
- 126v.—OTRO [LETRA]. Rabia le dé, madre / rabia que le mate. [GLOSA]. Madre, el caballero / que a las fiestas sale. 29
- 130r.—OTRO [ROMANCE]. La noble Gimena Gómez / hija del conde Loçano.
- 130v.—OTRO [ROMANCE]. Lo verde que da el abril / ya el otubre lo quitaba.
- 131r.—OTRO [ROMANCE]. Mientras duermen los sentidos / y la vida los engaña.
- 131r.—OTRO [ROMANCE]. Un grande tahir de amores / y una jugadora tierna.
- 131v.—OTRO [ROMANCE]. Belardo, aquel que otro tiempo / moraba el dorado Tajo.
- 132r.—OTRO [ROMANCE]. No quiso Fili a Belardo / ni a su Bartola Bireno.
- 132v.—OTRO [ROMANCE]. Hazme, niña, un ramillete / de flores de tu jardín.
- 133r.—OTRO [ROMANCE]. El escudo en quien Fortuna / sus duros golpes descarga.
- 133v.—OTRO [ROMANCE]. Cansado y prolijo día / verdugo de mi esperança.
- 134r.—OTRO [ROMANCE]. Riselo pastor de agrabios / y de memorias que viben.
- 134v.—OTRO [ROMANCE]. Ya quel rutilante Febo / toda la tierra yllustraba.
- 135r.—OTRO [ROMANCE]. En medio de un campo solo / dio la diosa Çeres planta.
- 135v.—OTRO [ROMANCE]. Lisardo en sus sotos mira / cómo sus manadas paçen.
- 136r.—OTRO [ROMANCE]. Por las montañas de Ronda / el brabo Almadán salía.
- 136v.—OTRO [ROMANCE]. Ya nos mudamos, Marica, / Marica, ya nos mudamos. [GLOSA]. Olgámonos tanto dello, / Marica, pues nos mudamos.
- 137v.—OTRO [ROMANCE]. Discurriendo en la batalla / el rey Sebastián el Brabo.

- 138r.—OTRO [ROMANCE]. Quedaos so ese peñasco / qual mi ninfa duro y sordo.
- 139r.—OTRO [ROMANCE]. De yerbas los altos montes / de mieses los canpos llanos.
- 140r.—OTRO [ROMANCE]. El cuerpo preso en Sansueña / y en París cautiba el alma.³⁰
- 140r.—OTRO [ROMANCE]. Vinose Ynés de la aldea / adonde contenta estaba.
- 141r.—OTRO [ROMANCE]. Por los chismes de Chamorro / desterrado y perseguido.
- 141v.—OTRO [ROMANCE]. Todos diçen que soy muerto, / no debe de ser sin causa.
- 142v.—OTRO [ROMANCE]. Suspensa está donña Urraca / por las nuebas que le an dado.
- 143r.—OTRO [ROMANCE]. El gallardo Palmerin / caballero que en España.
- 143v.—OTRO [ROMANCE]. ¿Por qué me tapas la voca? / ¿Es tu gusto que me aogue?
- 144r.—OTRO [ROMANCE]. Tirsis, el pastor ausente / de Larisa, su prendá cara.
- 144v.—OTRO [ROMANCE]. Admirome tanto en verte / el vello donayre y gracia.
- 145v.—ÇARABANDA. Galiana está en Toledo / señalando con el dedo.³¹
- 146v.—OTRO [ROMANCE]. A los boquirubios, / damas de la villa.
- 147v.—OTRO [ROMANCE]. SATIRA. Los que algún tiempo tubistes / noticia de Labapies.
- 148r.—OTRO [ROMANCE]. Ay amor, amor, / blando como Angeo.
- 148v.—OTRO [ROMANCE]. Ingrata Merisamía, / tan hermosa quanto yngrata.
- 149r.—OTRO [ROMANCE]. De blanco y menudo aljofar / cubierto cuerpo y cabeça.
- 149v.—OTRO [ROMANCE]. Delante de Aboaçen / rey Sarraçino en Granada.
- 150r.—OTRO [ROMANCE]. Niño Amor, nuestras peonzas / y frailecicos de aba.
- 150v.—OTRO [ROMANCE]. Luego que al furioso turno / lo dexó el funesto agüero.
- 151r.—OTRO [ROMANCE]. Bien aya la paz / mal aya la guerra.
- 152r.—OTRO [ROMANCE]. Hermano Perico, / baste ya la fiesta.
- 152v.—OTRO [ROMANCE]. Niña de los ojos negros / y aunque ya pasas de niña.
- 153r.—OTRO [ROMANCE]. Alcalde moro Aliator / con la Reyna os congraçiastes.
- 154v.—OTRO [ROMANCE]. Al baliente moro Açarque / preso en la fuerça de Ocaña.
- 155r.—OTRO [ROMANCE]. Cárçel heres tú, / dígotte escuela.
- 155v.—OTRO [ROMANCE]. Señora doña María, / vuesa merçed se resuelva.
- 156r.—OTRO [ROMANCE]. Pastorçilla de la sierra / del fragosso Guadarrama.
- 156v.—OTRO [ROMANCE]. Casóse en Villabarba / Juan Sánchez el recuero.
- 157r.—OTRO [ROMANCE]. Sin duda, hermana Juanica, / entiendes que naçi en Babia.
- 157v.—OTRO [ROMANCE]. Confuso y falto de gloria / copioso de pensamientos.
- 158r.—OTRO [ROMANCE]. Cantaba muy triste / con una boz grave.
- 158v.—OTRO [ROMANCE]. Quando sale el sol, señora, / yo solo maldigo al sol.
- 158v.—OTRO [ROMANCE]. Ausente, olvidado y solo / muere el más firme amador.
- 159r.—LETRA. En tiempo de agrabios / de qué sirben quexas.
- 159v.—LETRA. Baysos, amores, / de aqueste lugar.
- 159v.—LETRA. No me engañéis otra vez / cerótico de pez.
[GLOSA]. Cerótico amor tirano, / engañáys tarde o temprano.
- 160r.—OTRA [LETRA]. Trébole oledero, amigo / trébole oledero, amor.
[GLOSA]. Ybase la niña / al salir el sol.
- 160v.—OTRA [LETRA]. Que si berde era la ribera, / séalo enorabuena.
- 160v.—OTRA [LETRA]. Yo que no sé nadar, morenica, / yo que no sé nadar moriré.
[GLOSA]. Morena, cuando mis ojos / en los tuyos se miraron.
- 161r.—OTRA [LETRA]. Desdeñaste a Pedro, / la linda Ysabel.
[GLOSA]. Quando terminaba / vello no querías.
- 161r.—GLOSA. Quien tubo en poco el perderme / no me procure buscar.
- 161v.—OTRO ROMANÇE. Juramento lleban hecho / todos juntos a una voz.
- 162r.—OTRO [ROMANCE]. Jurado tiene Simacho / de no ser jamás poeta.
- 163r.—OTRO [ROMANCE]. Vendito sea Dios / que á llegado el tiempo.
- 163v.—OTRO [ROMANCE]. De pechos sobre una torre / que la mar combate y çerca.
- 164r.—OTRO [ROMANCE]. Supo el amor que en la Scitia / no abia gente que amase.
- 164v.—OTRO [ROMANCE]. Daba sal Riselo un día / a su manadilla pobre.
- 165r.—OTRO [ROMANCE]. Soledad que afflige tanto / qué pecho abrá que lo cubra.
- 165v.—OTRO [ROMANCE]. Era la noche más fría / que tubo el llubioso ynbierno.
- 166r.—OTRO [ROMANCE]. Alarma está voceando / un bastardo pensamiento.
- 167r.—OTRO [ROMANCE]. De tus pasiones Alçino / y de tu infeliçe suerte.
- 167v.—OTRO [ROMANCE]. En esta cárçel tenebrosa / y mazmorra de cautibos.
- 168v.—OTRO [ROMANCE]. Estaba Filis un día / con otras pastoras vellas.
- 169r.—OTRO [ROMANCE]. Querellóse ante el alcalde / de lugar de Cienpoçuelos.
- 169v.—OTRO [ROMANCE]. Vestido un gabán morado / señal de congoja y luto.
- 170r.—OTRO [ROMANCE]. En el más esbelto monte / de los cristales de Tajo.
- 170v.—OTRO [ROMANCE]. Señor rey don Sancho Abarca, / agora que soys de hedad.
- 171r.—OTRO [ROMANCE]. No cubráys con negro belo / de aquese tibar las ebras.
- 172r.—ROMANZE. Hermosas depositarias / de mil almas noueleras.
- 172v.—OTRO [ROMANCE]. Por entre risas y peñas / entre sombras de jarales.
- 173v.—OTRO [ROMANCE] A LA PRISION DEL DUQUE DE ALBA. Entre las penas de amor / algunos diçen ques çelos.
- 173v.—OTRO [ROMANCE]. Yaçe adonde el sol se pone / entre dos partidas peñas.
- 174r.—OTRO [ROMANCE]. En Fuenmayor esa villa / grandes alaridos dan.
- 175r.—OTRO [ROMANCE]. Desde Sansueña a París / dixo un medidor de leguas.
- 177r.—OTRO [ROMANCE]. Al lado del coraçón / y si es posible allá dentro.
- 178r.—OTRO [ROMANCE]. Buelbe los ojos, yngrata, / tus sinraçones aduierte.
- 178v.—OTRO [ROMANCE]. Del rigor de mis desdenes / y de tus desdichas grandes.
- 179v.—OTRO [ROMANCE]. Si con solo el pensamiento / supe jamás agrabiarte.
- 180r.—OTRO [ROMANCE]. Desnudando las memorias / de que se adorna y se viste.
- 180v.—OTRO [ROMANCE]. Tan llena el alma de amores / como en tristes çelos puesta.
- 180v.—OTRO [ROMANCE]. Descansa, vella Amarilis, / raçón será que descanses.
- 182r.—OTRO [ROMANCE]. Mil çelosas fantasías / que del esperar se engendran.
- 182v.—OTRO [LETRA]. Yo soy Duero / que todas las aguas vebo.
[GLOSA]. Yo soy un enamorado / de gusto tan estragado.
- 183v.—OTRO [ROMANCE]. El sueño fácil, engaño / de los tristes y afligidos.
- 184r.—OTRO [ROMANCE]. En su ninpha el pensamiento / de temor confusa el alma.
- 184v.—OTRO [ROMANCE]. Asi yo viua, Antonilla, / queres como un pino de oro.
- 185v.—OTRO [ROMANCE]. Acabe ya de llegar / esta pereçosa muerte.
- 186r.—OTRO [ROMANCE]. Quando çesaron la yras / de tus injustos desdenes.
- 186v.—OTRO [ROMANCE]. Al mejor tiempo del mundo / me dejaron tres desdenes.
- 187r.—OTRO [ROMANCE]. Mira, Zayda, que te abiso, / que de otra suerte me trates.
- 187v.—OTRO [ROMANCE]. En los solares de Burgos / a su Rodrigo aguardando.
- 188v.—ROMANZE. Por la desdichada nueba / de la muerte arrebatada.
- 189v.—OTRO [ROMANCE] EN RESPUESTA DE ESTE POSTRERO. Damas de la frente arriba / niñas de la çinta abajo.
- 191r.—OTRO [ROMANCE]. Cuydando Diego Laynez / en la mengua de su casa.
- 191v.—LETRA. COPLAS. Parió Marina en Orgaz / y tañeron y cantaron.
- 194r.—OTRA LETRA. De su esposo Pingarón / parió Marina en Ordás.
- 196r.—REDONDILLAS. Desterrado y perseguido / de Amor, de Muerte y Fortuna.
- 196v.—CANCION. O libertad preçiosa, / no comparada al oro.
- 197r.—GLOSA. Señora, pues claro sé / que abeys entregado al viento.
- 197v.—ESTANCIAS. Dichoso tiempo de mi hedad primera / quando puedo decir que amor me ha dado.
- 198v.—ENDECHAS. Pues morir me siento / entre mill sospechas.
- 199v.—LETRA. Bien puede estar confiado / que será faboreçido.
- 199v.—OTABAS CONTRA MUGERES. Abiso a los rendidos o enredados / o entregados a vuestros desatinos.
- 200r.—GLOSA. Prendas, premio que amor de mi fee pura / me dio porquel dolor grave que siento.
- 201r.—SONETO. Serenos ojos, ay, llenos de enojos, / de enojos llenos, ay, ojos serenos.
- 201r.—ROMANÇE. Arrimado a un olmo verde / mirando las dulçes aguas.
- 203r.—OTRO [ROMANCE]. Çercada de pensamientos / tienes Jarife a Sultana.
- 204r.—OTRO [ROMANCE]. No me rogueys, madre, / que me desenoge.
- 205r.—CANCION. Al pecho delicado / de la hermosa Silbia combatía.
- 205v.—ROMANÇE. Esterrado estaba el Cid / de su casa y de su tierra.
- 206v.—OTRO [ROMANCE]. Rey que a Malsines escucha / que juzgue derecho dudo.
- 207r.—OTRO [ROMANCE]. Haçiendo está sacrificio / de unos yngratos papeles.
- 208r.—OTRO [ROMANCE]. Miraba el moreno un día / los verdes canpos de Olid.
- 208v.—TESTAMENTO DE CELESTINA.

- 252r.—ODA 1, *Li(bro) 4. Intermisssa (Venus diu...)* Después de tantos días / ¡o Venus! otra vez soplas al fuego.
- 252v.—ODA 13, *Lib(ro) 4. Audivere, (Luce, di mea vota, di...)* Cumplosé mi deseo / cumplosé, o Lices, a la vejez odiosa.
- 253v.—*Ex horatio Li(bro) 1. Carminum solvitur (acris hiems grata vice veris et Favoni)* Ya comienza el ynierno tenpestuoso / atempla su rigor con la venida.
- 254r.—*Ex Pindaro. ODA 2.* El agua es bien precioso / y entre el rico tesoro.
- 257r.—*Las diez Eglogas y todas estas odas son traducción de fray Luis de León.*



Libro de Horas, códice del siglo XV. (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

- 257r.—TERCETOS A UNA ESPERANZA QUE SALIO VANA. Venid contentos de mi triste pecho / que engaño os buelve a do nunca pudistes.
- 258r.—SALMO 62. *Domini illuminatio mea.* Dios de mi luz y vida / quién me podrá dañar mi fortaleza.
- 259r.—SALMO 113. *In exitu Isrrael de Egipto.* En la feliz salida / del pueblo y casa de Jacob famosa.
- 260v.—PSALMO 38. *Dixi custodiam vias meas.* TRADUCION DE F. LUIS DE LEON. Dije: sobre mi boca / el dedo asentaré, tendré cerrada.³⁴
- 261v.—SALMO 1. *Beatus vir.* Es bienaventurado / varón el que en juicio malicioso.
- 262r.—SALMO 44. *Ervitavit cor meum.* El pecho fatigado / de sentencias mayores y sabidas.
- 263r.—SALMO 24. *Ad te levavi animam meam.* Aunque con más pesada / mano mostrado á en mí su desvarío.
- 264v.—PSALMO 78. *Deus iudicium tuum regi da.* Señá da al rei la bara / y al hijo del gran rrei tu mano enbía.
- 265v.—PSALMO 18. *Coeli enarrant.* Los cielos dan pregones de su gloria / anuncia el estrellado tus proezas.

- 266r.—*Super flumina,* POR CARRANZA. Quando presos pasamos / los rrios de Vabillonía sollozando.
- 267r.—PSALMO. *Lauda, Hierusalem, dominum.* Herusalem gloriosa / ciudad del cielo amiga y anparada.
- 267v.—EGLOGA DEL SALMO *De profundis,* DE F. LUIS DE LEON. Lo que un zagal valiente / cuya erculia mano.
- 270v.—PSALMO 136. *Super flumina Babilonis,* DE F. LUIS DE LEON. Sobre los claros rrios / y las sordas corrientes.
- 272v.—OTRA TRADUCCION AL MISMO PSALMO. Estando en las rriberas / de los rrios crecidos.
- 274r.—PSALMO 12. *Usque quo, Domine, oblivis.* ¿Asta quando, Dios bueno, / asta quando estaréis de mí olvidado.
- 274v.—PSALMO 124. *Qui confidunt in Domino.* Como ni trastornado / el monte de Sión ni de su asiento.
- 274v.—PSALMO 102. *Benedic anima Domino.* Alaba a Dios contino, alma mía, / y todas mis entrañas dad loores.
- 275v.—[Termina el texto. Queda parte del folio en blanco].

NOTAS

- ¹ DAMASO ALONSO Y JOSE BECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid: Gredos, 1969, 2.ª ed. p. XII
- ² ANTONIO RODRIGUEZ-MOÑO, *Construcción crítica y realidad histórica de la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1965. Ver también sobre esta insistencia en la necesidad de editar los cancioneros completos y nunca fragmentariamente el artículo de ALBERTO BLECUA «Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI».
- ³ JACQUELINE STEUNOU Y LOTHAR KNAPP, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, 2 tomos. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, 1978. BRIAN DUTTON, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison: Hispanic Seminary, 1982. Madison: Hispanic Seminary, 1982. Estos dos catálogos representan el intento de sintetizar la poesía del siglo XV. A pesar de la gran utilidad de estos índices, todavía estamos muy lejos de completar el mosaico poético de ese siglo.
- ⁴ Entiéndase que aquí nos referimos sólo a los códices que contienen poesías; la riqueza de la Biblioteca es también inmensa en códices de Indias, temas de arquitectura y otros.
- ⁵ Para mayor información véase: JULES PICCUS, «El Cancionero A y el Ms. 427 del cancionero general del siglo XV que mandó componer el Rey. Dos Cancioneros "perdidos" identificados», *Hispanófila* (1963), págs. 1-34.
- ⁶ ALFONSO PEREZ GOMEZ NIEVA, *Colección de poesías de un Cancionero Inédito del Siglo XV existente en la Biblioteca de S. M. el Rey D. Alfonso XII*, Madrid: Tipografía de Alfredo Alonso, 1884.
- ⁷ *Ibid*, pág. 307.
- ⁸ FRANCISCO ASENSIO BARBIERI, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890.
- ⁹ Doña CONSOLACION MORALES nos comunica por carta este año (1987) que se está pensando en hacer una edición facsímil del códice. Desde estas líneas aplaudimos la idea.
- ¹⁰ BARBIERI, *CM*, pág. 6.
- ¹¹ *Ibid*, pág. 6.
- ¹² *Ibid*, pág. 8.
- ¹³ *Ibid*, pág. 8.
- ¹⁴ AARON WITTSTEIN, «An unedited Spanish cancionero», *Revue Hispanique*, 19 (1907), pág. 295-333.
- ¹⁵ La edición completa del Ms. 531, *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, será publicada en fecha próxima. El autor de este artículo y sus compañeros de investigación están dando los últimos toques al voluminoso trabajo. El profesor de la Universidad de Berkeley, Arthur Lee-Francis Askins publicó el índice de su contenido

en «El cartapacio de Francisco Morán de la Estrella (ca. 1585)», *BBMP*, LI, 1975 91-167. Este códice salmantino está relacionado, entre otros, con el Ms. 3924 de la Biblioteca Nacional, cuya edición completa publicaremos en 1987. María T. Cacho publicó su índice en el *AFE*, 1 (1984) 965-1006.

¹⁶ RAMON MENENDEZ PIDAL, «Cartapacios salmantinos del siglo XV», *BRAE*, 191984, 43-55, 151-170, 298-320.

¹⁷ El autor de este artículo y su colega RALPH A. DIFRANCO están preparando unos índices del contenido de estos *Catapacios* que aparecerán próximamente.

¹⁸ FRANCISCA VENDRELL DE MILLAS, *El cancionero de Palacio. (Manuscrito N.º 594)*, Barcelona: C.S.I.C., 1945.

¹⁹ JOSE ROMEU FIGUERAS, ed. *Cancionero musical de Palacio* (Siglos XV y XVI). Monumentos de la música española XIV-2. La música en la corte de los Reyes Católicos IV-2. Barcelona: C.S.I.C., 1965. Las limitaciones de este trabajo no nos permiten dedicar más espacio a una edición tan digna de tan estupendo códice.

²⁰ En 1984, JOSE J. LABRADOR, C. ANGEL ZORITA Y RALPH A. DIFRANCO publicaron el índice de primeros versos con un estudio preliminar en el libro titulado: *Cancionero de poesías varias. (Siglos XV y XVI) Manuscrito N.º 617 de la Biblioteca de Palacio. Estudio preliminar, numeración y relación de poemas, índices*, Cleveland / Denver: Cleveland State University / University of Denver, 1984, 204 páginas. La edición completa del códice apareció en 1986 con el título: *Cancionero de poesías varias. Manuscrito N.º 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid: El Crotalón, 1986. XL + 668 páginas. Distribuido por Maidhisa. Virgen de las Viñas, 14, 28031 Madrid.

²¹ *Ibid*, pág. XXXVII.

²² *Ibid*, pág. XXXVI.

²³ G. Fink-Herrera, «A propos des bibliothèques d'Espagne», *Scriptorium*, 13 (1985), 89-118.

²⁴ Brian Dutton cataloga los cancioneros del siglo XV que volvieron de Madrid a Salamanca en su *Catálogo-índice...* Damos una breve referencia para facilitar al lector su manejo:

- SA1. VII-Y-4, (2-F-5), 596 (hoy: 1865) *Obras de Santillana*, S.XV, 181 folios.
- SA4. VIII-H-6 (2-1-5), 1161 (hoy: 2139) *Obras de Santillana, Mena, fray Iñigo de Mendoza, etc.* Fines del S. XV, 154 folios.
- SA7. VII-A-3, (2-F-5), 594 (hoy: 2653) *Cancionero de Palacio*. Hacia 1440, 178 folios. Editado en parte en 1884 y en su totalidad en 1945 por F. Vendrell.
- SA8. VII-Y-4, (2-G-4), 747 (hoy: 2655) *Obras de Santillana*. S. XV, 256 folios.
- SA9. VII-A-3, (2-F-5), 595 (hoy: 2762) *Obras de fray Iñigo de Mendoza, Román, etc.* Fines siglo XV, 152 folios.
- SA10. VII-D-4, (2-F-5), 593 (hoy: 2763) *Cancionero antiguo*. Un códice de finales del XV y el otro de principios del XVI, 163 folios. También volvió a Salamanca el VII-A-6, (2-L-5), 1398 (Desconozco su nueva signatura en Salamanca).

²⁵ Por razones de espacio no podemos publicar los índices de todos los cancioneros inéditos de *poesías varias* de esta biblioteca cuyas listas ya habíamos confeccionado para este estudio.

²⁶ *Poesías varias y recreación de buenos ingenios*, edición de Rita Goldberg, 2 tomos. Madrid: José Porrúa, 1984. 45-94.

²⁷ Diego García de Paredes. Batalla de Ravena.

²⁸ El copista se confundió en algunos epígrafes, indicando que el poema era un romance cuando en realidad no lo es, como en este poema. En todo caso hemos respetado el texto del códice.

²⁹ Con acierto Goldberg señala que se saltaron los números 127, 128 y 129, (y también a los comienzos el folio 22). En todos los casos estos saltos no afectan al texto.

³⁰ Se repite en el folio 45r y en el 140r.

³¹ Aunque son idénticos los primeros versos de este poema y el que aparece en el folio 24r, las composiciones son distintas.

³² Error, es del *Libro III*.

³³ Error, es la 27 dedicada a Galatea.

³⁴ También en el fol. 6r.

Botamen de cristal de la Real Farmacia

Por ENCARNACION GOMEZ MOLINERO y M.^a LETICIA SANCHEZ HERNANDEZ

El botamen de cristal de la Farmacia del Palacio Real de Madrid, representa un magnífico ejemplo del arte del vidrio. Este conjunto de tarros de botica ofrece una variada tipología en cuanto a formas, tamaño y decoración, y a su valor artístico hay que añadir la finalidad con la que fueron fabricados: servir para almacenar sustancias medicamentosas.

Carlos IV acometió la tarea de remodelar la Botica Real en 1791. La obra se encomendó al Arquitecto Mayor Sabatini, y se realizó bajo la dirección del Boticario Mayor Juan

PIEZAS DEL SIGLO XVIII

Los objetos que componen el botamen del siglo XVIII están integrados por los tarros que encargó Carlos IV a la Real Fábrica de Cristales de La Granja¹: tarros en forma de copa de dos tamaños; tarros en forma de huevo, también de dos tamaños; tarros en forma de prisma de dos medidas; redomas; y, finalmente, tarros de cristal cuajado u opalinas en forma de copa y huevo. El primer testimonio descubierto sobre las existencias que componían la Farmacia a finales del

cristal, 150 botes blancos de barro, 36 botes pequeños de tierra para servir las pomadas, 25 botes grandes de china y 11 copas.

Como vemos, el inventario enumera una serie de tarros de cristal sin especificar su forma y capacidad; sin embargo, es posible distinguir algunas tipologías farmacéuticas que todavía hoy se conservan, entre las que destacamos los frascos grandes de cristal con tapón, referidos a las redomas. Dentro de las denominaciones de vasijas, botes y pomos, pueden incluirse el resto de los tarros que hemos clasifica-



Copa de cristal cuajado de La Granja (siglo XVIII).



Copas de cristal de La Granja similares a las del Buen Retiro (siglo XVIII).

Díaz. La reforma trajo consigo el encargo de nuevos tarros que completaran los ya existentes de Talavera. Junto a las piezas de plata, bronce y porcelana, se encargaron botes de cristal de diferentes tamaños y formas a la Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Idelfonso, en Segovia, en 1794. Este botamen dieciochesco, que constituye, sin duda, una de las muestras más valiosas de cristal de La Granja, será completado a lo largo del siglo XIX con piezas encargadas a otras fábricas españolas, alemanas y francesas.

siglo XVIII, lo constituye el «Inventario de los utensilios existentes en la Real Botica de S.M. el Señor Don Carlos IV, que en paz descansa»², hecho por Antonio Luceno en 1819, según el inventario de las piezas de la testamentaría de «los Señores Reyes y Padres». Las piezas reseñadas son: plata, cristal, utensilios y libros. Dentro de los cristales pueden señalarse las siguientes variedades³: 28 pomos de cristal de a cuartillo, 79 vasijas de cristal de varios tamaños, 11 botes de cristal de varios tamaños, 42 frascos grandes de cristal, 171 pomos de cristal, 3 morteros de

do al principio. No obstante, es necesario esperar la testamentaría de Fernando VII, en 1834, para disponer de un instrumento de trabajo imprescindible que facilita, minuciosamente, la descripción, capacidad y número de cada una de las modalidades de tarros que integran el botamen de vidrio. A él nos referiremos, especialmente, cuando presentemos los botes conservados actualmente⁴.

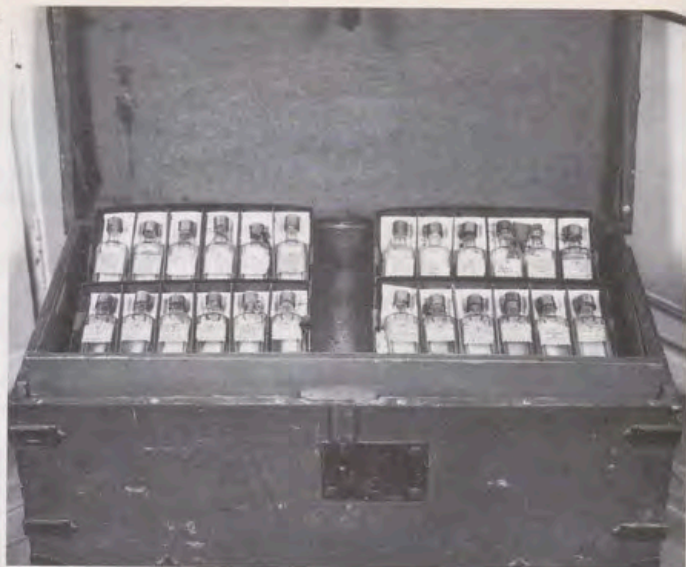
Antes de entrar en la relación concreta del botamen, vamos a indicar el lugar de procedencia y la fecha en que fueron realizados.

Al comienzo decíamos, que las piezas que integran el botamen del siglo XVIII fueron realizadas en la Real Fábrica de Cristales de La Granja. El 4 de agosto de 1794 las Reales Fábricas de San Ildefonso de Segovia y del Buen Retiro de Madrid, envían un memorial al Duque de Frías y Uceda, sumiller de Corps para que el Rey se digne mandar a ambas fábricas la realización de las vasijas para la Botica que se va a instalar en Madrid⁵. Los botes se harán según modelos que se suministren por el Boticario Mayor. El 21 de agosto de 1794 el Duque de la Alcudia pasa las ordenes al Ministerio de Hacienda, para que se fabriquen los botes con arreglo a los modelos que presente su Boticario Mayor⁶. Finalmente, el 28 de agosto de 1794, el Duque de Frías recibe las ordenes pertinentes del citado Ministerio, y pasa la noticia a Juan Díaz, Boticario Mayor, para que se disponga a presentar los modelos a las fábricas. El 3 de septiembre de 1794, Juan Díaz, que se encuentra en la fábrica de cristales, escribe al Duque de Frías diciendo que espera los modelos procedentes de Madrid para ejecutarlos⁷. Respecto a la fecha de entrega de los tarros para la nueva Botica, nada hemos podido averiguar hasta el momento, suponemos que sería en torno a 1795. Sabemos que la fábrica de cristales había realizado algunos encargos para la Real Botica en 1792, y de ahí su empeño en convertirse, por así decirlo, en la proveedora oficial de la Real Oficina de Farmacia⁸. Por lo que respecta a la fábrica de porcelana del Buen Retiro, su actividad para la Casa Real es constante desde su instalación en Madrid por Carlos III.

Para completar el botamen de vidrio del siglo XVIII, la mejor descripción está contenida en la testamentaria de Fernando VII: «Relación nominal y clasificada de todos los bienes alhajas y efectos que pertenecieron al Señor Rey Don Fernando VII, y son de mi cargo en la Real Botica como Boticario Mayor de S.M. en virtud de Real Orden, once de marzo último, todo lo cual está valorado por el Boticario de segunda clase D. Antonio Moreno, por el Boticario director de la Real Junta de Farmacia, D. Francisco López Núñez y por los artistas nombrados a este efecto»⁹.

En la pieza segunda de los productos químicos existen: 161 botes de cristal con figuras de huevo y de ocho onzas de capacidad aproximadamente, a ocho reales cada uno. Corresponderían actualmente a los botes comprendidos entre los números 903 a 973 y 2.839 a 2.843 del Inventario. 101 botes de cristal, de figura de huevo, con armas reales y otros adornos dorados. De cabida de cuatro onzas, valen 3.636

Frascos del Botiquín de viaje de Alfonso XII.



Proceso de destilación: retortas y matraces de cristal del siglo XIX.



reales. También en la pieza cuarta del botiquín hay 98 frascos del mismo tipo a 24 reales cada uno. Corresponden a los números del Inventario actual comprendidos entre 974 a 1.030 y 2.780 a 2.788.

En la pieza cuarta del botiquín se encuentran las siguientes piezas: 178 botes de cristal cuajado, de figura de huevo, con armas reales doradas y de cabida de cuatro onzas, a 38 reales cada uno. Corresponden a los números comprendidos entre el 231 y 251 del Inventario. 56 botes grandes de cristal blanco, de figura de copa, con armas reales doradas y otros adornos. De cabida de dos libras, valen 4.880 reales. En la pieza 12 hay 49, números comprendidos entre el 760 y 902 y el 2.844 y 2.845 del Inventario. 98 frascos pequeños de cristal con tapón de figura de huevo con armas reales y cabida de cuatro onzas, a 24 reales cada uno. Corresponden al Inventario, números

649 a 718 y 719 a 759. 42 redomas de cristal y armas reales doradas de cabida de cuatro cuartillos, a 66 reales cada una. Es muy posible que con las consiguientes roturas, las fábricas fueran reponiendo las piezas según los modelos primitivos a lo largo del siglo XIX. Así entre las piezas de reposición existen 42 redomas doradas de una arroba de capacidad, a 100 reales cada una; 58 redomas de 16 libras, a 70 reales cada una; 57 redomas sin armas reales, de 9 libras de cabida a 11 reales; y 47 redomas con armas reales, de cabida de 4 libras, a 40 reales. Asimismo, en la pieza doce o Sala de Reposición se encuentran las siguientes piezas: 115 botes con figura de copa, con armas reales y otros adornos dorados, de cabida de dos libras y media, a 76 reales cada uno. Corresponden a los números del Inventario comprendidos entre el 252 a 337 y 2.755 a 2.765. 100 botes de cristal con igual tapa que los ante-



Conjunto de botes de cristal de Badalona (siglos XIX-XX).

A la izquierda, pareja de frascos de cristal de La Granja en forma de huevo (siglo XVIII). A la derecha, redoma de cristal de La Granja (siglo XVIII).



riores, de cabida de media libra, que valen en total 8.740 reales. Números del 492 al 564 y del 2.638 al 2.643 del Inventario.

Ambos modelos son iguales a las copas de porcelana que realizó la fábrica madrileña del Buen Retiro, según puede observarse en la ilustración. Ya hemos visto cómo en 1794 se mandaron los modelos de los frascos a las fábricas respectivas, y es indudable que las copas con cuerpo semicilíndrico y galones en la parte inferior, realizadas en dos tamaños fueron hechas en cristal y porcelana por estas fábricas españolas. Destacamos la importancia de la copa del Buen Retiro, que con la marca de la flor de lis del tiempo de Carlos IV, ha ayudado a datar gran parte del botamen de cristal debido a la similitud de formas y decoración¹⁰.

Finalmente, vamos a referirnos a los prismas, denominados también cor-

dialeros, que presentan, como veremos, una curiosa modalidad. La testamentaria de Fernando VII se refiere, en la pieza 12, a 100 botes cuadrados con armas reales, de cabida de dos onzas a 36 reales cada uno. Tan escueta descripción nos hace dudar que se refiera al Inventario, números 338 a 491 y 2.766 a 2.779, que son los prismas de tamaño grande, y sin que exista ninguna referencia explícita a los prismas de medida pequeña comprendidos entre los números 565 a 606 y el 2.838. Sin embargo, una cuenta de reciente descubrimiento ha ayudado a aclarar la cuestión: el 22 de junio de 1899, José de Pontes, primer Farmacéutico de Cámara de la Real Oficina de Farmacia recibe de Juan Wenzel y Cía. Kalk-Colonia y Londres, 100 frascos de cristal con pie y escudo de la Real Casa por 3.000 pesetas, con capacidad de 700 gramos¹¹. El 21 de julio de 1.900 José de Pontes recibe de la misma

Casa 32 frascos, igual que los anteriores, a 480 pesetas¹². Sin embargo, el 30 de octubre de 1900 José de Pontes envía una carta al Señor Wenderoth, director de la fábrica alemana, diciendo que los cien primeros frascos tenían un defecto en el escudo de armas: tridentes invertidos en lugar de flores de lis, y por ello se encargaron 32 más¹³. Estos detalles expuestos, han permitido diferenciar cuáles son los botes hechos en La Granja, cuáles los realizados en la primera remesa alemana y cuáles en la segunda. De los de cristal de La Granja se conservan actualmente 40 frascos de tamaño grande y 38 pequeños. De los fabricados en Alemania en una primera remesa, y que llevan en el escudo flores de lis defectuosas, se conservan 100. Y de los fabricados también en Alemania, en cuyo escudo hay tridentes invertidos en lugar de flores de lis, se conservan 28.

PIEZAS DEL SIGLO XIX

Dentro de las piezas de vidrio realizadas para la Real Farmacia durante el siglo XIX, destacamos las conserveras, los tarros para botiquines y los frascos con corona grabada para hierbas. Hasta el momento se creía que estas piezas se habían realizado entre finales del siglo XIX y principios del XX, en alguna fábrica española de vidrio especializada en material farmacéutico. Sin embargo, el descubrimiento reciente de unas cuentas en el Archivo de la Farmacia del Palacio Real de Madrid, ha confirmado que fueron hechas en fábricas de cristal francés¹⁴. El documento habla de los objetos adquiridos para la Real Oficina de Farmacia entre 1.875 y 1.885, algunas de estas piezas serían, probablemente, repuestas conforme se iban rompiendo. Las piezas nuevas sí es posible que fueran hechas en fábricas españolas, tal y como lo prueban iguales elementos actualmente conservados en facultades, laboratorios y farmacias españolas.

Entre el material mencionado en estas cuentas, procedente de Francia, se incluyen: 45 conserveras de 45 cm. de alto, que corresponderían con el Inventario actual, números 1.168 a 1.209 y 2.799 a 2.835. 600 frascos de cristal fino para botiquines. Actualmente sólo se conserva un botiquín de viaje (n.º 1.154), con 222 frascos que tradicionalmente se han adjudicado a Fernando VII. Ahora podemos afirmar que se trata de un baúl destinado a Alfonso XII procedente de Francia, y no de La Granja como también se había afirmado antes. Estos botiquines guardados en un baúl, eran utilizados para transportar las medicinas cada vez que los monarcas salían de viaje a lugares que no disponían de boticas

Botes en forma de prisma:
el de la izquierda,
de cristal de La Granja (siglo XVIII);
y los otros dos,
de cristal alemán (siglos XIX-XX).



Botes de cristal cuajado
de La Granja en forma de huevo,
de la época de Fernando VII.



permanentes. Conocemos, por las referencias documentales —inventarios, cuentas, etc.—, la existencia de Farmacias en El Pardo, El Escorial, Aranjuez y La Granja, que al igual que la de Madrid, se ocupaban de cubrir las necesidades médicas y farmacéuticas de los Reales Sitios.

Finalmente, 316 frascos de cristal fino con corona tallada, que corresponden al Inventario actual de los números 2.040 a 2.433, y el 2.665, más dos baúles, uno con el número 2.857, que contiene 152 botes, y otro con el número 2.859 que contiene 75 botes. Estos frascos, de los que una parte se expone en la Sala de Aparatos de la Farmacia, eran utilizados, generalmente, para guardar hierbas, pastillas y polvos diferentes.

PIEZAS DEL SIGLO XX

En último término vamos a referirnos a las piezas realizadas durante el primer tercio del siglo XX, se trata de las botellas finas de cristal con corona grabada y tapón; y del material de la-

boratorio compuesto por matraces, retortas, medidores y ampollas.

El 2 de mayo de 1906 son remitidas a José de Pontes, con destino a la Farmacia Real, 100 frascos de 1.000 gramos con cordón en el cuello, corona real tallada y tapadera fina. Proceden de la fábrica de cristal de Badalona, cuyo representante en Madrid es Patricio Gil¹⁵. Estas piezas corresponden, sin duda, al Inventario números 1.210 a 1.276 y 2.646 a 2.654, más un baúl con el número 2.858 que contiene 86 botellas pequeñas. Este tipo de botellas ha sido utilizado para jarabes, alcoholes, bálsamos, aguas, etc.

Finalmente, queda por consignar el material propiamente de laboratorio antes enunciado. Consultando los inventarios antiguos puede observarse la reseña de piezas de este tipo de gran vulnerabilidad por el uso. El Inventario de Carlos IV¹⁶ hace referencia a seis retortas de vidrio, y la testamentaría de Fernando VII señala los siguientes objetos¹⁷: 40 ampollas de cristal de varios tamaños, que valen 200 reales, 18 tacitas de cristal con tapa y asa, que

valen 126 reales; 2 copas de cristal grabadas que sirven de medida para aguas y jarabes, que valen 32 reales; y 76 vasitos de vidrio de varios tamaños, que valen 44 reales.

Las piezas conservadas actualmente proceden, en su mayoría, de la década de 1930, y se trata de las siguientes: matraces de varios tipos, que corresponden al Inventario, números 33 a 48 y 2.690 a 2.704. Retortas o vasijas con cuello largo vuelto hacia abajo a propósito para diferencias químicas. En la destilación en pequeña escala se usan retortas de vidrio tabuladas que permiten cargarlas cómodamente sin tener que cambiar de posición. Las de vidrio se usan para destilar sustancias que requieren alta temperatura. Las de gran tamaño tienen que ser calentadas con gran precaución poniéndose dentro de un gran receptáculo repleto de arena, grafito o limaduras de hierro. Corresponden al Inventario, números 8 a 32 y 2.711 a 2.741. Los medidores o probetas sin graduar para líquidos corresponden a los números 120 a 132 del Inventario. Y ampollas de decantación de diversas formas que corresponden a los números comprendidos entre el 2.705 y el 2.710 del Inventario.

Por último, destacar algunas de las curiosas inscripciones que figuran en los frascos, entre ellos: Ungula alcis, Unicornio marino, Bezoar occidental, Kelae cancrorum, Vipera offic, Chlorur pilocarp, etc.

NOTAS

¹ Entre los autores que ya han presentado una clasificación del botamen de la Farmacia Real, destacamos los siguientes:

ALEGRE PÉREZ, Esther: «Museo de Farmacia del Palacio Real de Madrid: recipientes de los siglos XVIII y XIX», en *Reales Sitios*. Número 65, 1980.

GÓMEZ MOLINERO, E., y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. L.: «La Farmacia del Palacio Real de Madrid», en *Informativo farmacéutico*. - Madrid, Colegio Oficial de farmacéuticos, 1985.-Número 159. P. 17.

OLALLA MAZÓN, C.: «La Farmacia Real en el Palacio de Oriente», en *Reales Sitios*. Número 2, 1964.

RUIZ ALCÓN, M.T.: «Vidrio y cristal de La Granja». C.S.I.C., Madrid, 1969.

² A.G.P. Sección Histórica, Caja Número 146.

³ Designaremos las piezas con el número correspondiente del Inventario de la Farmacia realizado en 1983.

⁴ A.G.P. Sección Registro, Número 4.808.

⁵ A.F.C. 3.6. (Memorial de las Reales Fábricas de cristal y porcelana).

⁶ Cfra. Supra. Número 4.

⁷ Cfra. Supra. Número 4.

⁸ A.F. B.3.14.

⁹ Cfra. Supra. Número 3.

¹⁰ En el Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional, de próxima aparición, se estudia detenidamente el botamen hecho en Buen Retiro.

¹¹ A.F. B.3.10.

¹² Cfra. Supra. Número 11.

¹³ Cfra. Supra. Número 11 (Son los mismos prismas que se realizaron para el Jardín Botánico. Lo confirma Ruiz Alcón en la obra citada).

¹⁴ A.F. B.3.18.

¹⁵ A.F. B.3.16.

¹⁶ Cfra. Supra. Número 3.

¹⁷ Cfra. Supra. Número 4.

Ofrecimiento del arquitecto Bruand para la construcción del Palacio Real

Por M.^a LUISA TARRAGA BALDO

Titulada Superior del Congreso de Investigaciones Científicas



Fachada Principal del Palacio Real de Madrid.

Tras la muerte de Juarra, acaecida el 31 de enero de 1736, comienza de nuevo el proceso de búsqueda de un acreditado arquitecto que sustituya al fallecido y lleve a cabo la construcción del Palacio Real de Madrid.

Si bien hasta ahora la bibliografía más reciente ¹ nos ha aclarado las gestiones italianas llevadas a cabo, con Canevari, Fuga, Saqueti, etc., para hacerse cargo de la referida obra, nada se conocía, sin embargo, sobre negociaciones u ofrecimientos por parte de arquitectos franceses en este mismo sentido. Bottineau nos facilita la noticia ² de un anónimo arquitecto francés que, a través de Pierre-Antoine Pecquet, se interesaba por este asunto de la edificación del nuevo palacio, y pide el 12 de enero de 1735 al embajador francés en Madrid, Conde de Vaulgrenant, le envíe todas las circunstancias detalladas sobre el nuevo palacio a edificar con el fin de poder él elaborar un proyecto sobre el mismo.

Este ofrecimiento, teniendo en cuenta la fecha, nada tendría que ver con el problema suscitado a la muerte del arquitecto mesinés. En esta ocasión, las

noticias que nos facilita el profesor Bottineau son a raíz del incendio del Alcázar, anteriores, pues, a la presencia de Juarra en Madrid, y, consecuentemente, nada tienen que ver con el problema planteado a su muerte sobre quién se haría cargo de la obra sobre aquellas circunstancias.

Nuestras investigaciones en el Archivo del Palacio Real nos han permitido conocer un interesante documento ³ acompañado de dos diseños. Se trata de la propuesta de un arquitecto francés, pretendiendo elaborar los planos del nuevo palacio a edificar. Concretamente el documento es una extensa carta del interesado, la cual se remite acompañada del diseño de la fachada principal de un palacete con superpuesto dibujo de frontón, ventanas de sotabanco y tejado, realizado en tinta con lavado en grises y firmado todo por Bruand.

La carta está fechada el 11 de marzo de 1736, y los dibujos, que corresponden al castillo o palacio de Bonás, llevan la fecha del mismo mes del año 1734.

No descartamos la posibilidad de que este ofrecimiento sea la reiteración

de ese mismo arquitecto anónimo aludido por el profesor Bottineau, que al producirse el incendio ya se había interesado por elaborar los planos y que vuelve a insistir en su pretensión al conocer la muerte de Juarra.

El apellido Bruand pertenece a una extensa familia de arquitectos activos en el siglo XVII y XVIII, varios de cuyos miembros fueron nombrados arquitectos de Luis XIV y Luis XV. La amplitud de la familia y la carencia de datos o estudios sobre algunos de sus miembros dificultan la identificación del arquitecto que se ofrece al Rey de España, Felipe V.

La carta que, por su novedad e interés publicamos, nos ayuda en parte a esclarecer esta cuestión, ya que contiene algunos datos interesantes sobre la identidad del mismo. En primer lugar hace hincapié en la muerte de Juarra (le llama «Guevara») antes de ofrecerse en estos términos: «Jay l'honneur de vous écrire, Monseigneur, pour vous offrir mes Services, et de remplacer cet Architecte si vous m'eu jugez capable» ⁴. Con tal motivo había de exponer, en parte, sus méritos. Entre ellos destaca que: hace cincuenta años que

trabaja como arquitecto, y que comenzó con diez años a trabajar en la construcción del Hospital de los Inválidos de París bajo la dirección de su padre, el cual era el autor de los diseños. Específica, además, que dicha obra se acabó en siete años. Con estos datos viene a demostrar su madurez y experiencia como arquitecto, así como, en parte, el prestigio de su formación.

A la vista de estas primeras noticias parece bastante claro que se trata de un hijo del arquitecto de Luis XIV, Liberal Bruand. Al tener éste dos hijos arquitectos de consagrada valía, François y Liberal Michel, la incógnita es: ¿a quién de ellos se refieren las noticias halladas? Ciertamente los autores consultados no se ponen de acuerdo respecto a la obra ejecutada por cada uno de los hermanos. La falta de datos que sobre ellos se tiene (y mayormente de Michel) es la causa, creemos, que ha llevado a este desacuerdo. Basta como ejemplo decir que, cuando se trata de atribuir la obra más significativa o conocida de ambos hermanos, el Hotel de Belle-Isle, ni sus propios contemporáneos se pusieron de acuerdo.

Hemos consultado sus cortas biografías, y de ellas hemos entresacado las fechas que se dan sobre el nacimiento y muerte de ambos hermanos⁵. Michel: 1663-1725, François: 1679-1732. Es evidente que, a la vista de las fechas de fallecimiento, parece, en principio, imposible poder identificar a ninguno de ellos como el autor de la carta y dibujos hallados. Piénsese en la fecha de la carta: 1736. En este año, según el *Diccionario Thieme Becker*⁶, los dos habían fallecido. Pero también resulta evidente que el arquitecto que ofrece sus servicios a Felipe V es hijo del autor de los diseños del Hospital de los Inválidos de París, ya que él mismo así nos lo aclara. Teniendo en cuenta que la primera piedra de este edificio fue colocada por Luis XIV el 30 de noviembre de 1670 y que el Hospital se inaugura en 1676, queda demostrado, al menos, que no se puede tratar de François, ya que éste aún no había nacido. Excluido François por las razones expuestas, podemos argumentar que el arquitecto Bruand que ofrece sus servicios al monarca español pudo ser Liberal Michel, a pesar de que se le da por fallecido en 1725. Los argumentos en que nos apoyamos para tal conclusión son los siguientes: en primer lugar, el de coincidir con uno de los méritos expuestos, como es el de haber trabajado con su padre a los diez años en la referida obra de los Inválidos (fecha de nacimiento 1663, comienzo del edificio 1670). En 1736 nos dice el propio Bruand, en el documento hallado que «lleva trabajando cincuenta años

como arquitecto», cosa muy verosímil y totalmente aceptable. Aún más, cuando en su carta indica la dirección a la que puede dirigirse el Embajador para ponerse en contacto con él, dice así: «mon adresse est a M. Bruand Architecte du Roy, chez Mr. le Comte de Belle-Isle lieutenant general des armées du Roy rue de Bourbon a Paris»⁷.

La «M» colocada ante su apellido podría ser la inicial de Michel, puesto que para escribir «monsieur» suele utilizar la abreviatura «Mr». Por otro lado resulta también bastante significativo el hecho de vivir o estar en Casa del Conde de Belle-Isle. Este motivo y algunos otros nos llevan casi a identificarle como el verdadero autor del referido edificio. En favor de esta hipótesis bastaría comparar la fachada del tan discutido «Hotel» con el dibujo que hemos hallado en el Archivo del Palacio y que se refiere a la elevación del castillo de Bonás. Ambas construcciones, salvando las distancias de dimensiones (mayor altura y extensión), la estructura, organización del muro, motivos decorativos, etc., son idénticas. Si bien, en líneas generales, ambas fachadas están dentro de los esquemas de construcción propios de los palacetes franceses de la primera mitad del siglo XVIII, creo que hay aquí un sello tan característico y similar que nos lleva a poder concluir que ambos edificios se deben a una misma mano o, a lo más, a la colaboración entre ambos hermanos Bruand.

Si nos restringimos al cuerpo central del edificio de Belle-Isle y al diseño hallado, nos encontramos con las siguientes características similares: gusto por compartimentar el muro por una especie de pilastras almohadilladas; cuerpo central destacado a base de colocar tres vanos de entrada, con arcos de medio punto que apoyan sobre pilastras dóricas; molduras similares en las ventanas del segundo cuerpo y resto del edificio; claves decoradas por cabezas de seres mitológicos o alegóricos; balcón central sostenido por ménsulas y remate del edificio a base de un frontón triangular, y balaustrada coronada de jarrones y motivos escultóricos a base de niños con atributos o trofeos. En el caso del Hotel de Belle-Isle, a la hora de cubrir el edificio hay una conjunción de ambos elementos: balaustrada y techo de pizarra. En cuanto a los diseños para el castillo de Bonás, que el arquitecto envía con su carta, hallamos que Bruand presenta para cubrir el edificio dos tipos de soluciones, a fin de que Felipe V pueda elegir aquella que le complazca más para tenerlo en cuenta al realizar él, en el mejor de los casos, el proyecto para el nuevo palacio real de Madrid. Advierte incluso, que el cubrir con pizarra

es más duradero y preserva mejor de los ardores del sol.

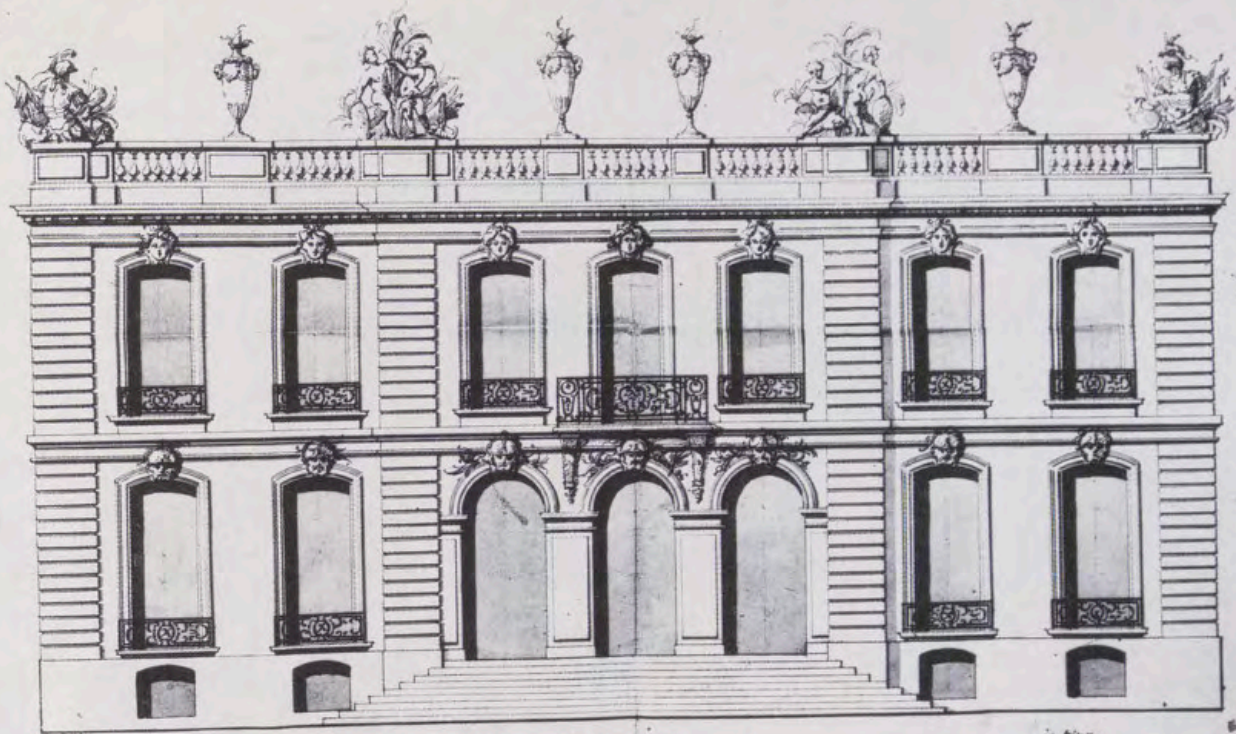
Todo lo expuesto supondría una corrección de fechas en la defunción de Liberal Michel Bruand, única posibilidad si se admite ser él el que se ofrece al Rey de España. De lo contrario, habría que pensar como autor de la citada carta y diseños en otro miembro de esta amplia familia. Se trata de Jacques Bruand, arquitecto también y sobrino del autor de los Inválidos. Este había nacido en 1663 y muerto en 1752. A pesar de tan larga vida, ninguna noticia se tiene de él, y si bien las fechas nos permitirían relacionarlo como autor de la propuesta, sería contradictorio el admitir que fue su padre el autor de los diseños del Hospital de los Inválidos, punto clave en que se apoya, como mérito y señal de experiencia. Su padre, también arquitecto, había trabajado para el Duque de Orleans y llegó a ser nombrado arquitecto del Rey⁸, pero en la bibliografía consultada no se da la más breve noticia sobre su participación o autoría de los planos de los Inválidos.

Por último, sólo nos cabe suponer que el mencionado Jacques, en su afán de merecer a los ojos de Felipe V, atribuyese a su padre una obra meritoria que no le correspondía.

Con referencia al diseño hallado del palacio de Bonás, que aquí publicamos, queremos destacar que el mismo Bruand nos aclara: «Jay joint á ma lettre le dessein d'un chateau, que je viens de bâtir». Por el momento no podemos aportar ninguna otra noticia sobre esta obra, ni si ésta se llevó a cabo. De haberse hecho realidad, veríamos con ello aumentado también el catálogo de su producción como arquitecto. La solución a las incógnitas planteadas y otros detalles las dejamos en manos de los investigadores franceses.

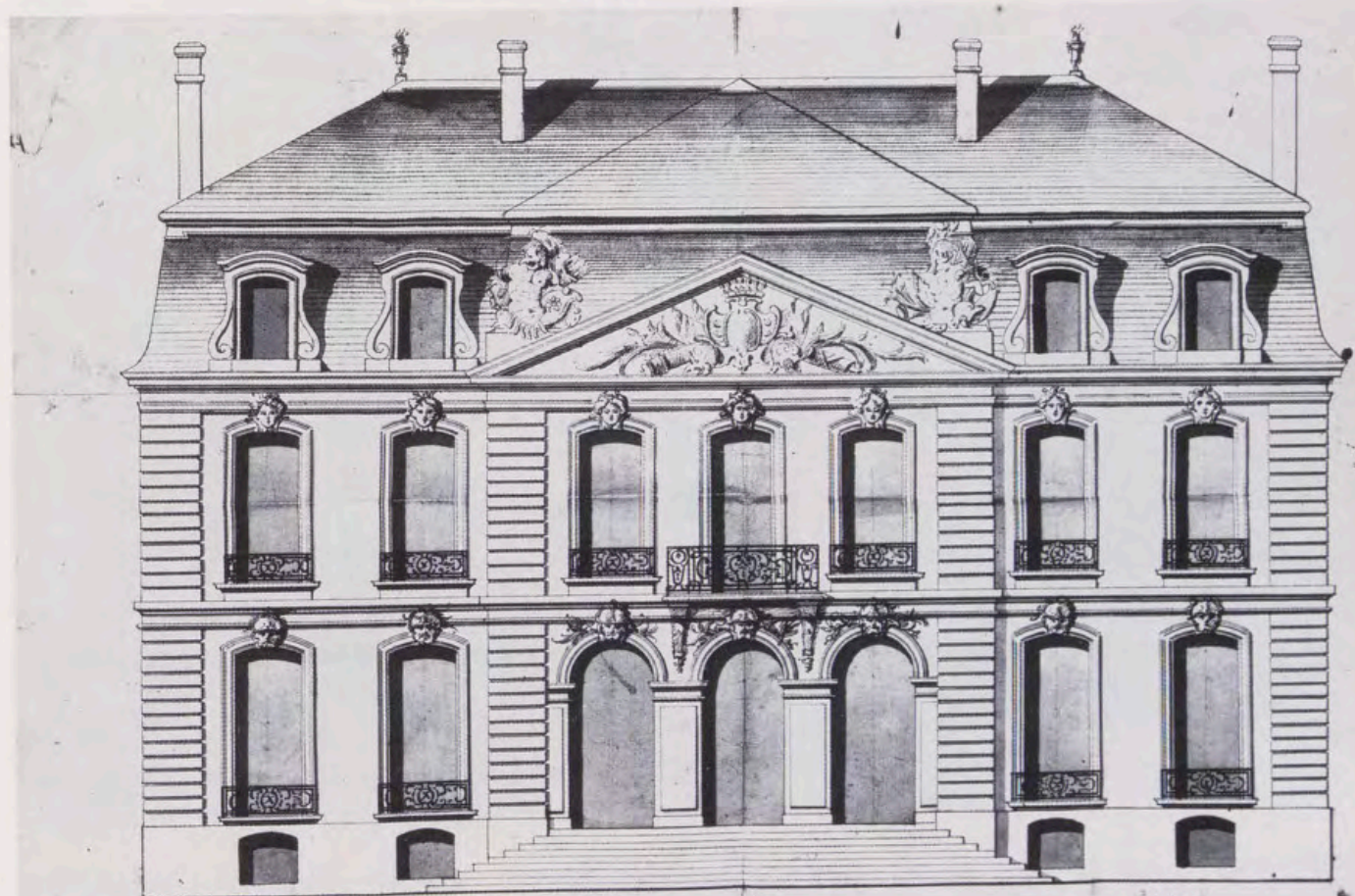
¿Cuál fue la propuesta que este Bruand hace al Rey de España o más exactamente a un influyente personaje de la Corte española, y cuáles sus condiciones para hacerse cargo del nuevo palacio madrileño? A grandes rasgos, las resumiremos a través del texto de su carta. Bruand piensa que para hacer una obra perfecta, lo ideal sería hacer trabajar a los mejores arquitectos franceses e italianos del momento sobre el mismo diseño. Pone como ejemplo la resolución tomada por Felipe II, cuando se propuso construir el Monasterio de El Escorial; indica que el citado monarca mandó trabajar sobre los mismos planos a arquitectos franceses e italianos, y que S. M. remitió todos los dibujos presentados al arquitecto Louis de Foix, uno de los más célebres de París y que éste, sirviéndose de todos los diseños que le fueron enviados, elaboró el más bello y perfecto y,

ELEVATION DE LA FACE DU BATIMENT DU CÔTÉ DE L'ENTREE



Elevation du chateau de Bonas
du côté de l'entrée. fait par
Jean Dominique architecte du Roy
le premier Mars 1737.
Bruand

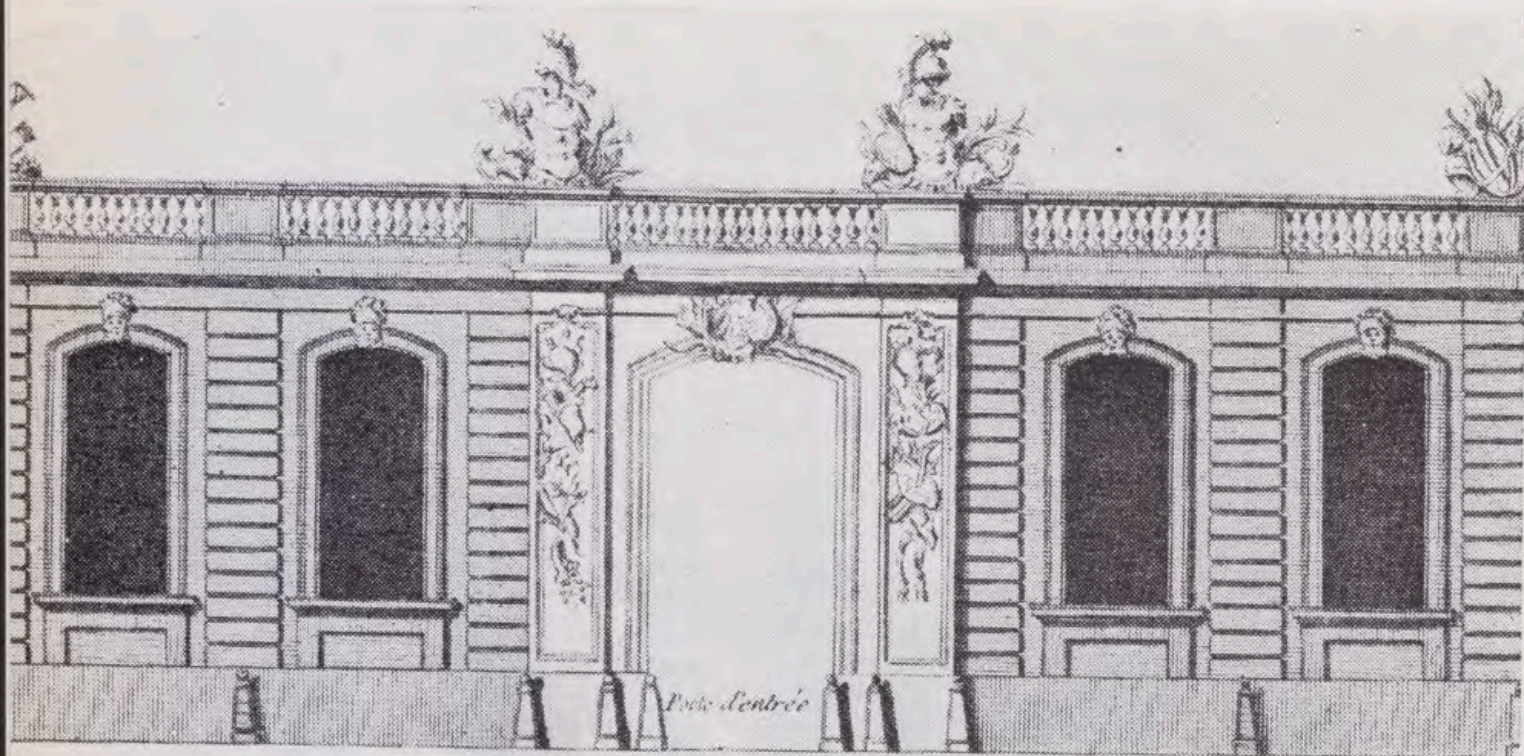
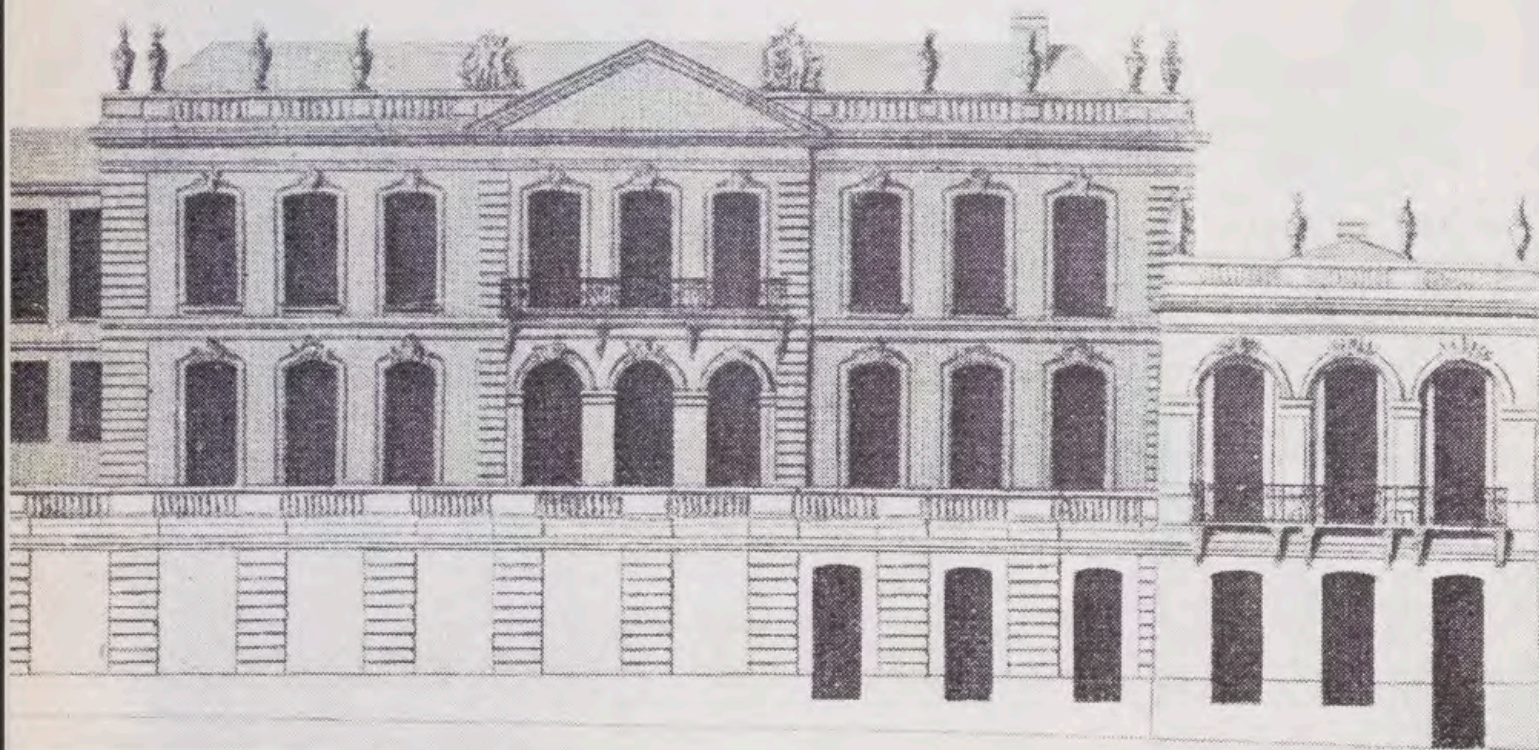
Bruand. Palacio de Bonás 1734. Diseños enviados a Felipe V con dos posibles soluciones a tener en cuenta para cubrir el Palacio Real de Madrid.



Elevation du chateau de Bonas
du côté de l'entrée. fait par
Jean Dominique architecte du Roy
le premier Mars 1737.
Bruand

Bruand. Hôtel de Belle-Isle.
Panorámica del edificio y detalle
de la ornamentación del mismo a base de Trofeos y Máscaras.

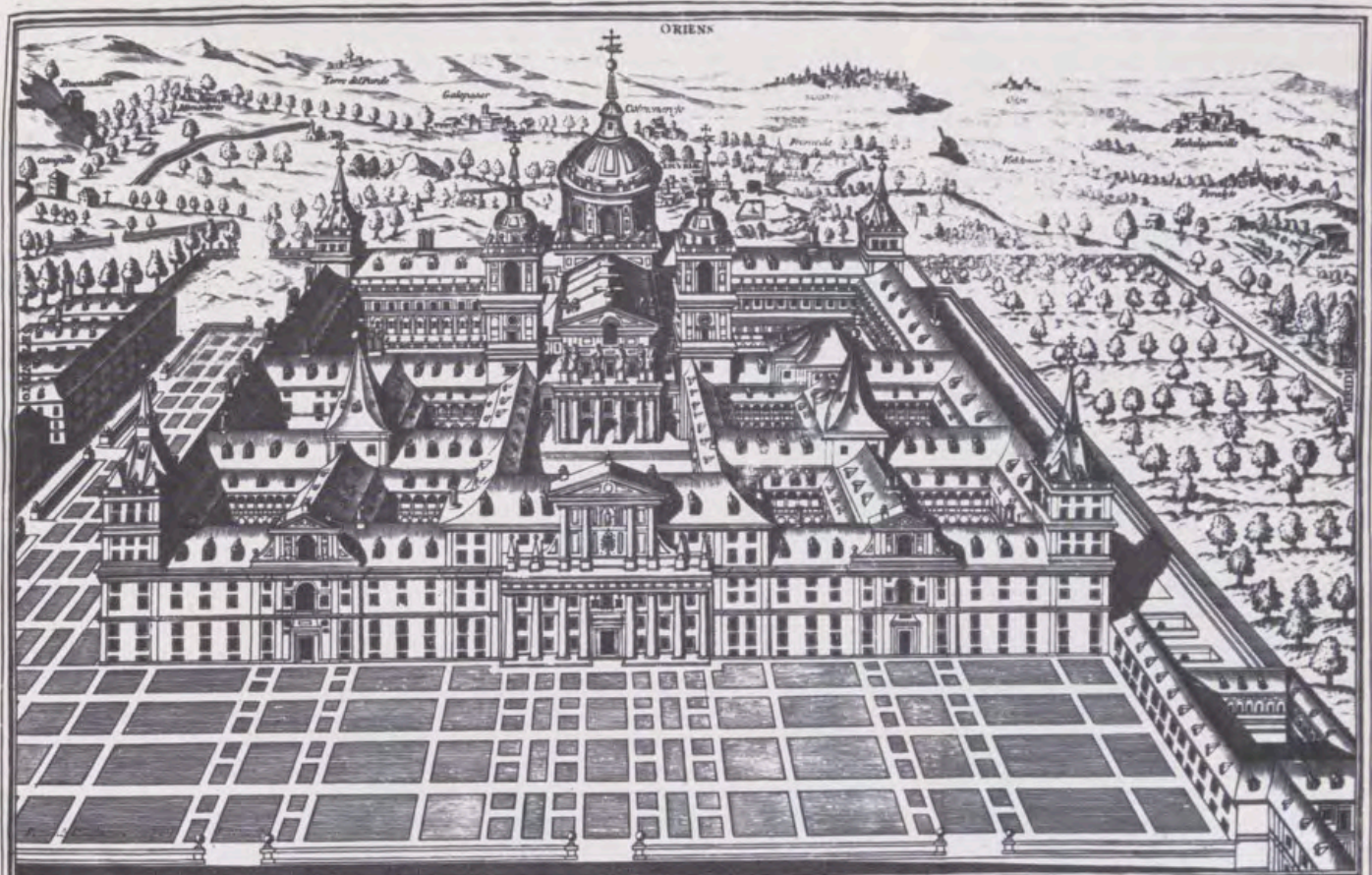
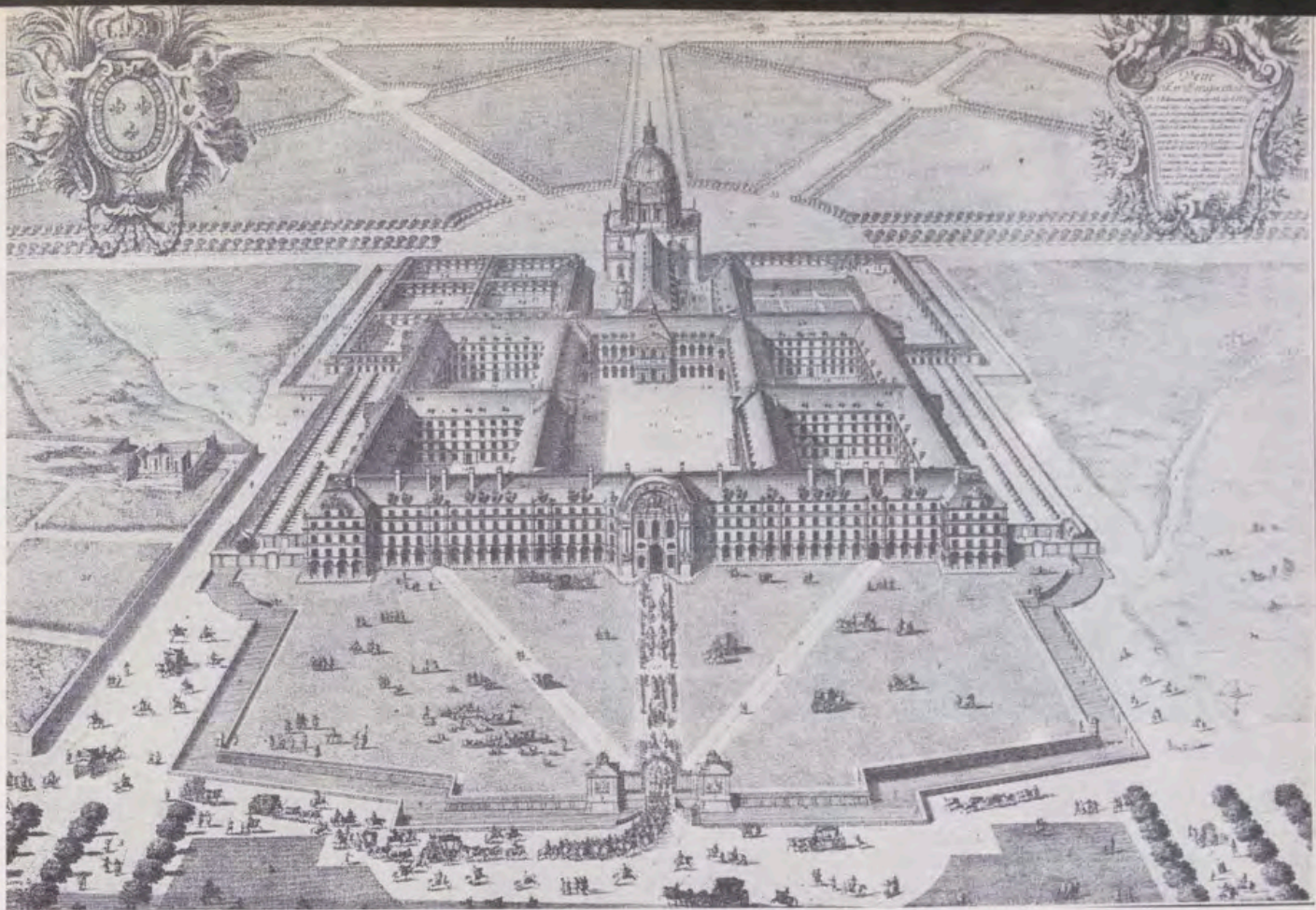
L. Bruand. Hospital de los Inválidos. París.
Se puede apreciar el fuerte influjo que el Monasterio de El Escorial
—grabado de Perret— ejerció en el arquitecto francés.



en consecuencia, el más agradable a Felipe II. Aunque haciendo un inciso, sí queremos aclarar que la intervención de Luis de Foix en El Escorial; era rumor generalizado que corría y se aceptaba en la Europa del siglo XVIII.

Es evidente que a cualquier nación, y en este caso concreto a Francia, le suponía un honor y una gloria el poder mantener tal atribución, pues, como bien expone Llaguno⁹, «franceses e italianos han querido atribuirse la glo-

ria de su invención». Piénsese en Galeazzo Alessi, a quien también se atribuyen los diseños del palacio, monasterio e iglesia, y de quien también se dice que sus diseños fueron los elegidos y que convidado para ejecutarlos



ICONOGRAPHIA MONASTERII DIVI LAURENTII A PHILIPPO II. HISPANIARVM REGE PROPE ESCVRIALE EXTRVCTI.

se lo impidió lo avanzado de su edad ¹⁰. O la contribución de Vignola, o la serie de dibujos enviados por Pellegrino Tibaldi, Andrea Palladio, Academia del Diseño de Florencia, etc. Es interesante destacar al respecto que in-

cluso Bruand se vanagloria de poseer él mismo un plano de El Escorial, lo cual es muy significativo, pues viene muy al caso el recuerdo o semejanza que los Inválidos, antes de la remodelación de Mansart, guarda en su es-

tructura con El Escorial: la sobriedad de su fachada, la estructuración de los espacios, distribución de patios, situación de la iglesia, etc. Hautecoeur ¹¹ y el propio Chueca ¹² refieren tal semejanza entre ambos edificios. Al parecer

nada extraño, teniendo en cuenta la multitud de grabados que circulaban sobre el mismo y que supuestamente tendrían en sus manos los arquitectos franceses, como así lo corrobora Bruand en su carta.

Volviendo al tema que nos ocupa, opina Bruand que para juzgar justamente al arquitecto es necesario mandar ejecutar la misma obra a varios arquitectos: «ello es motivo de estímulo y emulación y les obliga a un esfuerzo de superación que quizá de otra forma no lo harían jamás». Pensamos que al decir esto tendría en cuenta lo que le sucedió a su padre, que fue sometido a este mismo sistema, ya que la obra del Hospital para los inválidos de guerra fue por concurso entre siete u ocho arquitectos, eligiendo el Rey el proyecto de Liberal Bruand¹³.

Aunque, en principio, Bruand se ofrece a trabajar solo, no obstante e

influenciado por la misma idea que expone, propone que el palacio para el Rey de España sea tema que se dé a trabajar a tres de los más hábiles arquitectos de París, quienes trabajarían con él, o bajo su dirección. Nos da Bruand en su escrito el nombre de estos tres posibles arquitectos: Mrs. Gabriel, De Cotte (se refiere aquí, sin duda, al hijo de Robert de Cotte, ya que el padre había muerto) y Boffrand: «tous quatre à la tête del'Academie et les plus anciens». Precisamente, el profesor Bottineau refiriéndose a la elección de arquitectos franceses o italianos para acometer la empresa de edificación del nuevo palacio, nos refiere la prosperidad de la arquitectura francesa señalando a los mencionados arquitectos como las figuras más florecientes en estos años¹⁴.

Bruand se compromete a que estos cuatro dibujos sobre el Palacio de Ma-

drid se acaben en un corto plazo de tiempo, prometiendo tenerlos concluidos en septiembre de 1736. Indica, incluso, cómo se haría el envío, de manera que éstos llegasen en condiciones óptimas a Madrid: «collez et roulez sur toile...».

Para todo esto comienza pidiendo «cent pistoles» o «cuatro mil livres», a fin de dar, como avance, mil libras a cada uno de los arquitectos que se encargasen de los mencionados proyectos. Pide que esta cantidad le sea remitida a través del embajador español en París o de cualquier otra persona que ofrezca el personaje a quien Bruand dirige su escrito, sin especificar nombre alguno.

¿Llegó a aceptarse la propuesta del arquitecto Bruand? Es esta otra interrogante que queda en el aire. Tan sólo hemos podido hallar una nota junto a este escrito que dice: «año de 1736 Mr.

Monseigneur:

J'ai appris que don Philippe de Guevara fameux architecte que le Roi d'Espagne avoit fait venir d'Italie pour avoir la direction du nouveau Palais que sa majesté est dans le dessein de faire bâtir, est mort a Madrid le mois dernier. Jay l'honneur de vous écrire, Monseigneur, pour vous offrir mes Services, et de remplacer cet Architecte si Vous m'en jugez capable. Il y a cinquante ans que je travaille a l'Architecture Jay commencé a dix ans d'être employé a la construction du bâtiment des Ynvalides sous la conduite de mon pere qui a donné le dessein de ce beau monument qui a été achevé en sept. années de travail.

Si sa Majesté desire, Monseigneur, faire un ouvrage qui soit parfait. Elle ne peut mieux faire pour avoir cette satisfaction: que de proposer a plusieurs architectes de Paris et d'Italie de travailler a faire des desseins convenables au terrain et a l'Usage détaillé dans un memoire qui doit être joint au plan. Philippe second Roi d'Espagne prit cette precaution pour faire le Bâtiment de St. Laurent de l'Escurial Ce Prince fit travailler en france et en Ytalie les plus habiles architectes qui en voyerent a sa majesté leurs desseins qu'elle remit a Louis de foix architecte célèbre de paris. Son dessein remporta le prix, mais il en fit ensuite un si beau et si parfait, aidé des pensées de tous les autres: qu'il fut le plus agreable au Roi et a toute sa Cour. Louis de foix est renommé dans l'histoire pour avoir bâtila Tour de Cordovan qui sert de fanal aux vaisseaux qui se dirigent sur ce point pour entrer dans la Garonne cet Ouvrage est regardé comme un chef d'oeuvre del'art mais on peut dire qu'il s'est encore surpassé dans le bâtiment del'Escurial, dont j'ai le plan en main, compose d'un Palais, d'un convent, d'un college et d'un Seminaire.

Vous savez mieux que moi, Monseigneur, que L'architecture est parvenue en

Monseigneur.

J'ai appris que don Philippe de Guevara fameux architecte que le Roi d'Espagne avoit fait venir d'Italie pour avoir la direction du nouveau Palais que sa majesté est dans le dessein de faire bâtir, est mort a Madrid le mois dernier. Jay l'honneur de vous écrire, Monseigneur, pour vous offrir mes Services, et de remplacer cet Architecte si Vous m'en jugez capable. Il y a cinquante ans que je travaille a l'Architecture Jay commencé a dix ans d'être

Los aspectos del Documento firmado por Bruand. Archivo del Palacio Real de Madrid.

france, a un si haut degré de perfection sous le Regne de Louis XIV qu'elle surpasse les ouvrages des Romains. Elle brille aujourd'hui dans nos palais avec tout son éclat, et toute sa pompe, dont on est redevable au bon goût et a la magnificence de ce Grand Roi, qui par un amour extraordinaire qu'il portoit a la vertu et desirant faire de l'architecture et des beaux arts, un Ornement digne de la majeste de son regne, a fait élever un gran nombre de beaux monumens et de Superbes palais: et une Ynfinite de travaux prodigieux, pour la sureté, le bien du comerce et l'Embellissement du Roiaume, Qu'ils rendent la france plus celebre que Rome n'a jamais, été dans son plus grand Eclat, je n'ai fait

mention. Monseigneur, de tant de beaux Ouvrages, que Vous prévenir que les desseins des Architectes de paris l'emporteront sur ceux d'Ytalie. C'est une experience tres facile a faire, dont le Roi ne peut tirer que de tres grands avantages, pour perfectionner le Palais que Sa Majesté a dessein de faire bâtir.

Pour bien juger des hommes il faut leur donner le même Ouvrage à faire. C'est a lors que l'interet particulier qui les regarde personnellement les engagera a redoubler leur application pour se surpasser dans leur desseins, la possession particuliere d'un bien qu'ils attendent de leur travail, ou l'honneur et la recompense se trouvent attachez; En releve infiniment le

ARCHIVO GENERAL DE PALACIO

Caja Obis de 45

Año 1736

M. de Bruand presenta
no p. la obra de Palacio nuevo.

de Bruand presenta Plano p^a la obra de Palacio nuevo» y otra pequeña nota que dice: «plano aprobado»¹⁵.

Cabe pensar que la primera obedece a los dibujos que Bruand remite, aun con la observación de no ser exactamente «planos», pero que la denominación responde a un lapsus de quien la escribió. La segunda, «plano aprobado», nos sumerge más en la duda, puesto que nos induce a pensar que, efectivamente, cuatro dibujos franceses llegaron a Madrid, y que de ellos Felipe V eligió el que más le agradó, tal y como Bruand había propuesto. De cualquier forma no tenemos datos rigurosamente seguros para afirmar nada con certeza.

Donde se dice «plano aprobado» no hay, por desgracia, ningún plano, tan sólo hemos podido hallar un cuadernillo vacío. Podría referirse,

bien a un plano de arquitecto francés, o a cualquier otro plano hecho por Juvarra y ya aprobado por el Rey Felipe V.

No es nada nuevo que en los comienzos del siglo XVIII algunos arquitectos franceses, como es el caso de Robert de Cotte, envíen planos para obras en el Alcázar y Buen Retiro sin necesidad de que el propio arquitecto se traslade a Madrid para su ejecución. Se encargarían de ella otros arquitectos amigos o subordinados suyos, que eran los que llevaban la responsabilidad del trabajo. Conocidas ya estas experiencias, muy bien pudo ser que esta solución no satisficiera demasiado al monarca español, quien prefería mantener al autor del diseño al frente de la obra. No sabemos, en realidad, si Bruand hubiese estado dispuesto a trasladarse a Madrid, ya que este

punto no se menciona en su escrito. Más bien parece indicar que todo se haría desde París: se enviará a Madrid, Felipe V elegirá, y otro lo dirigirá y llevará a efecto. Como tampoco sabemos si Bruand hubiera estado dispuesto a seguir el proyecto trazado por Juvarra.

El hecho de comenzar pidiendo un anticipo también nos puede hacer suponer que no fuese muy del agrado de la Hacienda Real. El erario español no estaba por aquel entonces para demasiados anticipos, antes de ver realidades. Sí quiero destacar que, por estas mismas fechas, se seguían las negociaciones con Sacchetti, ya que en abril de 1736 se le estaba pidiendo que especificase las condiciones económicas que exigía, y habría de tener en cuenta que, cuando estos trámites se llevan a cabo, no era muy seguro que Sacchetti se hi-

prix dans leur imagination et les oblige a faire des efforts d'esprit qu'ils n'auroient jamais autrement Ce moi en est le veritable et le plus specifique pour conduire toutes sortes de sciences a leur perfection. Et il merite d'etre regardé comme le secret delaplus sublime politique, qui est en elle même la plus utile de toutes les sciences humaines.

Philippe Second, en suivant cette maxime, en a tiré de si grands avantages pour le bâtiment del'Escorial et Louis XIV pour le bâtiment des Ynvalides, quejai crú Monseigneur ne pouvoir citer deux plus beaux exemples pour Vous faire, goûter l'Ydée queje prends la Liberté de proposer a Votre Grandeur.

Je vous supplie, Monseigneur, si ma proposition Vous est agreable de m'envoyer le plan du terrain et dela place ou le Palais doit etre bâti, et d'y joindre un memoire qui explique l'usage à quoi il est destiné, le nombre dede appartemens qu'il faut y menager: les commodités qu'on y souhaite, si le rez de chaussée doit être vouté, comme cela convient, marquer l'Epaisseur des murs deface, le nombre des Etages, leur Elevation: Et en fin tous les autres accompagnemens, Et si le terrain est assés spstieux, pour y faire des Cours et des Avant Cours etc. tout cela est necessaire a savoir pour bien dresser le Projet.

J'avois dabord dessein, Monseigneur, de m'offrir d'y travailler seul, a fin de faire plus de diligence; mais jai pensé depuis qu'il seroit mieux de proposer a trois des plus habiles Architectes de paris (I), de travailler de leur côté a faire des desseins pour cepalais. Si Vous me faites la grace de me charger de ce soin, je me flatte que Vous aurés bien Monseigneur, de Vous louer de mon desjnteressement et de ma probité.

(I) Mrs. Gabriel, De Cotte, Boffrand et Bruand tous quatre a la tête del'Academie et les plus anciens.

Si Vous souhaitez que les quatre differends desseins que jai l'honneur de Vous proposer, soient achevez en peu tems et d'obliger ceux qui en servient chargez, de s'y appliquer uniquement; Je crois qu'il seroit necessaire de leur paier cent pistoilles d'avance à chacun qui leur serviroit comme d'engagement, en promettant parécrit d'avoir entierement fini et achevé tous leurs desseins le Premier September prochain, Observant qu'ils soient, collez et roulez fur toille afin d'en faciliter le transport. Al'Egard dela gratification qu'il est juste de faire Esperer, outre l'avance de mille livres: Ou ne doit pas douter que Sa majesté ne fasse ressentir les effets de sa faveur a ceux qui l'auront le plus merité par leur travail.

C'est quatre mille livres qu'il eû contera pour avoir quatre desseins differends des quatre plus habiles Architectes qui seront d'une tres grande utilité a celui que sa majesté choisira pour avoir la principale direction de ce Palais. il ne peut manquer aiant en main tous ces beaux desseins, de faire quelque chose de plus parfait que l'Escorial. l'architecture s'etant beaucoup perfectione de puis ce tems la.

Tous ce que jai en l'honneur de Vous proposer, Monseigneur laisse la liberté de choisir l'Architecte; mais il est certain qu'un seul, si habile qu'il soit, ne reussira pas comme quatre qui travaillent par Emulation sur le même sujet: Et ou en choissant les meilleures pensées de chaque dessein; il est facile d'en composer un chef d'oeuvre.

J'aurai soin que les architectes qui donneront leurs desseins n'y mettent point leur nom: mais une Sentence del'Escriture Sainte et des peres del'Eglise, dont il de garderont Coppie a fin de se faire connoitre lorsqu'il en sera tems.

Vous pouvez, Monseigneur, si Vous le jugez a propos de remettre les quatre mille

livres, dont il est question, a l'ambassadeur d'Espagne qui sera a paris, pour les delivrer aux quatre Architectes, moi compris, que je Vous ai nomez Pardonnez, Monseigneur a une personne qui n'a pas l'honneur detre connu de Votre Grandeur de Vous ecrire si librement je me flatte que vous ne regarderez que monzele et ma bonne Volonté, et le desir que jay de contribuer a la perfection du Palais que Sa majesté a dessein de faire bâtir.

Faites moi la grace de me m'honorer d'un mot de reponse mon adresse est a M. Bruand Architecte du Roi, chez Mr. le comte de Belle-isle lieutenant general des armées du Roy rue de Bourbon a paris

Je suis avec un tres profond Respect

Monseigneur

a Paris ce 11 mars 1736

Votre tres humble et tres obeissant serviteur

Bruand

tournez Monseigneur s'il vous plait

On m'a dit, Monseigneur, de puis ma lettre ecrite que Don Fernand residoit a paris en qualité de ministre du Roi d'Espagne jai cru bien faire de lui remettre ma lettre entre les mains afin qu'elle Vous soit rendue plus surement.

Jay joint à ma lettre le dessein d'un petit chateau, que je viens de bâtir; il ne sera pas inutile, pour savoir si on est dans le goût en Espagne de Couronner les batimens avec des balustrades, sans que le toit paroisse, ou si l'on prefere les couvertures d'ardoise, afin d'avoir plus de logement et estre plus a l'abri des ardeurs du soleil. tout cela depend du goût et dela volonté de ceux qui font bâtir.

Nota: «Año de 1736 Mr. de Bruand presenta Plano p^a la obra de Palacio nuevo».

Felipe V, promotor
de la construcción del Palacio Real de Madrid.



ciese cargo de la dirección de la obra, como así lo refleja el profesor Plaza: «Su' quel piede pretende d'essere nell'essercizio del'suo impiego, et nel'caso occorresse che questa Corte facesse venire nel'medesimo tempo altro architetto per la fabrica del palazzo, se haverà difficultà di dependerá dal'medemo per sovrintendere giornalmente al'lavoro, obligandosi pure a risidere in Madrid fino al compimento dell'opera»¹⁶.

Estas noticias, que igual pueden referirse a un arquitecto francés que italiano, pueden servirnos como indicio de que se estaban realizando algunos trámites, pero es muy posible que dificultades de última hora llevaran a contratar definitivamente al arquitecto Sacchetti. En el caso de Bruand podríamos apuntar algunas causas por las que no fue elegido, como: su avanzada edad o su muerte, o quizá simplemente una falta de acuerdo o hasta una mayor preferencia por arquitectos italianos, e incluso porque el discípulo del propio Juvarrá (según apuntan las últimas investigaciones sobre el tema) estaría en mejores condiciones de continuar las ideas del maestro. Todo esto, independientemente de que siguiendo esa actitud de estudio y comparación, se recurriese al parecer y juicio de otros expertos del arte, acreditados en estos años, bien en Francia o en Italia.

NOTAS

¹ YVES BOTTINEAU: *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986. Traducción y edición de M.^a Concepción Martín Montero, págs. 580-581.

F. J. DE LA PLAZA: *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Universidad de Valladolid, 1975, pág. 21.

² Y. BOTTINEAU: *Ob. cit.*, pág. 548.

³ Archivo General de Palacio. Secc. Ob. Leg. 453.

⁴ Archivo General de Palacio. Secc. Ob. Leg. cit.

⁵ A. MICHEL: *L'art en Europe au XVIII siècle*. Tomo VII. Première partie, Paris, 1925; Thieme Becker, tomo V, pág. 92. A. K. PLACZEK: *Encyclopedia of Architects*. London, vol. 1, págs. 299-300. L. HAUTECOEUR: *Histoire de L'architecture classique en France*. Paris, 1948, tomo II, págs. 519-520, y tomo III, pág. 172.

P. LAVEDAN: *L'architecture Française*, Paris, 1944, pág. 235.

⁶ *Ob. cit.* Tomo V, pág. 92.

⁷ Arch. Palacio Leg. cit.

⁸ A. K. PLACZEK: *Ob. cit.*, pág. 299; Thieme Becker, tomo V, pág. 92.

⁹ E. LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, tomo II, Madrid, 1829, pág. 74.

¹⁰ G. KUBLER: *Galeazzo Alessi e l'Escorial*, págs. 599-603.

¹¹ HAUTECOEUR: *Ob. cit.*, tomo II, pág. 520.

¹² F. CHUECA: *Historia de la arquitectura Occidental. Barroco en Europa*. Ed. Dossat, Madrid, 1984, pág. 266.

¹³ LE MAIRE: *Paris ancien*, tomo III, pág. 23.

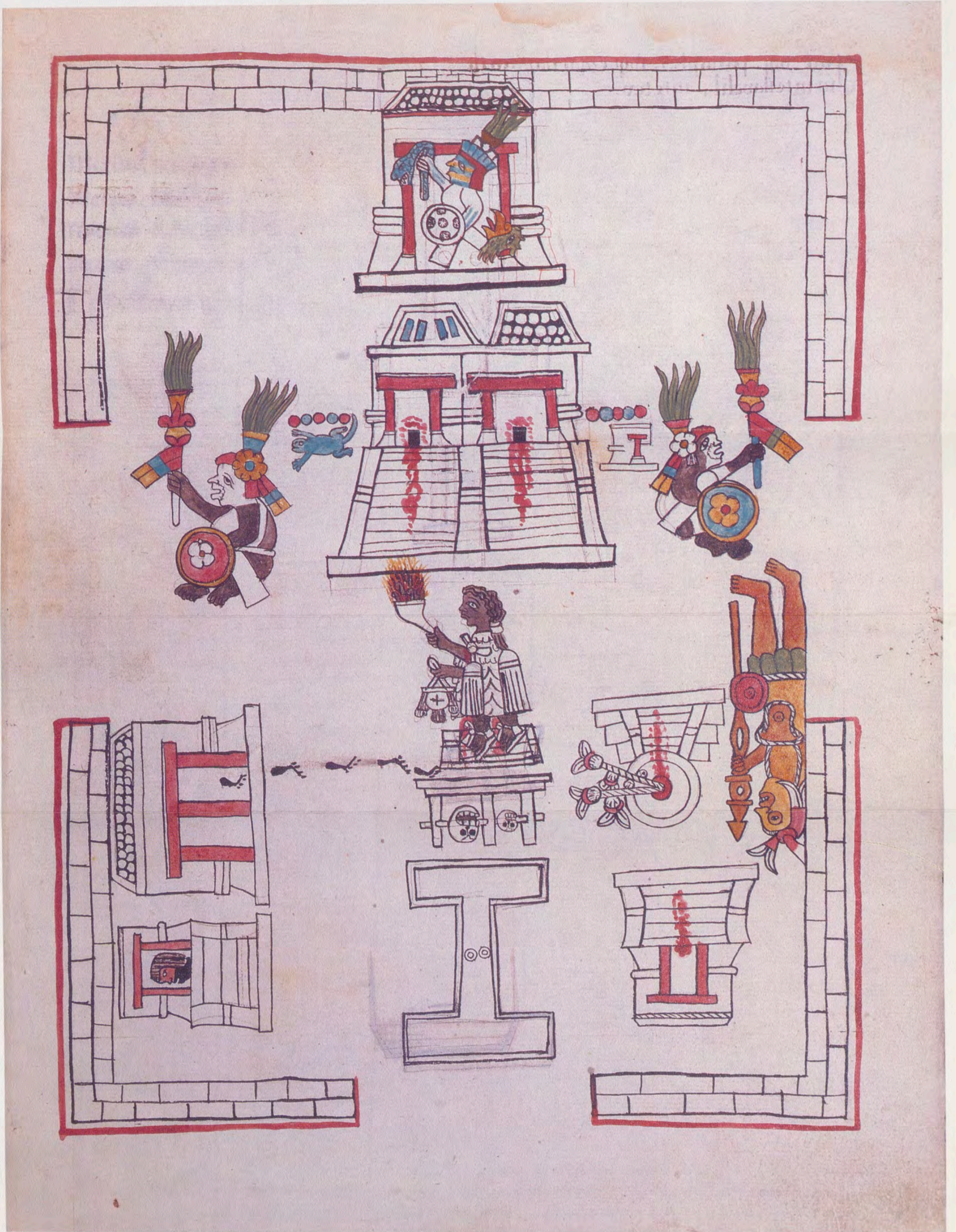
¹⁴ BOTTINEAU: *Ob. cit.*, pág. 548.

¹⁵ Arch. Palacio Secc. Ob. Leg. cit.

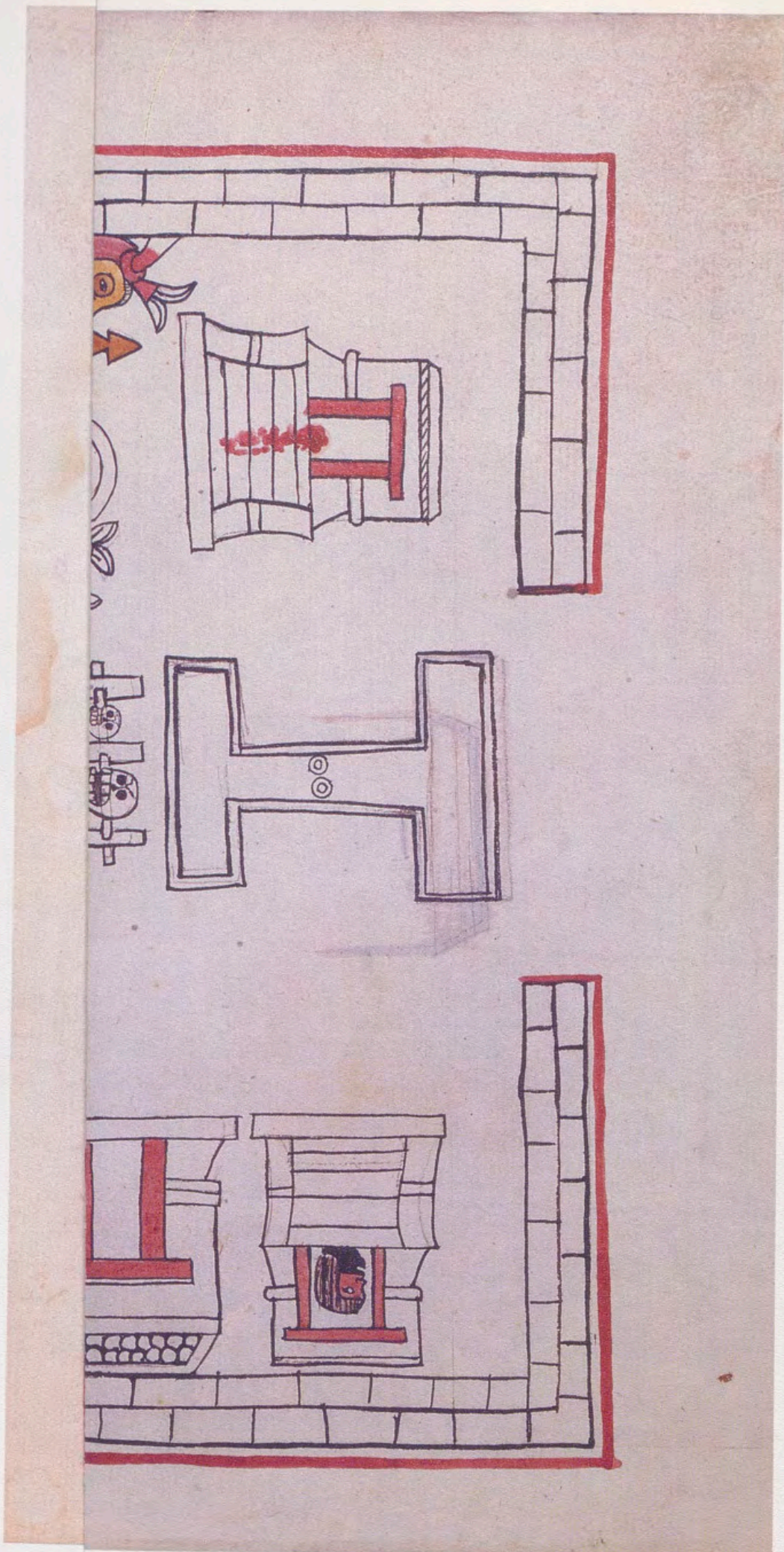
¹⁶ F. J. DE LA PLAZA: *Ob. cit.* pág. 22.



El pueblo mexica, fol. 254 del Libro VI, del Manuscrito «Historia Universal de las Cosas de la Nueva España», de Bernardino de Sahagún.



Plaza Mayor de Tenochtitlan, fol. 269 del Libro VI, del Manuscrito «Historia Universal de las Cosas de la Nueva España», de Bernardino de Sahagún.



Plaza Mayor de Tenochtitlan, fol. 269 del Libro VI, del Manuscrito «Historia Universal de las Cosas de la Nueva España», de Bernardino de Sahagún.

El manuscrito de Sahagún: un tesoro de la cultura azteca

Por MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS

Catedrático de la Universidad Complutense

La Conquista de América supuso automáticamente, según iban llegando los europeos a las diversas áreas culturales, la terminación de las culturas pre-existentes. Esta es una irreversible ley histórica, que sin embargo, ha permitido, con el paso de los siglos, la difusión de la Cultura, hasta llegar a nuestro tiempo, en que prácticamente es ya un patrimonio idéntico para todos los pueblos. Así ocurrió, por citar algunos ejemplos solamente, con la conquista romana, que significó la desaparición de los patrones culturales de dacios, germanos, galos, iberos y anglos. Nadie entonces se lamentó de que la *Pax Octaviana* imperara sobre un conglomerado de pueblos sumisos, obligados a aprender el *sermo provincialis* para acudir a los tribunales de justicia de los conquistadores latinos, que muy poco se preocuparon de las lenguas aborígenes, salvo algún pequeño detalle anecdótico, como las monedas coloniales de Hispania, acuñadas con caracteres ibéricos.

Pero aquella fue una época lejana, y como la Historia la escriben los vencedores, nadie acusó a Roma de Etnocida o Genocida (términos desconocidos entonces y cuyo sentido no existía en aquella época) ni cantó responsos por la desaparición del galo antiguo, o el ibero, o el céltico hispano, o del ruteno. Pero hace cinco siglos, que es tiempo muy cercano, y de nuestra misma época cultural, el hecho de que la paulatina, pero incesante oleada conquistadora española fuera dominando todo el territorio —y sus habitantes— de las Indias civilizadas, penetrando incluso en las zonas marginales de los selvícolas o de las gentes de los páramos y montañas, ofreció al mundo el espectáculo ya olvidado de lo que era la conquista de unos pueblos sobre otros, imponiendo su soberanía, y sus secuelas naturales. Estas secuelas eran, de inmediato, la supresión del aparato gubernamental y administrativo indígena, que era substituido por el español. Pero a continuación se imponían —como hiciera Roma o el Islam— la religión, el uso de la moneda, los impuestos en metálico y... la lengua. Se establecía el régimen colonial, como hiciera Roma en la culta Grecia, a la que saqueó de sus tesoros artísticos, como España extraería las riquezas metalíferas del subsuelo indiano.



«De los sacrificios humanos». Libro VI. Fol. 250 del Manuscrito «Historia Universal de las Cosas de la Nueva España», de Bernardino de Sahagún.

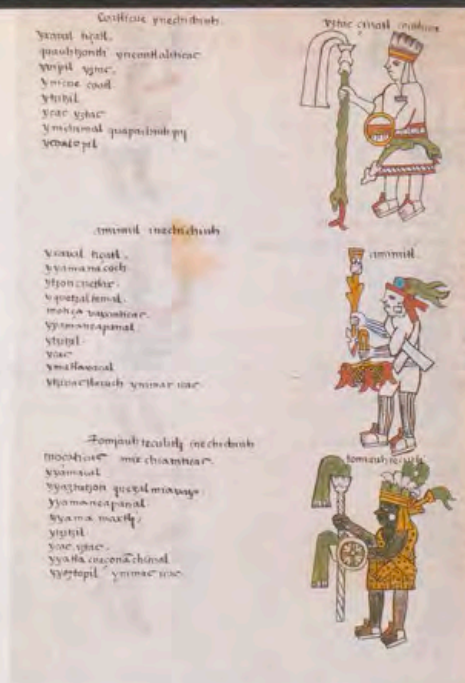
¿Qué era lo que desaparecía con esta primera conquista de mundos nuevos por los europeos? Quedaban obsoletas las culturas civilizadas de América, en sus dos zonas nucleares más importantes: *Mesoamérica* (Culturas maya y mejicana), y *Andina* (Chibcha, Incaica, Mapuche). Porque en las Indias había altas culturas que adquirieron elevados niveles que pueden inscribirse en lo que llama-

mos *Civilización*, es decir la forma cultural que gira en torno de la *urbe*, la *civitas*, ya sea ésta un centro religioso político o administrativo. Estas civilizaciones, a su vez, eran herederas de antiquísimas formas de vida, de creencias, de modos de cultivo, de organización social, y también entre ellas se había dado el caso de guerras de conquista, con la desaparición de formas arcaicas,

con la unificación impuesta por los vencedores. Todo ello era lo que comenzaba a ser llevado por el viento desde el instante mismo en que la victoria del conquistador se imponía sobre el indígena vencido. Y, sobre el vencedor, caía primero el manto de la gloria del héroe, exaltado y ensalzado por sus contemporáneos y, tras el olvido transitorio, la acusación de destructor de pueblos. Y sucedió desde muy pronto, ya que en su inmediato tiempo el Padre las Casas les imputaba, nada menos la *Destrucción de las Indias* ¹.

Pero, dentro de esta ley fatal de la Historia, de la movilidad de los pueblos, de la dinámica conquistadora y dominadora de unos sobre otros, hay diferencias. De toda la producción historiográfica latina, sólo destaca el interés por los pueblos sometidos el *De bello Gallico* de César (más bien la parte militar de sus guerras y merecimientos) y la *Germania* de Tácito, porque la obra de Rufo Festo Avieno, *Ora Marítima*, era más un servicio a los intereses geográficos del Imperio, que una descripción o estudio etnográfico de los pueblos sometidos. En cambio, en la acción española hay una profunda diferencia: la enorme admiración despertada por las culturas indígenas entre los españoles, que se manifiesta en esa impar —porque no hay dos casos similares— serie de los llamados *escritores primitivos de Indias*, que al tiempo que narraban los avatares y sucesos de la penetración española en el *orbis novus*, exponían en que había consistido la historia anterior de aquellos pueblos, su organización política, social, económica, y sus creencias, usos y costumbres. Lo narraban y exponían no sólo por lo que su experiencia «de visu» les había permitido conocer, sino porque también habían inquirido, consultado a «indios viejos», como dice alguno de ellos, para saber su origen, sus dinastías, donde las hubo, sus emigraciones... todo, en una palabra ².

Pero no sólo sucedía esto en el original proceso de penetración europea en el mundo nuevo. Había una razón de estado —con un profundo fondo (valga la redundancia) religioso— que era que la Corona de España legitimaba su dominio por el «justo título» de la conversión de los paganos, por su evangelización. En ello entraban las órdenes religiosas. En un comienzo los Dominicos (que expresaron su idea del comportamiento con los indios en el sermón que en 1511 pronunciara Fray Antonio de Montesinos en la Catedral de Santo Domingo, ante el virrey Diego Colón) y luego los Franciscanos. Las dos órdenes mendicantes —los Predicadores en su función oral y los Franciscanos en su contacto con los pueblos— iniciaron su cometido misional. Y se plantearon la cuestión, no fácil de solucionar,

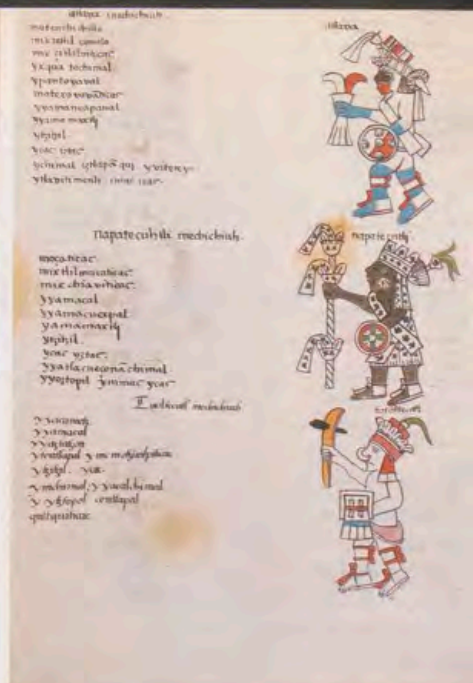


«De los dioses y sus atributos: YZTAC CIUATL CO-ATLICUE, AMIMITL y TOMIAUHTECUTLI». Libro VI. Fol. 264 v.

de cómo debían hacerlo. No se les pasó por la mente la idea de completar la castellanización lingüística de todos los territorios ocupados, y decidieron que había que aprender las lenguas indias, para predicarles en ellas. Aquí comienza una hazaña cultural de enormes consecuencias. Vémosla en el marco mejicano.

Los franciscanos en la Nueva España

Hernán Cortés, por mucho que pensara en la organización del territorio conquistado, no se atrevió a hacer de misionero, y por ello escribió a la Sacra Real y Cesárea Majestad de Carlos de Gante, pidiendo que de España se enviara «frayles franciscanos» para la evangelización de las gentes de Méjico, que ya se comenzaba a llamar Nueva España. La respuesta fue inmediata, y se encomendó a los frailes menores de la Observancia —los «frayles franciscos» que había demandado el conquistador— la misión de llevar el Evangelio a aquellas distantes tierras. Así partió de España lo que los historiadores mejicanos llaman la «primera barcada», que consistió en doce frailes a las ordenes de Fray Pedro de Valencia. Ya sabemos —y nos es útil recordarlo para cuando hablemos de Fray Bernardino de Sahagún— que los franciscanos pierden su apellido familiar tomando como tal el de su ciudad de origen. Así Fray Pedro era de Valencia de Don Juan. Aquellos primeros franciscanos fueron llamados los *Doce Apóstoles de la Nueva España*, contándose entre ellos el luego famosísimo Fray Toribio de Benavente, que adoptó el sobrenombre de *Metolonía*, que en nahual (lengua azteca) significa *probecito*. La labor de estos apóstoles comenzó inmediatamente, multiplicándose los bautismos de los indios del valle de Méjico, hasta el punto



«De los dioses y sus atributos: ATLAVA, NAPATECUTLI, TOTOLTECATL». Libro VI. Fol. 264 v.

de que se hizo necesaria la llegada de nuevos pastores.

Se organiza en Sevilla una nueva o segunda «barcada», integrada por 19 religiosos, más el jefe de la expedición Fray Antonio de Ciudad Rodrigo, que embarca en Cádiz, en 1528. Entre ellos iba un joven de 28 o 29 años (pues se colige que naciera en 1499 o 1500) que había estudiado en Salamanca y que había profesado unos ocho años en la Orden Seráfica de los Frailes Menores de la Observancia. Se llamaba Bernardino de Ribera, pero que había trocado —siguiendo la costumbre de la Orden— por el de Bernardino de Sahagún. Iba a la Nueva España movido por una vocación evangelizadora, pero su destino le tenía reservado algo inesperado: el de ser el salvador de la memoria de las «cosas» antiguas de las gentes que poblaban Méjico a la llegada de Hernán Cortés.

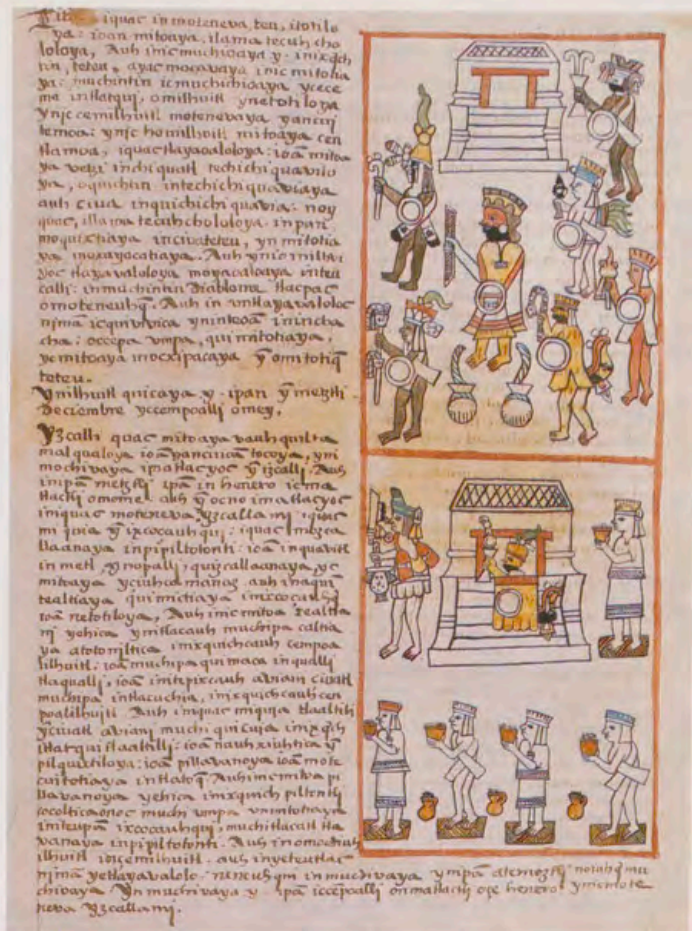
Vida y andanzas de Fray Bernardino

Adelantemos que si Madrid guarda, como vamos a ver, unos tesoros bibliográficos de valor único entre las fuentes informativas sobre la cultura azteca, que han merecido ser llamados *Manuscritos matritenses de Sahagún*, cuya mejor parte custodia la Biblioteca del Palacio Real, es porque ellos son la savia científica destilada durante sesenta años por la incansable labor del franciscano leonés. Para llegar a conocer cómo pudo realizar esta obra extraordinaria en el campo de la ciencia, hemos de seguir su curso vital, desde que llega a Méjico hasta el día de su muerte.

Como todos los monjes que arribaban directamente de España, Fray Bernardino, que no conocía la lengua azteca, se dedica a labores de bautismo. Pero enseguida se da cuenta de que «los pecados de idolatría... no son aún



«De los meses y fiestas». Libro VI. Fol. 251.



«De los meses y fiestas». Libro VI. Fol. 253.

perdidos del todo», naciendo en él la convicción de que era preciso conocer en qué consiste la idolatría, para «predicar contra estas cosas, y aún para saber si las hay, es necesario saber como las usaban en tiempo anterior»³. En esta reflexión está la semilla del trabajo que absorberá su vida entera desde entonces, al tiempo que no cesaba en su labor evangélica, según las comisiones que le daban sus superiores.

Los dos primeros años de su estancia —hasta 1531— en Tlalmalco estuvo iniciándose en la predicación, porque, como dice Mendieta su hermano de religión y discípulo: «... aprendió en breve la lengua mexicana y súpola tan bien, que ningún otro hasta hoy se le ha igualado en alcanzar los secretos della, y ninguno tanto se ha ocupado en escribir en ella». Los estudios de Gramática en Salamanca comenzaban a dar sus frutos a miles de kilómetros de Castilla. Luego pasa a Xochimilco, donde levanta un templo bajo la advocación de su santo patrón: San Bernardino de Siena, dedicándose a escribir su biografía, que termina en 1535.

Entonces es enviado por sus superiores a Tlaltelolco⁴, que va a ser desde entonces el centro —aunque realice otros desplazamientos temporales— de su actividad docente y de investigación. Allí, el 6 de enero de 1536, obtiene del obispo Fray Juan de Zumárraga (también franciscano) la fundación del Co-

legio de Santa Cruz, en el que realizará una labor extraordinaria, gozando de la protección del virrey Don Antonio de Mendoza.

¿Cuál era la finalidad de este Colegio? Era la formación de jóvenes indígenas, capacitándolos para ser futuros gobernantes de sus poblaciones o funcionarios coloniales. Educado en Salamanca, Fray Bernardino organizó el Colegio como un Colegio Menor, con cien alumnos, que administraban la vida de la residencia, tenían su propio Rector, y en el cual los Padres Franciscanos, que vivían en el templo anejo, desempeñaban las funciones docentes. Por raro que parezca, la burocracia española que administraba las Indias era muy eficaz y rápida, y así el 3 de septiembre de aquel mismo año Carlos I expedía una Cédula Real aprobando la existencia del Colegio. Durante cuatro años Fray Bernardino se dedica a formar a aquellos jóvenes mejicanos, enseñándoles a escribir, además de gramática, latín y humanidades. Años después se enorgullecería del aprovechamiento de sus discípulos, a los que comparaba con los bachilleres de Salamanca. De esta cantera de jóvenes salieron sus importantes colaboradores de años siguientes, cuando se lanza a la ciclópea empresa de hacer una enciclopedia del mundo indígena, que estaba desapareciendo rápidamente ante sus ojos, y cuya entraña le interesaba conocer, para mejor inculcar el Evangelio. No obstante, y para que con-

tinuara sus deberes misionales lo apartaron del Tlaltelolco.

De 1541 a 1544 se dedica nuevamente a misionar por Puebla de los Angeles, y, al tener noticia de que era posible que los indios tuvieran secretos adoratorios en lo alto de los montes, se decide a escalarlos. Ascende al Popocatepetl⁵ y al Iztacihuatl⁶, lo que nos prueba su fortaleza física. El mismo nos cuenta su expedición, terminando escuetamente: «yo los ví y estuve sobre ellos». Su dominio de la lengua nahuatl era tan perfecto, que sus sermones atraían a centenares de oyentes, porque había incluso aprendido el estilo oratorio azteca, tan estimado por los indios. Lo curioso es que esta fluencia verbal en una lengua que no era la suya y de difícil pronunciación, contrastaba con su tartamudeo en castellano. Es, sin embargo, en estos años cuando hace ya sus primeros intentos de redacción de obras en lengua azteca, componiendo un *Sermonario de dominicas y de Santos en lengua mejicana*⁷.

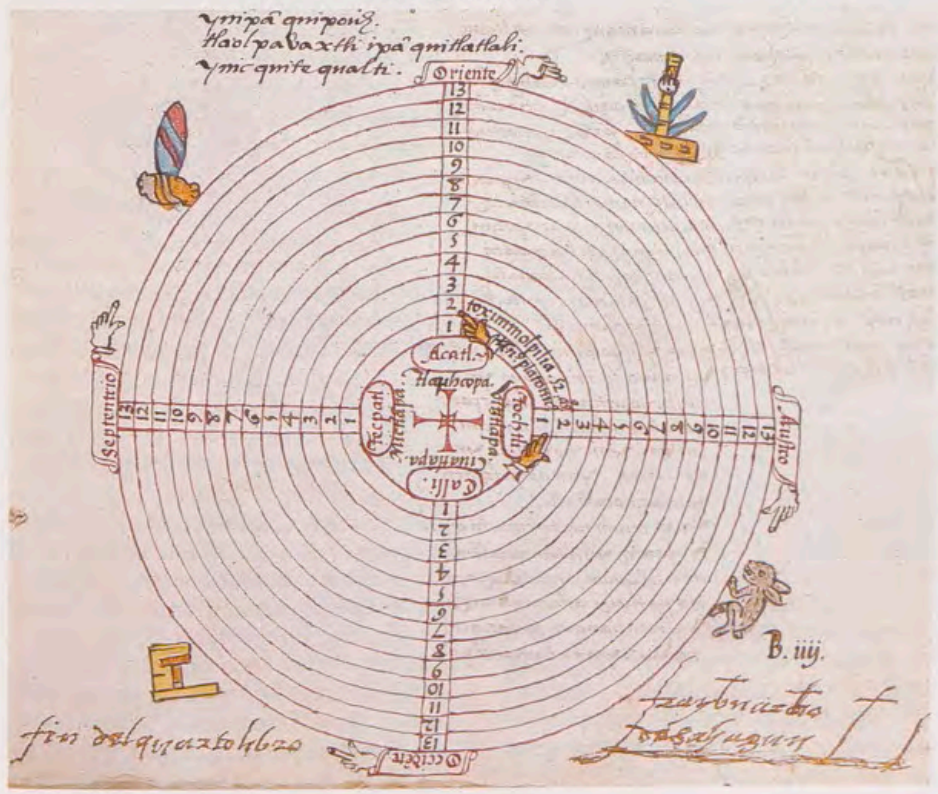
Regresa de nuevo en 1545 a Tlaltelolco para encargarse de la ampliación del Colegio, bajo la advocación de Santiago, ayudados los franciscanos por donativos del Virrey. Era necesario ampliar el Colegio para que los padres franciscanos tuvieran un aposentamiento decoroso, mejor que la malvivencia que tenían en el templo anejo. Tuvo que superar Fray Bernardino una de las graves crisis sanitarias por las que atravesó

...tati mo ceme... ymiquit... xipooali yoa... miquit... ce camil... m... poalli, onra
 Vel naci ymici qmipa Vefi ymo poa ymili hla o flatochitini ce camil... : auhyne Vel motta can
 ypan onflarame laua ymican yye heya. Inim can eflave litali ye hla can canit ymimca onra
 canflah, ocalohunq ce qntin Veueti ymVel qmari ymha ymo poa ya ymca omo ditah ytotlacotata
 P... itay hepar duno de lanagü mca omodituh Colegio Sñta Cruz de... de... 1554, as. auhy mca xipooali ypa 7 tepca
 ymiquit... poalli

1. Acatl.	Cipactli	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7
2. tepatl.	Heccatl.	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8
3. calli.	Calli.	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9
4. tochtli.	Cuecpatl.	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10
5. acatl.	Coatl.	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11
6. tepatl.	micatl.	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12
7. calli.	macatl.	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13
8. tochtli.	tochtli.	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1
9. acatl.	Ah.	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2
10. tepatl.	ycacatl.	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3
11. calli.	tlamantli.	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4
12. tochtli.	malinalte.	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5
13. acatl.	Acatl.	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6
1. tepatl.	Ocelotl.	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7
2. calli.	quauhtli.	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8
3. tochtli.	coquiltli.	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9
4. acatl.	olin.	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10
5. tepatl.	Tecpatl.	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11
6. calli.	quauhtli.	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12
7. tochtli.	tochtli.	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13
8. acatl.														
9. tepatl.														
10. calli.														
11. tochtli.														
12. acatl.														
13. tepatl.														
1. calli.														
2. tochtli.														
3. acatl.														
4. tepatl.														
5. calli.														
6. tochtli.														
7. acatl.														
8. tepatl.														
9. calli.														
10. tochtli.														
11. acatl.														
12. tepatl.														
13. calli.														

«Cuadro de los veinte nombres». Libro VI. Fol. 243.

Las cuatro casas de los comienzos del año. Calli (casa), Tepatl (pedernal), Acatt (caña) y Tochtli (conejo). Final del Libro V. Fol. 132.



mismo nos dice: «En el dicho pueblo ¹¹ hice juntar todos los principales con el Señor del pueblo, que se llamaba don Diego de Mendoza, hombre anciano de gran marco y habilidad, muy experimentado en todas las cosas curiales, bélicas y políticas, y aun idolátricas. Habiéndolos juntado, propúseles lo que quería hacer, y pedíles me diesen personas hábiles y experimentadas con quien pudiese platicar, y me supieran dar razón de lo que les preguntase. Ellos me respondieron que se hablarían acerca de lo propuesto, y que otro día me responderían, y así se despidieron de mí. Otro día vinieron el Señor con los principales, y hecho un muy solemne parlamento, como ellos entonces lo solían hacer, que así lo usaban, señalaronme hasta diez o doce principales ancianos, y que ellos me darían razón de todo lo que les preguntase. Estaban también allí cuatro latinos, a los cuales yo pocos años antes había enseñado la Gramática en el Colegio de Santa Cruz de Tlaltelolco. Con estos principales y gramáticos, también principales, platiqué muchos días cerca de dos años (siguiendo la orden de la minuta que yo tenía hecha). Todas las cosas que conferenciamos me las dieron por pinturas, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban; los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura. Tengo aún ahora estos originales...».

En pocas palabras Fray Bernardino nos explica su modo de obtener datos. Redactaba una *minuta*, que no es otra cosa que un cuestionario pormenorizado, del mismo estilo de los que se estaban redactando por aquel mismo tiempo en España para las *Relaciones Geográficas*. Este cuestionario era *platicado* con los que podemos ya llamar «informantes», y que iban pasando al papel en los borradores, que los que hemos trabajado en estas cosas llamamos *Primeros Memoriales*, aprovechando la tradición pictográfica anterior a la llegada de los españoles, para ilustrar lo que de palabra se había dicho. Estos *Primeros Memoriales* o borradores, son los que constituyen el legado del fraile franciscano que se atesoran en Madrid, llegados, como veremos luego, por inesperados caminos.

Promovido el Padre Toral ¹² al obispado de Mérida, ocupa el cargo de Provincial el Padre Francisco Bustamante, que traslada a Fray Bernardino a Tlaltelolco, su lugar preferido. El mismo nos dice en el prólogo a su *Historia*, que lo «mudaron» y que «allí, en Santiago, juntando a los principales, les propuse el negocio de las escrituras», lo que consigue sin dificultad. El gobernador de los alcaldes de Tlaltelolco le proporciona ocho o diez de estos «principales» y cuatro de los cuales eran antiguos *colegiales*, «todos trilingües»,

con lo que indica que conocían su lengua materna: el castellano y el latín. Con ellos, durante un año «encerrado en el Colegio» — como él mismo dice— corrige «todo lo que de Tepepulco truje escrito». En este trabajo le ayuda su antiguo alumno Martín Jacobita.

Con todo ya en orden, es trasladado al Convento de San Francisco de la ciudad de Méjico, donde «a mis solas», como cuenta en el citado *Prólogo*, ordena todo el material, resultando que de los cuatro libros pensados en un principio, resultan doce. Así llega al año 1569, en que cree que su obra está ya ordenada y dispuesta para ser puesta en blanco, o sea en limpio, como hoy diríamos. Llegado a este momento, cuando ha culminado su trabajo, ayudado por dos importantes grupos de «principales» y antiguos alumnos, comienza a oscurecerse el horizonte. Muchos de su propia Orden meditaban que esta minuciosa y casi exhaustiva reconstrucción de todo el mundo cultural y material de la gentilidad pre-hispánica, si bien podía servir para que los adocrinadores cumplieran mejor su misión, podía representar —con tantos indios como ya podían leer— un fomento del regreso a la idolatría. Los que así pensaban convencieron al nuevo Provincial, Fray Alonso de Escalona, que le retira la subvención que la Orden daba para que pagara amanuenses e informantes.

El calvario científico

Comenzaba para Fray Bernardino un «calvario». Había ordenado, como hemos visto, sus *Memoriales* (que son los *Manuscritos Matritenses*) y se disponía a darlos a copiar. Infatigable, había recopilado unos *Cantares* o himnos antiguos de los mejicanos y había redactado un *Arte*¹³ de la lengua mexicana, con su *vocabulario Apendiz*, (hoy desgraciadamente perdido. Era ya entonces el más competente *nahuatlato*¹⁴ del virreinato, al que incluso Fray Alonso de Molina había acudido para que corrigiera su *Vocabulario de la lengua castellana y mexicana*.

En 1570 ya no había lugar a dudas, y Fray Bernardino era consciente que lo que se perseguía era impedir que su obra siguiera adelante, unos porque sinceramente creían que fomentaba la vuelta a la gentilidad, y otros por resentimiento, ya que, en cierto modo, en sus escritos Sahagún acusaba de ingenuos —entre ellos al ya viejísimo Motolinia— a los frailes que habían comulgado con ruedas de molino, al dar por bueno el calendario azteca, en el que los informantes habían deslizado su calendario ritual de 260 días, que servía para sus agüeros y adivinaciones. Consciente de ello y sabiendo que en aquel año se celebraba en Europa el Capítulo

Yn pax... (transcription of Nahuatl text from the manuscript)



Yn pax... (transcription of Nahuatl text from the manuscript)

Atenozth... (transcription of Nahuatl text from the manuscript)



Yn pax... (transcription of Nahuatl text from the manuscript)

«De los meses y fiestas». Libro VI. Fol. 252 v.



«Yyauhqueme y Chalchiuhtlicue». Libro VI. Fol. 263 v.

General de la Orden, encarga a su protector, el Padre Navarro, y a su discípulo Fray Jerónimo de Mendieta, que lleven dos encargos, un *Sumario* de su obra para Don Juan de Ovando, Visitador del Consejo de Indias, y por lo tanto, Presidente interino del mismo, y un breve *Compendio de los ritos idolátricos* para el Papa. Los comisionados cumplieron sus encargos, tal y como veremos a continuación.

Pero, mientras ellos estuvieron ausentes, la campaña anti-libro había conseguido dos medios de apartar a Fray Bernardino de su obra. El primero, por orden del Provincial, fue incautarse de los manuscritos, y distribuirlos por los conventos de la Orden en la Nueva España; y el segundo, mandarlo personalmente a él a Tlaltelolco, para reorganizar el Colegio. Cuando regresó el Padre Navarro, éste ordena que se le devuelvan los manuscritos, pero no se le dan medios para continuar sus trabajos.

Al Padre Navarro lo substituye como Comisario el Padre Sequera, que es un admirador de la obra de Fray Bernardino y sus «escrituras», pero que juzga que sería interesante traducirlas al castellano. Simultáneamente, Ovando ordenaba que en todos los virreinos se recojan escritos que traten de las antiguas gentes, y desde Méjico se le ofrecen las *escrituras* de «un padre franciscano antiguo». Pero todo esto va a cambiar.

Felipe II a través del Consejo de Indias ordena, en 1577, que se entreguen todos los manuscritos y *figuras* que «es-

taban en manos de Fray Bernardino». El Padre Sequera obedece, y entrega todo lo que se le pide menos el texto en blanco que le había entregado Sahagún. Ingenuamente, Fray Bernardino, en 1578, escribe al Rey pidiendo que se ordene una copia del texto que tenía el Padre Sequera, con lo que él mismo se traicionaba. Reacciona rápidamente el Consejo de Indias y aquel mismo año se le conmina para que envíe *todo*. De ese modo, Fray Bernardino de Sahagún se quedaba sin su obra predilecta.

Aún continuaría elaborando otros escritos: *Arte Adivinatoria* y *Calendario mexicano, latino y castellano, Vocabulario Trilingüe* y la *Conquista de México*, este último trabajo iniciado en 1550 y revisado en 1565. El carácter adivinatorio que tenía y los datos que aportaba en la primera de estas tres obras fueron quizás las causas por las que se prohibió en la Nueva España el juego del «Palo Volador». Llegamos así al año 1590, en que cumplía noventa o noventa y un años. Mendieta nos narra como fue su muerte. Aquejado de un «catarro», que entonces corría por Méjico¹⁵, los frailes jóvenes del Tlaltelolco quisieron llevarle a una enfermería de la Ciudad de Méjico para que lo atendieran, a lo que él se negó diciendo: «callad bobillos, que no es llegada mi hora», pese a lo cual lo llevaron a Méjico, donde dijo el enfermero que lo atendía: «aquí me hacen venir aquellos bobillos de mis hermanos, sin ser menester». Pasados unos días, como mejorase, se le llevó de nuevo a Tlaltelolco, y después de sufrir otra

**Inic. V. parapho ypan mita inque
nira mochi chitaya yacevaca iten.**

Dirzilopuchih. ynechichih.
 Ditzpilol. quezalcoyotl. icpac man.
 Vespital. itanac. itac.
 yixilan. hantiac. impa. itayac.
 xituh. totatl. minacach.
 yxuh. caap. yval. yuancemouh. inquit. hiac.
 yquetal. mapoa. itimac.
 yxuh. itapilli. ymimok. itulpitac.
 mote. toba. emexac.
 figilli. ayual. itic. yicatzuy.
 ytepcilac.
 tezewelli. inchimil.
 itoa. comalli. inip. tem. chimal.
 yxat. itpil. ymimac. itac. centlapal.

paynal itechichih.

Itzopolol. icpac man.
 mix. cital. hantiac. mateneva. itayac.
 yxuh. yacimuh. ymimac. itac.
 Vespital. conlatitac.
 yxuh. ita. amocuh. yot. man.
 yxuh. ebimil. yxuh. ita. hantia. qualli. chimal. tepinac. man.
 yxuh. itapilli. ymimac. itac.
 mamalliti. teucuilapanit. ymimac. itac.

Tezcatlipuca. inechichih.

tecatzonth. impac. conlatitac.
 yxilan. hantiac.
 hicolubqu. ymimac. teucuilat.
 quezalcoyotl. inquit. mamahiac.
 tecpal. ymimac. itac.
 motitit. icap. yte.
 figilli. ayual. imexicaca. yxuh.
 yxuh. itac.
 ychimal. yxuh. ite. yot. man. ymimac. man.
 hachialon. ymimac. itac. centlapal. ayunqui. icetla.



«De los dioses y sus atributos: HUITZILOPOCMTLI y TEZCATLIPOCA». Libro VI. Fol. 261.

recaída llamó a sus hermanos de religión para decirles: «Agora sí es llegada mi hora». El final relatado por Mendieta, es el siguiente: «Y mandó traer ante sí a sus hijos, los indios que criaba en el Colegio, y despidiéndose de ellos, fue llevado a Méjico, donde acabado de recibir devotamente los sacramentos en el Convento de San Francisco, murió bienaventuradamente en el Señor, y allí está enterrado».

Sesenta y dos años de identificación con lo novo-hispano y con su pasado azteca concluían de este modo.

Cabe ahora preguntarse: ¿su obra fue baldía y se perdió en los vericuetos de la burocracia y la incomprensión? Veamos.

La peregrinación de una obra singular

Expongamos, aunque sea sumariamente, en qué había consistido esta labor de más de 33 años, cuando le fue incautada, y cuyos restos preciosos han llegado hasta nosotros. Estaba distribuida, como dijimos, en doce libros: Libro I, *De los dioses que los mexicanos adoraban*. Libro II, *Del calendario y de las fiestas en honor de los dioses*. Libro III, *Del principio que tuvieron los Dioses,*

de la inmortalidad del alma y de los sufragios y de las obsequias de los muertos. Libro IV, *De la Astrología judiciaria*. Libro V, *De los agüeros*. Libro VI, *De la retórica, de la filosofía moral y de la teología*. Libro VII, *De los astros, de los meteoros y del año del jubileo*, Libro VIII, *De los señores, de sus costumbres y de su gobierno*. Libro IX, *De los mercaderes y de los oficiales de oro, de piedras preciosas y de plumas*. Libro X, *De los vicios y virtudes, de la anatomía, de las enfermedades y de sus medicinas, y de los diversos pueblos que habitan esta tierra*. Libro XI, *De los animales y de los minerales*. Libro XII, *De la Conquista de la Ciudad de México*.

Sabemos que habían existido unos *memoriales* en Tepepulco, una refacción en Tlaltelolco, con indios *latinos*, que en Ciudad de Méjico había puesto todo en orden y organizado para su copia, y un *sumario* que había enviado a Don Juan de Ovando y una copia al Pontífice Romano. ¿Cuál fue su destino?

Quedaban copias en Méjico, repartidas en los conventos franciscanos, así como de las otras obras de Fray Bernardino. De ello se beneficiaron escritores posteriores; como Fray Jerónimo de Mendieta ¹⁶ y Fray Juan de Tor-

quemada ¹⁷, que «usurparon», por así decirlo, la fama que le correspondía a Sahagún, hasta el punto que éste ha sido un desconocido durante los siglos XVII y XVIII. Sólo en este último siglo, hay una ligera referencia en la *Bibliotheca Universa Franciscana* de Fray Juan de San Antonio ¹⁸, diciendo que en el convento de la Orden, en Tolosa, había un manuscrito del benemérito y hasta entonces ignorado Fray Bernardino. En este mismo siglo, y coincidiendo con un auge de la curiosidad por todo lo antiguo, aparecen en Madrid dos personajes interesantes: Don Lorenzo Boturini Benaduci y el caballero poblano, de Puebla de los Angeles (Méjico), Mariano Fernández de Echevarría y Veytía. El primero, que había residido largamente en la Nueva España, escribe en Madrid un interesante libro ¹⁹, y deja inédito otro titulado *Historia de la América Septentrional* ²⁰. El segundo escribe una *Historia* de los antiguos mejicanos. Así, cuando el Consejo de Indias decide que se haga una *Historia* de las posesiones españolas en América, el encargado de hacerla es Don Juan Bautista Muñoz ²¹, que inicia un largo periplo por España en busca de documentos «ad hoc», con una amplísima Orden Real de poder copiar, e incluso incautarse, de todo papel que juzgue interesante. Guiado sin duda por la noticia de Fray Juan de San Antonio, Muñoz recoge en Tolosa el manuscrito en 1783 y se lo lleva a Madrid. En 1799, ya muerto Muñoz, sus papeles pasaron a la Secretaría de Indias y de allí, con su enorme *Colección* de documentos, a la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Este es el llamado *Códice Tolosa*, uno de los famosos *Manuscritos Matritenses*.

Por ese auge de la curiosidad por las cosas indianas, años antes la Real Academia de la Historia recibe la oferta del librero Eugenio Llaguno de un manuscrito mejicano, que adquiere la docta institución por 150 reales. Así eran ya dos los códices que atesoraba la Real Academia. Quedaba, sin embargo, incontestada la siguiente pregunta: ¿Qué caminos habían seguido desde Méjico ambas piezas hasta llegar al convento de Tolosa y a manos de Llaguno? Para el primero, la conjetura es fácil: a través de la orden franciscana. Para el otro, pueden hacerse mil, por esa movilidad que han tenido siempre los manuscritos antiguos, cambiando de manos, a veces, con gran rapidez.

Existe en el Palazzo Ricardi, en la *Bibliotheca Laurentiana* ²², de Florencia, el llamado *Codex Florentino*, que pudo ser uno enviado por Fray Bernardino al Papa, y que por ignorados caminos fue a para a la ciudad del Arno. Se trata del único que tiene la obra completa, es el «en blanco» de que nos habla el propio fraile. Copiosas ilustraciones lo enriquecen, pero están copia-

das de los *memoriales*, y su estilo es muy europeo, no tienen la gracia espontánea de las *figuras* pintadas por los alumnos de Sahagún.

Pero hay todavía un tercer códice, el del Palacio Real de Madrid. Este manuscrito consta de 303 folios y contiene 6 libros, con numerosas ilustraciones en color. Su encuadernación es moderna, y tiene un folio adicional, en el que está escrito con letra del siglo XVIII, lo siguiente:

«En este volumen se contienen los seis libros del original de los libros históricos de las cosas desta Nueva España, tocantes a lo espiritual y temporal, que son todos doce libros».

Se conserva bastante bien y presenta los orificios del cosido de una encuadernación anterior. Tiene tamaño folio y está unido en cuadernillos de cuatro o cinco folios. A pie de página se sigue una ordenación de letras minúsculas y números romanos, que empiezan en el fol. 33, con la letra *a*, y va hasta el 120, con la letra *l*. No vuelve a aparecer una nueva ordenación hasta el fol. 178, con la letra *i*, que llega hasta el 245. A partir del fol. 33 aparecen anotaciones en castellano y *nahuatl*, de letra de Fray Bernardino.

¿Cómo llegó este tesoro a la Real Biblioteca? Aún no se ha averiguado, pero por una frase del escrito del siglo XVIII que acabamos de copiar, no parece proceder de la diáspora que conocemos. Esta frase dice: «de las cosas desta Nueva España», lo que indica que en ese tiempo estaba en Méjico. Quizá una búsqueda en el Real Archivo aclare la incógnita de si fue éste el material que escondieron los propios frailes franciscanos.

La comparación entre los *Manuscritos Matritenses* de la Real Biblioteca y Real Academia, lo que ya ha sido objeto de un estudio minucioso²³, nos revela que frente al *Codex Florentinus*, que es la copia definitiva, estos manuscritos tienen dos valores que los hacen documentalmente superiores por el extenso vocabulario, de cerca de 3.000 palabras y frases²⁴, con anotaciones personales del autor, y por las ilustraciones o *figuras*, que son obra, como se ha dicho, de los colaboradores de Sahagún.

Fijada ya la importancia de los *manuscritos matritenses* frente al ejemplar completo de Florencia, nos queda por valorar entre sí a los primeros. El manuscrito o *Códice Tolosa* contiene la totalidad de la obra, pero sin ilustraciones, y de él se han derivado todas las ediciones que, desde comienzos del siglo XIX, se han hecho. Nos quedan los otros dos, el comprado al librero Llaguno y el del Real Palacio. Ambos parecen ser parte de un mismo trabajo: la letra es idéntica, en los dos hay anotaciones de Sahagún, y las *figuras* son



1. «De los dioses y sus atributos: QUETZALCOATL, TOTOCHTIN y TLAUOC». Libro VI. Fol. 261v.
2. «De los dioses y sus atributos: CHICOMOCATL, OTONTecuhtli y YACATECUTLI». Libro VI. Fol. 262.

de la misma factura, luego se trata del mismo libro. El de Palacio abarca —como hemos visto— del libro I al VI, y el de la Real Academia del VIII al XI. Entre los dos componen casi toda la obra, a falta de los libros VII y XII.

Pero, aun siendo parte de un mismo ejemplar, el de Palacio es el verdadero tesoro, porque tiene el noventa por ciento de las ilustraciones, y éstas son las más grandes y representativas.

NOTAS

¹ Hay una moderna edición facsimilar de la *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*, con Introducción y Nota de M. Ballesteros Gaibrois. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976.

² Cfr. Mi artículo «Los Cronistas españoles dan a conocer las antiguas culturas americanas». *Razón Española*, Madrid, 1985.

³ Las frases que reproducimos ahora y más adelante, del propio Sahagún, están tomadas de su Introducción a la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, que es el título definitivo de su obra, aunque él en vez de *General* la tituló inicialmente *Universal*.

⁴ Esta era una pequeña población inmediata a Méjico, y fue la primera colonia de los aztecas antes de su expansión. Les era necesaria, como su nombre indica, porque tenía tierra laborable. De *tlalli* (tierra) y el locativo *co*.

⁵ Monte humeante, de *Popoca* (humo) y *Tepetl* (monte).

⁶ *Mujer Blanca*, de *Iztac* (blanco) y *cihuatl* (mujer), por estar cubierto de nieve.

⁷ Obra por la que tuvo gran cariño, y que volvió a corregir en 1563.

⁸ La que figura en el libro XII de su *Historia*.

⁹ Luis Nicolau d'Olwer, *Historiadores de América*.

Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590). Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México. D.F., 1952.

¹⁰ *Crónicas de América*. Madrid, 1985.

¹¹ Tepapulco.

¹² Que como Provincial había autorizado a Fray Bernardino a proseguir su obra.

¹³ Así llamaban en el siglo XVI a la gramática de una lengua.

¹⁴ Así se designaba en la Nueva España a los entendidos en la lengua azteca o *nahuatl*, y llegó a ser el título de los traductores oficiales.

¹⁵ Fue quizá la *grippe*, por el hecho de ser endémica.

¹⁶ *Historia Eclesiástica Indiana*. Introducción de Joaquín García Icazbalceta. México, 1870. 2.ª ed. de Chavez Hayhoe. México, 1945.

¹⁷ *Monarchia Indiana*. Ed. de Chavez Hayhoe. México, 1943. Ed. facsimilar de la de Madrid de 1723.

¹⁸ Madrid, 1732-33. Vol. I., pag. 234.

¹⁹ *Idea para una nueva Historia de la América Septentrional*. Madrid 1746.

²⁰ El mss. se conserva en el Archivo de Indias de Sevilla, y una copia exacta en la Real Academia de la Historia, con numerosas ilustraciones. Fue publicado en Madrid en 1948, con un estudio preliminar, por Manuel Ballesteros Gaibrois.

²¹ Véase el estudio de Antonio Ballesteros Beretta, «Juan Bautista Muñoz, dos facetas científicas». *Revista de Indias*. Madrid, 1940. La orden para que Muñoz pudiera hacerse con el mss. de Tolosa, fue firmada por José de Gálvez, Marqués de Sonora, el 6 de abril de 1783.

²² Así llamada en memoria de Lorenzo el Magnífico, de Médicis.

²³ *Códices Matritenses de la «Historia General de las Cosas de la Nueva España»*. Trabajo realizado por el Seminario de Estudios Americanistas, bajo la dirección de Manuel Ballesteros Gaibrois. *Colección Chimalictae, de Libros y Documentos de la Nueva España*. Ediciones José Porrúa Turanzas. Madrid, 1964.

²⁴ Que ocupan las páginas 259 a 302 de la obra citada en la nota 23.

La armadura del Príncipe Emanuele Filiberto de Saboya (1588-1624)

Por LIONELLO G. BOCCIA y JOSE A. GODOY

Entre las armaduras que en la Real Armería de Madrid han recibido fantásticas atribuciones, destacaremos aquí la que hasta hoy está considerada como perteneciente al príncipe Filippo Emanuele de Saboya (1586-1605). En el pasado, hacia 1839, Achille Jubinal y Gaspard Sensi en la obra «La Armería Real, ou collection des principales pièces de la galerie d'armes anciennes de Madrid», reproducen los estribos de esta armadura y los atribuyen a San Ignacio de Loyola¹ (1491/2-1556)... Algunos años más tarde, en 1849, Martínez del Romero en su catálogo de la Real Armería², obra más seria que la precedente aunque llena de errores y lagunas, considera dicha armadura como la de Emanuele Filiberto de Saboya (1528-1580), capitán general de Felipe II, rey de España, y vencedor el 10 de agosto de 1557 de la famosa batalla de San Quintín. Y por último, en 1898, el Conde Viudo de Valencia de Don Juan (Juan Bautista Crooke y Navarrot, 1829-1904) la atribuye a Filippo Emanuele de Saboya (1586-1605) en su «Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid»; obra que sigue estando vigente aunque científicamente superada. Esta última atribución es la que dura hasta nuestros días.

En la citada obra, Juan Bautista Crooke crea un grupo ficticio de tres armaduras atribuidas respectivamente a Filippo Emanuele de Saboya (A 360-368) y a su hermano Emanuele Filiberto (A 369-376 y A 377-379)³. En lo que se refiere a la armadura A 377-379, nada nos permite suponer que hubiese pertenecido a este príncipe. En cuanto a la A 369-376 se trata también como veremos de una atribución sin fundamento y, entre otros errores, señalemos de pasada que dicha armadura no tiene en su decoración, como lo pretende dicho autor, los nudos de Saboya o lazos de amor. No es nuestra intención el tratar aquí esta importante armadura —estudiada en otra sede⁴— que pertenecía a don Pedro Franqueza, conde de Villalonga, secretario de Estado de Felipe III, y que pudiera haber sido en su origen de don Pedro Enríquez de Acevedo (1525-1610), conde de Fuentes y gobernador de Milán de 1600 a 1610. Regresando a la armadura A 360-368 merece la pena, a título historiográfico, estudiar la génesis de su atribución al Príncipe Filippo Emanuele de Saboya.



Hijos de Carlo Emanuele I de Saboya; de izquierda a derecha: Vittorio Amedeo (1587-1637), Tommaso (1596-1656), Filippo Emanuele (1586-1605), Maurizio (1593-1657) y Emanuele Filiberto (1588-1624). Torino. Colección privada.

A veces, ciertas hipótesis se convierten en sólidas afirmaciones y un claro ejemplo de ello es lo acaecido con esta armadura. Gracias a una carta de Angelo Angelucci, director de la Armería Real de Turín, fechada el 28 de noviembre de 1885, y dirigida a Juan Bautista Crooke podemos relatar este episodio. Del contenido de dicha carta que se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid⁵, sabemos que Crooke, escribió a Angelucci pidiendo su opinión sobre varias piezas conservadas en Madrid y entre estas figuraban las tres armaduras citadas, de las cuales envió calcos de la decoración. El primer calco correspondía a la armadura A 360-368, el segundo a la A 377-379 y el tercero a la A 369-376.

Juan B. Crooke pidió su parecer sobre la primera y la tercera de estas armaduras que habían sido respectivamente atribuidas por Martínez del Romero a Emanuele Filiberto de Saboya (1528-1580) y a Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515), el llamado «Gran Capitán». Angelo Angelucci tras constatar que las decoraciones de éstas no correspondían a las del período de estos dos personajes y citar las piezas de armadura semejantes conservadas en Turín, dio su opinión: Los calcos 1 y 3 corresponden a armaduras de Príncipes de Saboya y una de estas, sin especificar cual, debe pertenecer a Filippo Emanuele (1586-1605), mientras que la otra sería de su hermano Emanuele Filiberto (1588-1624). Estas atri-



Armadura A 360 según el Conde Viudo de Valencia de Don Juan, 1898.



Gaspar Sensi, dibujo de la armadura A 369.

buciones lo satisfacen plenamente puesto que especifica «sono sicurissimo di essere nel vero con queste mie attribuzioni». En cuanto a la armadura del calco n.º 2, Angelucci cree que se trata de un regalo ofrecido a Felipe II por el duque de Saboya, Carlo Emanuele I, padre de los dos príncipes citados. En realidad nada permite documentar este específico e hipotético regalo.

Trece años más tarde, Juan B. Crooke se acordará a la hora de publicar su catálogo de la opinión de su colega italiano. Sin embargo, es curioso ver que Crooke añadirá al lote de las armaduras de Saboya la n.º 2 atribuyéndola también a su Emanuele Filiberto y además olvidará o no hará ningún caso de una indicación impor-

tante dada por Angelucci sobre el pequeño castillo que en las armaduras 1 y 3 figura grabado en el centro del borde del cuello de los petos. Para éste el castillo era la marca de fábrica de los armeros de Milán⁶, mientras que para Crooke dicho castillo simboliza la torre del blasón de Castilla.

Las atribuciones de estas tres armaduras a miembros de la Casa de Saboya se basa en el hecho de que los tres hijos mayores del duque de Saboya, Carlo Emanuele I y de la infanta Doña Catalina, hija de Felipe II, rey de España, habían residido en la corte española desde junio de 1603 a agosto de 1606. Y que durante esta estancia, el primogénito Filippo Emanuele había muerto de viruela en Valladolid el 9 de febrero de 1605 y había sido enterrado

en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La idea de que la armadura de este joven príncipe hubiese quedado en España parecía evidente o posible, sobre todo sabiendo que el séquito de los tres hermanos era de primer orden⁷. En cuanto a la presencia en la Real Armería de Madrid de la o de las armaduras del tercer hermano, Emanuele Filiberto, se pensaba que se debía al hecho de haber realizado éste una brillante carrera al servicio de España. Además, el monograma del portapenacho de la celada (A 369) descifrado tendenciosamente como E M F, iniciales de su nombre, fue rápidamente utilizado como la prueba de que la armadura A 369-376 era suya⁸. Sin embargo, sabemos que Crooke mandó poner aquí este portapenacho para

consolidar su atribución y que anteriormente se encontraba —aunque sin pertenecer a ella— en la armadura de niño n.º 839 (B 16 o B 17) ⁹.

Todas estas elucubraciones mentales hubieran podido ahorrarse si Juan Bautista Crooke hubiera consultado con más atención el Inventario de la Real Armería de 1594 al 1652, tantas veces citado en su trabajo. La descripción que en este ¹⁰ se da de dicha armadura no permite equívocos y su nombre «Príncipe filiverto» se lee con facilidad, pero tratándose de un personaje contemporáneo conocido, el encargado de la Armería ha omitido especificar de qué Filiberto se trataba, razón por la cual Martínez del Romero, que consultó el citado catálogo, confundió al nieto con el abuelo y pensó que éste era el célebre Emanuele Filiberto, vencedor de la batalla de San Quintín. Sin embargo, el hecho de mencionarse entre las cosas que le pertenecieron «el fanal de la galera real del S^r Príncipe filiverto», permite saber de qué Emanuele Filiberto se trata.

A fin de familiarizar al lector con este personaje evocamos rápidamente su carrera al servicio de España ¹¹. Emanuele Filiberto, nieto de Felipe II, rey de España, nació en Turín el 17 de abril de 1588 y ya niño obtuvo el cargo en la Orden de Malta de Gran Prior de Castilla y de León. Junto con sus dos hermanos mayores, Filippo Emanuele y Vittorio Amedeo, efectuó la citada visita a su tío Felipe III, rey de España, donde residió tratado como persona real desde 1603 a 1606, año en el que volvió a Turín. Cuatro años más tarde, en 1610, regresó a España, hizo una brillante y rápida carrera y fue nombrado en 1615 Capitán General del Mar, es decir, jefe supremo de la Armada española; y en 1621, Virrey de Sicilia. El año anterior, había recibido de su padre los señoríos de Oneglia, de Marro y de Prelá, que con sus valles habían sido elevados al rango de Principado. Acabó sus días en Palermo, a la edad de 36 años, el 3 de agosto de 1624, víctima de «calentura maliciosa» ¹² durante una epidemia de peste. Enterrado en la catedral, Felipe IV decidió darle sepultura en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y con este fin su cuerpo fue embarcado a las nueve de la noche del 2 de septiembre de 1625. Salió con dirección a España al día siguiente entre las cuatro y las cinco de la tarde. Después de un largo viaje de setenta días, lleno de peripecias, llegó a España, donde después de ciertas dificultades se le acabó recibiendo con solemnidad. El 22 de diciembre de 1625 fue enterrado en dicho Monasterio donde repo-



Armadura incompleta A 377. Milán, hacia 1610.

sa no lejos de su hermano Filippo Emanuele ¹³.

Su armadura, armas y ciertos efectos que le pertenecían se trajeron también a España, puesto que se incorporaron en la colección de la Real Armería de Madrid, en los términos siguientes ¹⁴:

«Después de aver se fenecido esta cuenta por mandado de su mg.^d en 26 de março del 1625 se trujeron a esta armería por Juan Jiron ayuda de la furriera unas armas de S^r Príncipe filiverto q. tienen las piezas siguientes.

Un peto con su rristre y sus escarçeras para torneo de a cavallo. Otro peto para torneo de a pie, Un espaldar, Una gola, dos bracaes Cerrados, otro bracal derecho, dos manoplas, otro manoplón, dos quijotes, dos medias grebas, Una bufá, Una navaja, Una terçera de Cavallo, dos arandelas, dos estriberas, dos çeladas

de encaje y todas estas piezas tienen el campo negro quajadas de lavores doradas con despojos de guerra, coronas, y palmas, asi mismo entrego dos pistolas una de arçon de tres palmos de largo estriado el cañon con los rremates dorados sin Çelado y la otra más pequeña tambien de arçon de tres Canones en una caja y lisso.

Mas entrego Una espada de a cavallo entre ancha con el nombre de Jesus maria, recaço dorado baina de Çapa y guarniçion de Una S retorçida y el puño y fines de la guarniçion con rostros de negro y puño de yerro todo dorado con Vnos laços y cuchilo con el Cavo de la misma lavor y echura y asi se hace aqui Cargo al S^r Don Sancho.

S^r. Don Sancho de Bullon (firmado y rubricado)

«Por decreto de su mg.^d. de 18 de junio de 633 se trujo a su real armería el fanal de la galera real del S^r



Armadura de torneo de a caballo de Emanuele Filiberto de Saboya, A 360, 361, 362, 364.

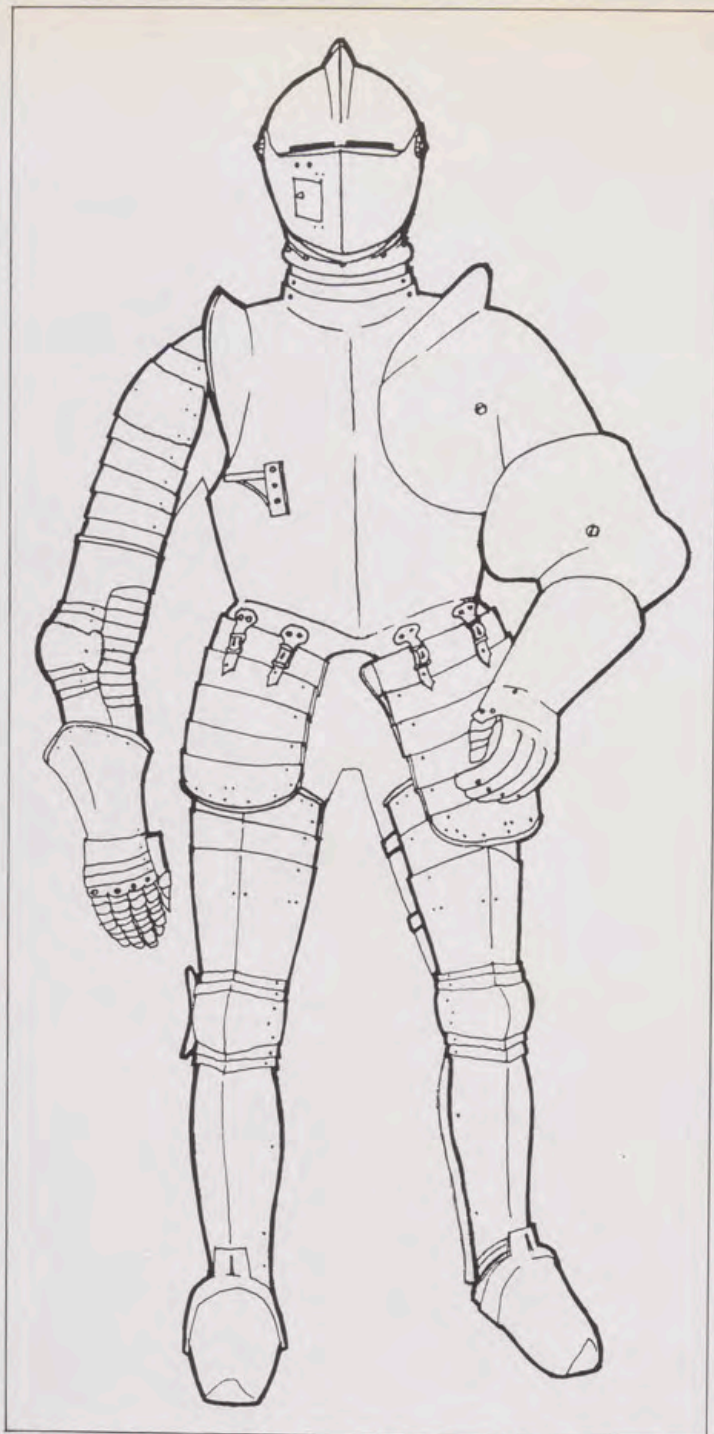


Figura de la armadura de torneo de a caballo de Emanuele Filiberto de Saboya, basada en las piezas inventariadas en 1625 y en el retrato de Van Dyck.

Principe filiberto con seis colunas de plata y seis puertas con bidrios de cristal de roca y en el remate de arriba otros tantos claros y q^{tro} bidrios quadrados, y abajo seis vidrios quadrangulados y dos asas grandes en los cabos y se adbierte q. todo el es de plata de labores diferentes y un mechero de estaño.

Mas un estandarte de lienço blanco y tafetan rojo con sus dos borlas blancas y rojas.

(Rubricado)

[Al margen izquierdo]: Este fanal se llevo a Vndir por mandado de su Mg^d a la casa de la moneda»

«En 26 de m^o [marzo] 1627 se trujeron a esta armeria los estandantes siguientes que enbio el S^r Principe filiuerto.

— Un estandarte de olandilla encarnado, la manga acul y bieja

— Otro de tres piernas açul naranjado y blanco de lana

— Otro de quatro piernas dos leonadas y dos blancas

— Otro de tres piernas açul blanco y colorado con un escudo de armas con dos leones

— Otra jaquilada roto de todas colores, todo de lanas biejas (Rubricado)»

Esta enumeración de las piezas, que componían la armadura de Emanuele Filiberto destinada al torneo de a caballo y de a pie, confirma que se trata sin duda alguna de la armadura A 360-368 de la Real Armeria de Madrid atribuida erróneamente a su hermano Filippo Emanuele.

Juan Bautista Crooke presenta dicha armadura como «arnés italia-

no de guerra», pero se ve fácilmente por la tipología específica de sus diferentes piezas que esta fue forjada expresamente para ser usada en los torneos de a caballo y en los torneos de a pie o de la barrera, tal como se menciona en el citado inventario. Ignorando la función y el tipo de piezas que componen las dos armaduras citadas, Crooke creó a partir de éstas una «figura única» y concibió las piezas restantes como elementos de recambio, de refuerzo o de complemento. Así, el peto A 362, que viene definido como «sobrepeto o volante del peto de la anterior figura», no está destinado a ponerse por encima del otro peto, sino a ser endosado solo. Se trata de un clásico peto de torneo a caballo con el cuello relevado y ala de protección del hombro derecho. Señalemos por último, que la rodela A 363 posee una

decoración diferente y no pertenece a esta armadura, sino a la A 369-376; y que el guardabrazo derecho A 364 es en realidad un izquierdo.

Indicamos al lector poco familiarizado con las armaduras, que éstas pueden componerse de un número más o menos elevado de piezas intercambiables que permiten adaptarse y ser usadas en la guerra, en los juegos caballerescos o en las paradas. En Italia —país de origen de este arnés—, durante el siglo XVI, las justas (combates deportivos a caballo entre dos caballeros armados) se dividen en dos tipos: la justa «di rincontro» y la de «campo aperto». En la primera, los dos caballeros corrían uno contra otro a lo largo de una barrera que los separaba y que se situaba a la izquierda de cada uno de ellos. En la segunda, los dos caballeros corrían uno contra el otro, una o más veces, sin tener ninguna separación entre ellos y después de utilizar la lanza se enfrentaban con fuertes espadas de madera.

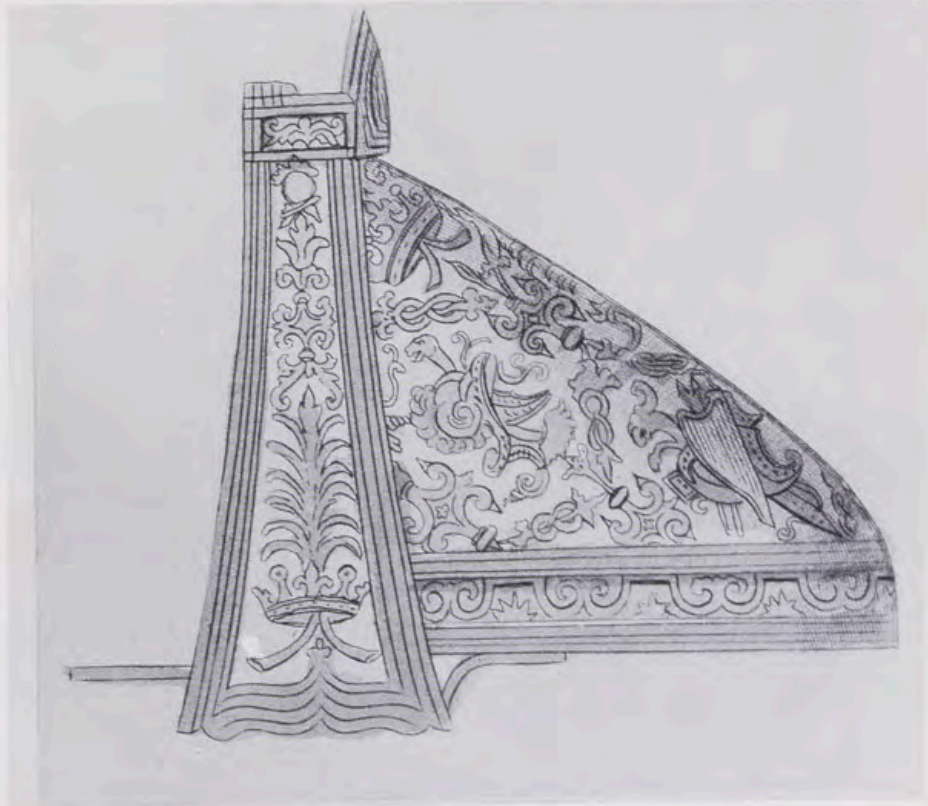
Estas dos luchas exigían armaduras diferentes. En la justa «di rincontro», además de la armadura de base, el busto estaba protegido a la izquierda, por un medio sobrepeto que podía incluso sobresalir hasta los ojos, o de un medio sobrepeto provisto de un baberón atornillado; el hombro izquierdo estaba defendido también por la tarja, una pieza grande, lisa o barreteada; el codo izquierdo por un sobrecodal y la mano izquierda por un manoplón de justa. La parte izquierda era la más expuesta y por lo tanto estaba reforzada. A menudo, incluso la escarcela izquierda era más amplia y/o más robusta que la derecha. Con esta armadura la cabeza estaba bloqueada, porque el sobrepeto con el baberón fijo o atornillado impedía poder girarla. Por otra parte, no había necesidad de hacerlo puesto que la carrera tenía lugar en línea recta, a menudo en un verdadero corredor o callejón, cerrado a la izquierda por la barrera y a la derecha por una ligera baranda de madera que corría paralela alrededor de un metro y medio de distancia.

La justa de «campo aperto» era sólo la primera fase del llamado «torneo de a caballo» con lanza y espada; el armamento aquí tenía que ser ágil, ya que una vez usada la lanza, los caballeros debían poder moverse bien y rápidamente para controlar los golpes de espada del adversario. La cabeza estaba protegida por una celada que a menudo tenía un reborde que bajaba sobre el cuello y a su vez el peto también sobresalía sobre éste para protegerle



Armadura de torneo de a pie de Emanuele Filiberto de Saboya, A 360; falta la manopla izquierda.

Gaspar Sensi, dibujo de uno de los estribos A 367.





Celada de encaje A 361.



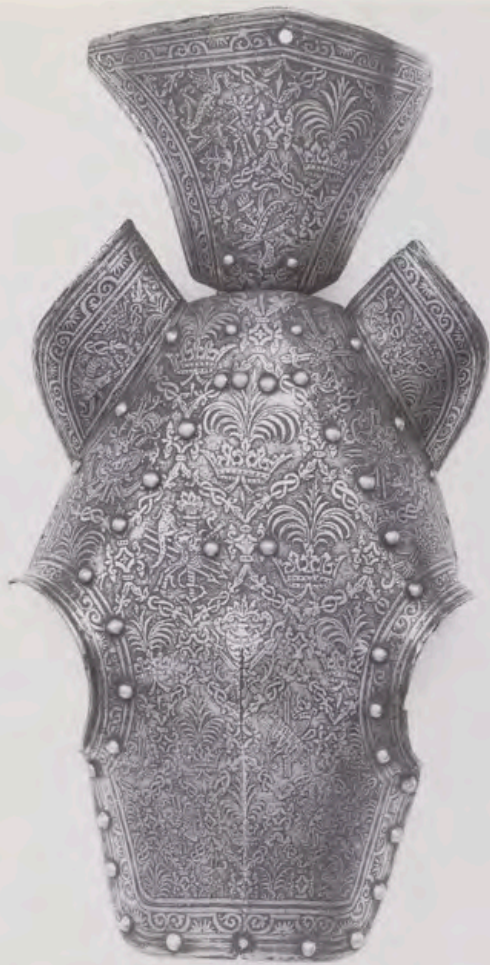
Celada de encaje A 360.

Quijotes y grebas A 360.



*Quijote y greba izquierdo A 360.
Vista posterior de la greba izquierda A 360.*





1. 2.

1. Testera de caballo A 368.
2. Arandelas de lanza A 365-366

mejor; el hombro izquierdo estaba reforzado por la bufa con el borde superior saliente (el guardacuello); el codo a su vez protegido por un sobrecodal y la mano por el manoplón de justa.

La «barrera» era un juego entre cuadrillas de caballeros que combatían a pie y cuyo nombre viene de la barra horizontal que las separaba. Estas se enfrentaban con picas cortas especiales y con espadas de madera, siguiendo unas reglas que creaban un espectáculo casi teatral. Los golpes se evaluaban con puntos (las armas de madera barnizadas, dejaban señales más o menos precisas, a las cuales se les daba una puntuación; ganaba quien hiciese más tantos). No se podían dar golpes por debajo de la cintura, y por esto la armadura no tenía escarcelas ni otras piezas protegiendo las piernas. Las hombreras podían ser simétricas pero generalmente la derecha no tenía ala para permitir un movimiento más desahogado del brazo; el peto y el espaldar de «barrera» no tenían reborde en el escote del cuello para no dar presa a los golpes; los brazaes eran casi siempre cerrados, es decir con launas que cubrían la flexura del brazo.

También en la justa «di rincontro» el hombro derecho, protegido por la arandela de la lanza, podía ser sin ala, pero en la de «campo aperto», debido al sucesivo combate con la

espada, se prefería una hombrera derecha también con ala.

Las veinticinco piezas de que constaba la armadura de Emanuele Filiberto servían para componer dos conjuntos específicos diferentes, que para no crear nuevas confusiones citamos con la numeración dada por Crooke en su catálogo de 1898.

La armadura de torneo de a caballo se componía de los siguientes elementos: celada de encaje A 361, gola A 360, peto A 362, hoy desprovisto de su ristre y dotado de un reborde formando guardacuello y de otro protegiendo el hombro derecho; espaldar A 360; guardabrazos asimétricos, el derecho A 360 y el izquierdo A 364¹⁵ que posee los orificios donde se fijaba una bufa y una navaja o sobrecodal, dos piezas móviles perdidas ya en 1898, que reforzaban respectivamente la protección del hombro y del codo izquierdo; manopla derecha a dediles A 360¹⁶, manoplón izquierdo A 360¹⁷, escarcelas asimétricas A 360, quijotes y grebas A 360, los estribos A 367 que han desaparecido después de 1898 y por último, las piezas accesorias, dos arandelas de lanza A 365-366 y la testera de caballo A 368.

La armadura de torneo de a pie es más simple que la precedente y esto se debe en parte —como ya hemos indicado— a la ausencia de piezas defensivas en los miembros inferior-

res, ya que en los torneos a la barrera estaban prohibidos los golpes bajos. Sin embargo, esta armadura podía tener o no las escarcelas. Dicha armadura se compone de: celada de encaje A 360, gola A 360, peto y espaldar A 360, guardabrazos asimétricos A 360, manopla derecha a dediles A 360 y una manopla izquierda semejante a la anterior que faltaba ya en 1898, y las escarcelas A 360 que podían añadirse a voluntad.

En estas dos armaduras, la gola, el espaldar, el brazal derecho, la manopla derecha y eventualmente las escarcelas, se utilizan tanto en una como en la otra. Seis piezas faltan, cuatro de ellas perdidas antes de 1898 (el ristre, la manopla izquierda, la bufa y la navaja) y otras dos desaparecidas posteriormente a esta misma fecha, se trata del par de estribos A 367 que Crooke conoció y catalogó como «Estribos cerrados (un par)». Conservan el pavón y el orco que tuvo la armadura». Dichos estribos eran del tipo a zapato y debido a la belleza de su decoración merecieron el honor de ser dibujados por Gaspard Sensi, en la lámina 19 del volumen II y otra vistos de frente y de perfil, con mucho más detalle, en la lámina 20 bis del volumen III. Desgraciadamente, estos estribos que conservaban el colorido original de la armadura han desaparecido de la Armería Real en una época inde-



Peto de torneo de a caballo A 362.

terminada de nuestro siglo. El resto de la armadura, maltratada en el pasado por excesivas limpiezas, ha perdido casi completamente el oro de sus diferentes motivos grabados al agua fuerte y que en relieve resaltaban sobre el pavón negro que cubría el fondo de la superficie metálica. Esta decoración corresponde a la descrita en el ya citado inventario: «todas estas piezas tienen el campo negro quajadas de labores doradas».

El cromatismo y la belleza original de esta rica armadura ha sido felizmente conservado por el pincel de

Anton van Dyck (1599-1641), quien durante su estancia en Italia 1613-1626 fue invitado a Palermo por Emanuele Filiberto y pudo realizar un retrato con armadura de este príncipe poco antes de su muerte¹⁸. Este «arqueológico» retrato, digno de la precisión pictórica de Van Dyck, se conserva en Londres, Dulwich College Picture Gallery, y demuestra una vez más que la armadura A 360-368 de Madrid es irrefutablemente la de Emanuele Filiberto de Saboya, capitán general del mar y virrey de Sicilia.

Van Dyck retrata a Emanuele Fi-

liberto vistiendo parte de la armadura de torneo a caballo y lo presenta como capitán general de la Armada española, llevando en la mano derecha la bengala o bastón de mando, insignia de su autoridad militar¹⁹. Naturalmente esta armadura es atípica de un comandante de navío, pero seguramente fue elegida por su belleza para figurar en este retrato de representación. Además Emanuele Filiberto no estaba obligado a posar llevando dicha armadura que seguramente le vendría entonces —como veremos— un poco pequeña. El peto de la armadura «retratada» lleva el



Van Dyck, Emanuele Filiberto de Saboya. Londres, Dulwich College Picture Gallery.

ristre, pieza que sirve para sostener la lanza y que falta en el peto A 362 de Madrid. Pero la presencia en éste de los tres orificios que servían para fijarlo confirma que se trata de dicho peto. Van Dyck copió los motivos decorativos de esta pieza con una fidelidad tal que es absolutamente imposible confundirla con otro peto similar. Tanto es así, que incluso el peto de la armadura de torneo de a pie, decorado con los mismos motivos decorativos, presenta estos diferentemente dispuestos. El lector podrá fácilmente comparar la posición y detalles de dichos motivos

(red de lazos de amor, trofeos y coronas con palmas) en el peto de torneo a caballo y su copia pictórica, y constatar la concordancia absoluta de estos. En lo que se refiere al brazal izquierdo encontramos el mismo paralelismo decorativo y dos tornillos dorados que sirven para fijar la bufa y la navaja o sobrecodal, dos piezas complementarias que como ya hemos dicho reforzaban la protección del brazo izquierdo particularmente expuesto a los golpes del adversario. La bufa y la navaja faltan, como hemos visto, en la Real Armería, pero el guardabrazo A 364 tiene

exactamente en la misma posición los orificios a tuerca que permitían fijar estas dos piezas. Si estas no aparecen en el retrato, pensamos que se debe probablemente al deseo del pintor o del comitente de no sobrecargar la silueta de la armadura y de poder presentar sin trabas la ostentosa y rica gorguera blanca, elemento luminoso del cuadro que pone en evidencia la cabeza de Emanuele Filiberto. De haberse representado la bufa, dicho cuello hubiese quedado en parte escondido. El guardabrazo derecho del retrato es asimétrico respecto al anterior y posee la flexura

Escarcela izquierda
A 360 retratada por Van Dyck.



Brazal izquierdo A 364
de la armadura de torneo de a caballo
retratado por Van Dyck.



completamente protegida por launas, mientras que la del izquierdo aunque tiene el codal con las alas cerradas necesita completar la protección de la flexura con un tejido de mallas. Se trata del guardabrazo derecho A 360, escotado en el hombro, pintado con ala por motivos de simetría o de gusto; esto ocasiona la abstracción en el peto A 362 del reborde, que montando hasta la gorguera, defiende al hombro y que en la realidad impide el porte de un brazal de este tipo. Las escarcelas simétricas y de cinco launas en el retrato, son en la realidad asimétricas. La derecha tiene cinco launas y la izquierda seis. Esta asimetría es normal en este tipo de armadura donde el lado izquierdo por donde venían los golpes estaba más protegido que el derecho. Debido a esto, la escarcela izquierda tiene un reborde de protección alrededor de la bragueta. Este reborde existe también en el retrato y Van Dyck se ha limitado por razones de simetría a eliminar la segunda launa contando por arriba. Por lo demás la escarcela conservada y la reproducida son iguales y poseen la misma decoración incluida la que adorna el contorno de la pieza; esta decoración visible también en el guardabrazo izquierdo, se compone de medios cartuchos con líneas radiantes inscritas. En cuanto a la celada y guante que se entrevén sobre el mueble, poco podemos decir por estar medio perdidos en la penumbra, pero es obvio pensar que corresponden a las

piezas conservadas en la Real Armería de Madrid. En definitiva, la armadura A 360-368 de Madrid y la reproducida por Van Dyck en su retrato de Emanuele Filiberto son una misma cosa.

Esta interesante armadura es obra de un famoso armero anónimo, conocido como el «Maestro dal Castello»²⁰, debido al castillo con tres almenas bífidas en la cumbre, que a la manera de marca pone en el centro del cuello de los petos. Naturalmente no se trata de la torre del blasón de Castilla como pensó Crooke. Dicho armero trabajó en Milán hacia 1590-1620 y es seguramente un discípulo del célebre Pompeo della Cesa «armaiolo regio» activo también en Milán por los años 1560-1595²¹. Las obras del «Maestro dal Castello» se caracterizan por tener una rica decoración grabada al agua fuerte con esmero. A fin de no sobrecargar este estudio y habiendo ya presentado en otro lugar²² los diferentes tipos de decoración empleados por este armero, nos limitamos aquí a citar solamente las piezas conocidas que se le atribuyen y que tienen los llamados nudos de amor o lazos de Saboya. Se trata de un pequeño grupo de restos de armaduras, todas ellas aparentemente ligadas a la Casa de Saboya, lo que hace pensar que el lazo de amor en tanto que motivo decorativo fue evitado por grandes personajes de otras familias nobles o reales, debido a la connotación subyacente

y evocativa de esta ilustre casa. Dichas piezas se encuentran en la Armería Real de Turín (celada de encaje E 18, quijotes y grebas C 230-231)²³; en la Civiche Raccolte d'Arte Applicate de Milan, Castillo Sforzesco (un peto y un espaldar de torneo a la barrera con restos de guardabrazos simétricos, n.º 97)²⁴; en el Museo Poldi Pezzoli de Milán (una celada de encaje inv. n.º 343 A)²⁵; y las del Metropolitan Museum de Nueva York, una manopla y un guardabrazo izquierdo procedentes de la antigua colección Spitzer (1892)²⁶.

Todas estas piezas diseminadas pueden reunirse en dos grupos: las que pertenecen o se adaptan a una armadura de torneo de a pie y las que son de una armadura de torneo de a caballo. Al primer grupo pertenecen las piezas de Milán conservadas en el Museo Poldi Pezzoli y en el Castillo Sforzesco; y las del Metropolitan Museum. Al segundo grupo, las de la Armería Real de Turín.

Sin querer formar, a toda costa, armaduras homogéneas destinadas a alimentar hipótesis más o menos extravagantes y preconcebidas, podemos imaginar que dichas piezas han debido pertenecer a personas ligadas por lazos de parentela, visto que estas piezas de armadura tienen la misma decoración con los nudos de Saboya. Partiendo de la armadura de la Real Armería de Madrid que sabemos con seguridad que pertenece a Emanuele Filiberto, la idea de atribuir a otros familiares coetáneos



Gola de la armadura A 369 que conserva parte del colorido original, semejante al de la armadura de Emanuele Filiberto de Saboya.

las piezas citadas parece ampliamente justificada. Estilísticamente la armadura de Emanuele Filiberto se sitúa hacia los años 1600-1610, período en el cual este tenía entre doce y veintidós años. Tomando como edad media sus dieciocho años, ya que dicha armadura es para un joven adulto²⁷, esta se situaría en 1606, año en el cual regresó a Turín, y en este caso podríamos pensar que se trata de un regalo de su tío Felipe III, rey de España, quien al mismo tiempo habría podido ofrecer otras armaduras al resto de sus sobrinos, de preferencia a Vittorio Amedeo (1587-1637) residente en España junto con Emanuele Filiberto desde junio de 1603 a agosto de 1606.

Se podría también pensar que dichas armaduras fuesen un regalo del propio padre Carlo Emanuele I, mandado hacer en Milán por esta fecha o poco después. Pero dentro de esta hipótesis debemos tener en cuenta que en los años sucesivos, las malas relaciones diplomáticas y los conflictos militares entre la Saboya y España, principalmente en 1609-1610, impiden quizás pensar que estas armaduras hubieran podido hacerse en Milán, en el taller del «Maestro dal Castello», dominio del rey de España. La situación mejora entre estas dos potencias a finales de 1610, cuando después del conflicto del Montferrato, Emanuele Filiberto vino a España a pedir perdón delante de Felipe III por la equivocada política de su padre. En este caso, se

podría pensar en 1611 como fecha de fabricación de dicha armadura, pero personalmente creemos que esta es un poco tardía. Además, Emanuele Filiberto y Vittorio Amedeo cuentan entonces respectivamente veintitrés y veinticuatro años de edad, y tanto las armaduras de Madrid pertenecientes al primero, como algunas de las piezas sueltas citadas que se vienen atribuyendo en su mayoría a Vittorio Amedeo, no son de proporciones muy desarrolladas. De verificarse, por un lado, que 1611 fuese la fecha de fabricación de dichas armaduras, y por el otro, que algunas de las piezas sueltas conservadas hoy en Italia son para una armadura de joven adolescente²⁸, deberíamos pensar también como posible propietario de estas últimas en el hermano menor Tommaso Francesco (1596-1656), visto que Maurizio (1593-1657) recibió la púrpura cardenalicia en 1607. De ser todo esto cierto, hubieran existido tres grupos de armaduras similares destinadas respectivamente a Vittorio Amedeo, Emanuele Filiberto y Tommaso Francesco. Sin embargo, repetimos, consideramos más pertinente fechar estas armaduras en torno a 1606 que hacia 1611.

Las dos armaduras de Emanuele Filiberto conservadas en la Real Armería de Madrid son de una gran importancia dentro del arte de la Armadura y al mismo tiempo, son las únicas piezas dentro de la producción «firmada» del «Maestro dal Castello» de las cuales se sabe con

certeza su propietario. En lo que se refiere a sus dos pistolas, la Real Armería posee en la colección de armas de fuego, una sola pistola de tres cañones giratorios (K 223) que corresponde a la descripción: «la otra más pequeña también de arçon de tres Canones en una caja y lisso». En cuanto a la espada, cuchillo y estandartes que le pertenecían y que aparecen documentados en 1625, 1627 y 1633 en el inventario de la Real Armería de Madrid, nada ha llegado hasta nuestros días.

NOTAS

¹ ACHILLE JUBINAL Y GASPARD SENSI, *La Armería Real ou collection des principales pièces de la gallerie d'armes anciennes de Madrid*, Paris (s.f., hacia 1839), vol. II, lám. 19, fig. 1 y vol. III, lám. 20 bis, figs. 6-7.

² *Catálogo de la Real Armería mandado formar por S.M. siendo director general de reales caballeriza, armería y yeguada, el Excmo. Señor Don José María Marchesi*, Madrid, 1849, n.º 348, 1182, 1651, 1658, 2469, pp. 13-14, 47, 73, 184-185.

³ *Op. cit.*, pp. 107-109

CHARLES RELLY BEARD, *Notes on the Barberini and some allied armours*, Blackburn, 1920, pp. 8-12.

BRUNO THOMAS Y ORTWIN GAMBER, *L'arte milanese della armatura*, en *Storia di Milano*, vol. XI. Milano, 1958, pp. 797-810

LIONELLO G. BOCCIA Y EDUARDO T. COELHO, *L'Arte dell'armatura in Italia*, Milano, 1967, n.º 408, pp. 461, 473-474

GIORGIO DONDI Y MARISA CARTESEGNA, *Illustrazione al catalogo y Schede critiche di catalogo*, en *L'Armería Reale di Torino*, Milán, 1982, pp. 336-337, n.º 45-45a - 45b

LIONELLO G. BOCCIA Y JOSE A. GODOY, *Museo Poldi Pezzoli. Armería I* (pp. 13-31, 65-420) Milán, 1985, p. 89

JOSE A. GODOY, *Notes sur quelques armures du «Maestro dal Castello»*, Genova, n.s., t. xxxv, 1987, en curso de publicación.



Pistola de tres cañones giratorios K 223; el perrillo y el guardamonte no son los originales.

⁴ JOSE A. GODOY, *ibidem*.

⁵ Caja 315, Histórica.

⁶ *Ibidem*. «Il castello inciso sullo spigola nella parte superiore del petto è la marca di fabbrica degli armaioli di Milano. Io, almeno, credo così».

⁷ SAMUEL GUICHENON, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*, Lyon 1660, pp. 789-790.

⁸ JOSE A. GODOY, *Op. cit.* 1987. Con anterioridad dicho monograma había sido interpretado como ENFT, siendo la última letra compuesta de una F y de una T. Ver Antonio Martínez del Romero, *op. cit.*, lám. I n.º 4 donde se omite decir sobre que pieza figuraba. Personalmente pensamos que se trata de las letras ENF.

⁹ JOSE A. GODOY, *Ibidem*.

¹⁰ Pp. 172º, 172, 173º, 205º.

¹¹ FRANCISCO ROALES, *Exequias del Serenísimo Príncipe Emanuel Filiberto*, Madrid, 1926. FRANCISCO ROALES, *op. cit.*, pp. 62-63.

LUIGI LA ROCCA, *op. cit.*, p. 238. Los monjes del monasterio pusieron en un pergamino sobre su tumba, la siguiente inscripción: «Emanuel Filiberto príncipe exemplar, hijo de los serenísimos duques de Saboya Carlos Emanuel, y D. Catalina de Austria, nieto de nuestro fundador, Gran Prior de Castilla y Leon, Generalissimo del Mar, Virrey de Sicilia, &c. Passo desta a meior vida en servicio de la corona de España en Palermo sabado III de Agosto MDCXXVIII a los XXXVI años, tres meses y XVII días de su edad.

Su cuerpo acompañado de su Casa y Familia mandó trasladar a este lugar con Real magnificencia la Magestad del Rey nuestro señor Filipe III, su muy amado Primo. Entregaronle sin lesion è incorrupto, dotes de la integridad y pureza de su vida, el Obispo de Cartagena Don Fray Antonio Trexo y Don Estevan Hurtado de Mendoza, conde de Orgaz, Mayordomo de su Magestad, año de mil y seiscientos y veinte y cinco, día veynte y dos de Deziembre».

¹⁴ Ver nota 10. Cada uno de estos tres párrafos corresponde respectivamente a la página 172º-172, 172-173º, 205º. Omitimos la transcripción de tres notas marginales que indican la colocación de dos armas y que una de las banderas se «des Hizo» para hacer entretelas.

¹⁵ Debe tratarse del que aparece citado en el inventario como: «otro bractal derecho». De ser así, es curioso constatar que Juan Bautista Crooke cometió el mismo error al definirlo: «Guardabrazo derecho con brazal de torno». Puede que este lapsus se deba al hecho de que el brazo izquierdo de una armadura vista de frente se encuentra a la derecha del espectador y por lo tanto del que la describe.

¹⁶ Los dediles son modernos.

¹⁷ Las launas que cubren el pulgar son modernas. En esta armadura A 360-368 son también modernos el portapenacho A 360, las bisabras, heillas, correas y algunas otras piezas de fijación.

¹⁸ ALEXANDRE DE VESME, *Van Dyck, peintre de portraits des princes de Savoie*. Miscelanea di Storia Italiana, t. XXIV, Torino, 1885, pp. 116-123.

SIDNEY J.A. CHURCHILL, *Sir Antony van Dyck's Visit to Sicily about 1624*. The Burlington Magazine, vol. XIV, 1909, pp. 239-240.

CLAUDE PHILLIPS, *Rubens or Van Dyck?* The Art Journal, agosto 1911, pp. 237-240.

ALBERT VAN PUT, *The Prince of Oneglia*. The Burlington Magazine, vol. XXI, 1912, pp. 311-314.

ALBERT VAN PUT, *Van Dyck's «Prince of One-*

glia». The Burlington Magazine, vol. XXV, 1914, p. 59.

GUY FRANCIS LAKING, *A Record of European Armour and Arms*, London, 1920-1922, vol. V, pp. 15-16, fig. 1434

ERIK LARSEN, *La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck. Manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme*. Académie royale de Belgique. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, 2e série, t. XIV, fascículo 2, 1975, p. 61.

ERIK LARSEN, *L'opera completa di Van Dyck*, vol. I, Milán, 1980, n.º 438.

CRISTOPHER BROWN, *Van Dyck*, Oxford, 1982, pp. 82-83, fig. 71.

¹⁹ FELIX DE LLANOS Y TORRIGLIA, *Dictamen encomendado por Su Magestad el rey de España (q.D.g.) a la Real Academia de la Historia sobre la tradición, historia y características del bastón de capitán general*. Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo XCIV, 1929, pp. 368-396.

²⁰ Ver por ejemplo: BRUNO THOMAS Y ORTWIN GAMBER, *op. cit.*, pp. 811-820.

LIONELLO G. BOCCIA Y EDUARDO T. COELHO, *op. cit.* n.º 408, 421, pp. 473-474, 481.

LIONELLO G. BOCCIA Y JOSE A. GODOY, *op. cit.* n.º 20-21, 34, pp. 81-84, 88-89.

JOSE A. GODOY, *op. cit.* 1987.

²¹ ANGELO ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale*, Turin 1890, pp. 122-123.

WENDELIN BOEHEIM, *Meister der Waffenschmiedekunst von XIV bis ins XVIII Jahrhundert*, Berlin, 1897, pp. 171-172.

JOHN F. HAYWARD, *Les collections du palais de Capodimonte, Naples*. Armes Anciennes, 1956, vol. I, n.º 7.

BRUNO THOMAS Y ORTWIN GAMBER, *op. cit.*, pp. 797-810.

LIONELLO G. BOCCIA Y EDUARDO T. COELHO, *op. cit.* n.º 348, 374, 377, 379-392, 403, 405-407, pp. 367, 459-461, 468-469, 471-473.

JOSE A. GODOY, *Emmanuel-Philibert de Savoie (1528-1580): un portrait, une armure*. Genova, n.s., t. XXXII, 1984, pp. 82-86.

LIONELLO G. BOCCIA Y JOSE A. GODOY, *op. cit.* n.º 19, 32-33, 248, 309, pp. 80-81, 87-88, 110-111, 121-122.

LIONELLO G. BOCCIA, *Pompeo della Cesa*. Dizionario Biografico degli Italiani; en curso de publicación, con bibliografía.

²² LIONELLO G. BOCCIA Y JOSE A. GODOY, *op. cit.* n.º 20-21, 34, pp. 81-84, 88-89.

²³ VITTORIO SEYSEL D'AIX, *Armeria antica e moderna di S.M. Carlos Alberto*, Turin 1840, n.º 272-273, 375.

ANGELO ANGELUCCI, *op. cit.*, pp. 148, 175.

CHARLES RELLY BEARD, *op. cit.*, pp. 16-17.

BRUNO THOMAS Y ORTWIN GAMBER, *op. cit.* p. 813.

LIONELLO G. BOCCIA Y EDUARDO T. COELHO, *op. cit.* n.º 408, pp. 461, 473-474.

GIORGIO DONDI Y MARISA CARTESEGNA, *op. cit.* pp. 336-337, n.º 45-45a-45b.

LIONELLO G. BOCCIA Y JOSE A. GODOY, *op. cit.* p. 89.

JOSE A. GODOY, *op. cit.* 1987.

²⁴ AMBROSIO BAZZERO, *Le Armi Antiche nel Museo Patrio di Archeologia in Milano*. Milano 1880, p. 16.

BRUNO THOMAS Y ORTWIN GAMBER, *ibidem*.

LUIGI VITIELLO, *Tecnica usata per decorare la corazza di Vittorio Amedeo I di Savoia*. Rassegna di Studi e di Notizie, vol. IX, año VIII, 1981, pp. 467-470.

FABRIZIO FERRANTI, *Alcune note su un'armatura appartenuta a Vittorio Amedeo I*. Rassegna di

Studi e di Notizie, vol. IX, año VIII, 1981, pp. 470-472.

LIONELLO G. BOCCIA Y EDUARDO T. COELHO, *Ibidem*.

GIORGIO DONDI Y MARISA CARTESEGNA, *ibidem*.

LIONELLO G. BOCCIA Y JOSE A. GODOY, *ibidem*.

JOSE A. GODOY, *Ibidem*.

²⁵ BRUNO THOMAS Y ORTWIN GAMBER, *op. cit.* p. 818.

LIONELLO G. BOCCIA, *Armi e Armature*, en il Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1972, pp. 48-49, fig. 54.

DOMENICO COLLURA, *Cataloghi del Museo Poldi Pezzoli. Armi e armature*. Milano, 1980, pp. 25-26, n.º 22.

LIONELLO G. BOCCIA Y JOSE A. GODOY, *op. cit.* pp. 88-89.

JOSE A. GODOY, *Ibidem*.

²⁶ J.B. GIRAUD Y E. MOLINIER, *La Collection Spitzer*, t. VI, *Armes et Armures*, Paris 1892, p. 15, n.º 56.

Catalogue des Armes & Armures faisant partie de la collection Spitzer et dont la vente aura lieu à Paris. Galerie Georges Petit. [...] juin 1895, Paris, 1895, p. 22, n.º 77, lám. V.

CHARLES RELLY BEARD, *op. cit.* p. 8 nota 3.

JOSE A. GODOY, *Ibidem*.

²⁷ Dimensiones de algunas piezas representativas:

Peto A 360: altura desde el centro del cuello 38 cms; anchura en la cintura 26,7 cms.; anchura al nivel de los sobacos 31 cms; anchura en los hombros 22,3 cms.

Peto A 362: altura 40,6 cms.; anchura en la cintura 27 cms.; anchura al nivel de los sobacos 31,6 cms.

Espaldar A 360: altura desde el centro del cuello 35, 5 cms.; anchura máxima 30,9 cms.; anchura en los hombros 25 cms.

Quijotes A 360: altura 37,5 cms.; anchura en línea horizontal 17,1 y 17,2 cms.

Grebas A 360: altura cara anterior 29,3 cms.

Quijote y greba derechos unidos 64 cms.

Peso de la armadura de torneo de a caballo sin la bufa y el sobrecodal 17 Kgs. 185 grs.; celada A 361 (3.880 grs), gola A 360 (920), peto A 362 (2.130 grs), espaldar A 360 (1.225 grs), guardabrazo derecho A 360 (1.935 grs), guardabrazo izquierdo A 364 (1.940 grs), escarcela derecha A 360 (565 grs), escarcela izquierda A 360 (915 grs), quijote derecho A 360 (715 grs), quijote izquierdo A 360 (705 grs), greba derecha A 360 (495 grs), greba izquierda A 360 (520 grs), manopla derecha A 360 (450 grs), manoplón A 360 (790 grs).

Peso de la testera A 368 (930 grs), arandela A 365 (345 grs), arandela A 366 (340 grs).

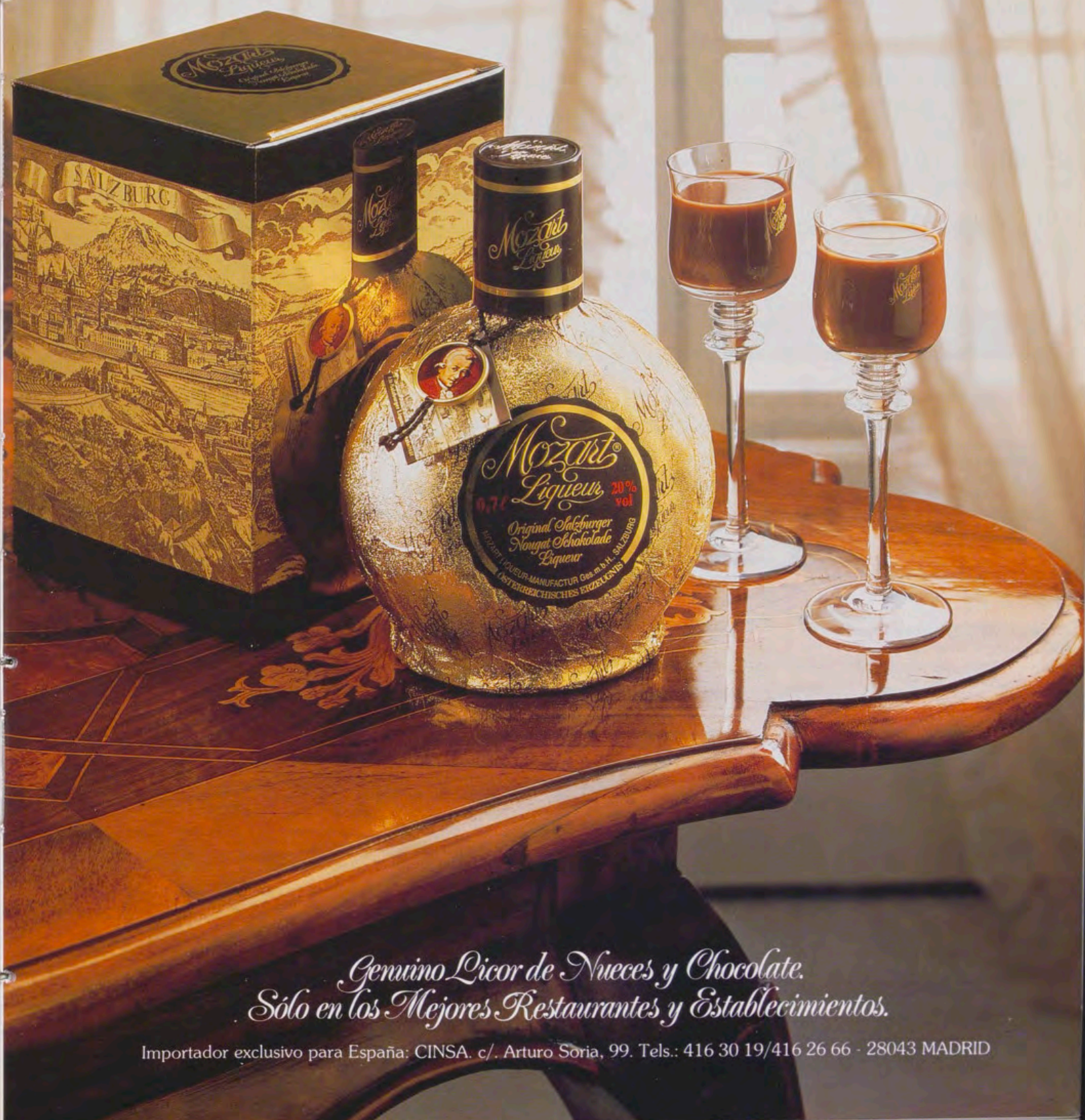
Peso de la armadura de torneo de a pie sin la manopla izquierda 12 Kgs. 340 grs.: celada A 360 (4.610 grs), gola A 360 (920 grs), peto A 360 (1.000 grs), espaldar A 360 (1.225 grs), guardabrazo derecho A 360 (1.935 grs), guardabrazo izquierdo A 360 (2.200 grs), manopla derecha (450 grs).

²⁸ No es siempre fácil distinguir entre la talla de un joven más o menos desarrollado y la de un hombre adulto de escasa estatura o proporciones. Ni tampoco, entre la de un adolescente y un joven adulto.

²⁹ MARTINEZ DEL ROMERO, *op. cit.*, p. 133, n.º 2.080.

CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *op. cit.*, p. 336.

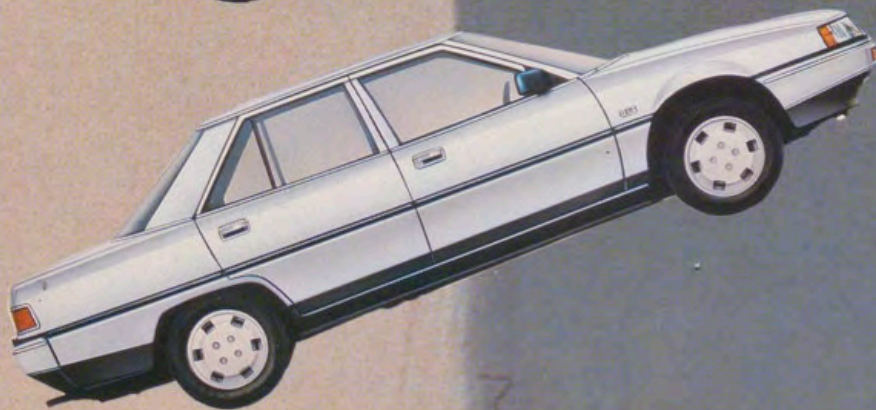
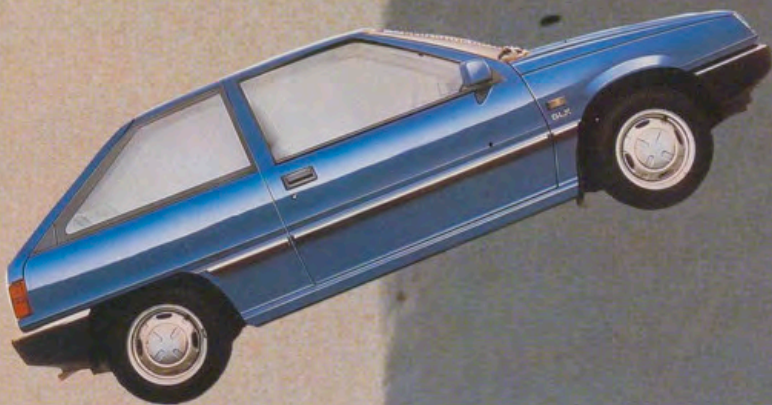
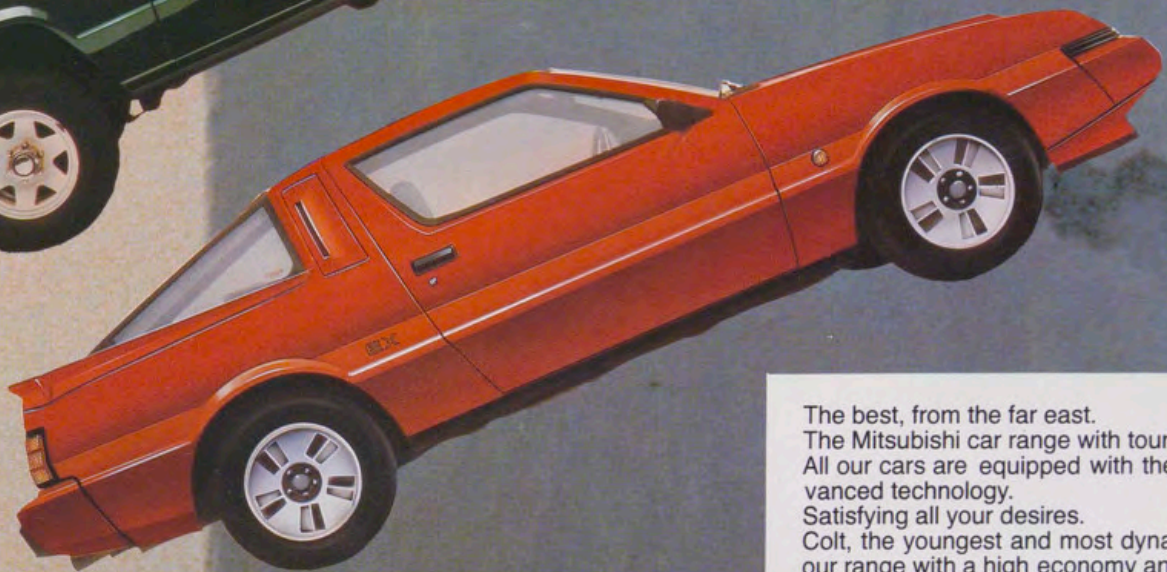
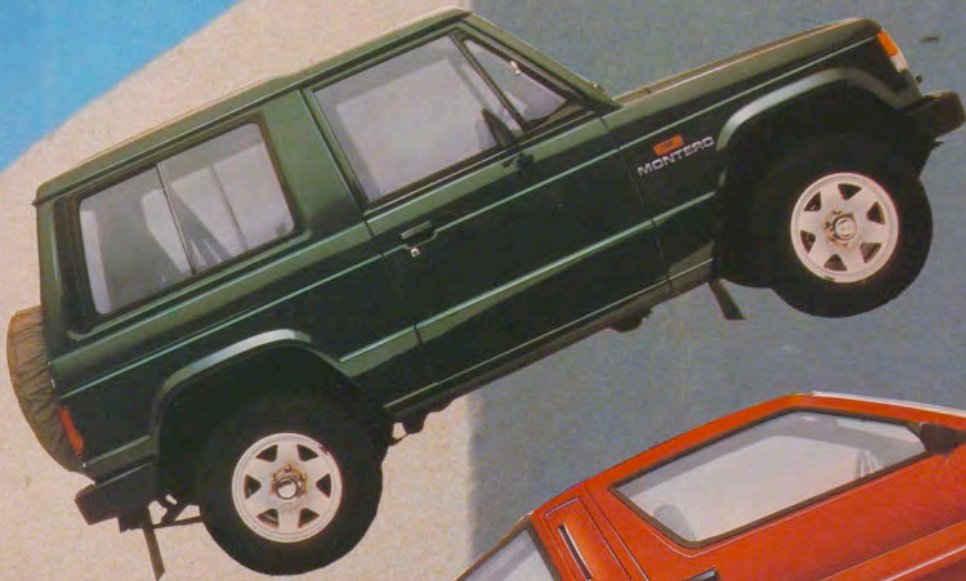
Original Salzburger Nougat Schokolade Liqueur



*Gemino Licor de Nueces y Chocolate.
Sólo en los Mejores Restaurantes y Establecimientos.*

Importador exclusivo para España: Cinsa. c/. Arturo Soria, 99. Tels.: 416 30 19/416 26 66 · 28043 MADRID

ORIENT YOURSELF IN SPAIN WITH THE MITSUBISHI TOURIST PLATE.



The best, from the far east.
The Mitsubishi car range with tourist plate.
All our cars are equipped with the most advanced technology.
Satisfying all your desires.
Colt, the youngest and most dynamic car of our range with a high economy and stability.
Galant differs by its elegance and big space.
Starion, a high tech sports car with functional equipment reacting immediately to your orders.
Montero, the best 4x4 car of the world. Traditional winner of the Paris-Dakar Rally, the world's hardest racing contest.
Mitsubishi offers technical service-stations all over Europe.
Orient yourself with a tax free Mitsubishi car, and discover Spain from North to South and from East to West.



I am interested to receive more information about.

Colt Galant Starion Montero
 The whole range Please contact me personally

Name _____

Address _____

City _____ Country _____

Telephone _____

Please, send this coupon to ICA, S.A. D. Ramón de la Cruz, 105 - 28006 MADRID. Spain.
All these models are also available for national plate.

RS


Ingresa en el mundo de Ducados Internacional.



Ducados Internacional. Tabaco de mundo.

CONTIENE NICOTINA



 Tabacalera

Las esculturas de los emperadores romanos: Trajano, Theodosio, Arcadio y Honorio

Por JOSE LUIS MELENDRERAS JIMENO

A mediados del siglo XVIII, más concretamente en el año 1751, el Rey Fernando VI decide poner a prueba las cualidades artísticas de dos de los más grandes directores de escultura de las obras del Palacio Real de Madrid. Por una parte el carrarés Juan Domingo Olivieri; por otra; el genial gallego Felipe de Castro, dos monstruos de la escultura cortesana y oficialista de la España borbónica del siglo XVIII, cofundadores de la sección de

Felipe de Castro se inspiraría para la coraza de Trajano en la estatua colosal de Constantino, del nártex de San Juan de Letrán.



escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que por aquellos años se creaba ¹.

El monarca les encarga la ejecución de cuatro colosales estatuas que representan a los emperadores romanos de origen español: Trajano, Arcadio, Teodosio y Honorio. Es de extrañar, como muy bien señala el profesor Plaza Santiago, la ausencia de un emperador tan importante y tan hispano como Elio Adriano, nacido en la Bética al igual que Trajano ².

De las cuatro esculturas, que adornaban con anterioridad los pilares de las tres puertas centrales de la fachada principal que da a la plaza de la Armería, y que deberían ser vistas a nivel del suelo, Olivieri se encargó de las de Honorio y Teodosio, y Castro de las de Trajano y Arcadio ³. Las dos primeras están finamente ejecutadas y son más esbeltas que las de Castro. Estas, en cambio, muestran mayor afán de detallismo, pudiéndose apreciar mejor éste en los rostros, donde el escultor intenta reflejar una psicología y un temperamento especial.

La idea de levantar estas magníficas estatuas corrió a cargo del «alma mater» de las obras de ornato y escultura del Palacio, el padre benedictino Fray Martín Sarmiento, asesor en

En el antebrazo derecho se puede apreciar claramente dibujado el cruce de venas.



cuestiones artísticas del monarca, y que para esta empresa realizó algunos borroncillos y apuntes, como muy bien afirma Plaza. Como ejemplo a seguir, también se tuvo en cuenta a los reyes del Antiguo Testamento que coronan el Patio de los Reyes del Escorial ⁴.

Las estatuas, realizadas entre 1752 y 1753, miden unos tres metros de altura, y son de mayor tamaño que las de la balaustrada y las del piso principal. Están labradas en piedra escogida y seleccionada de las canteras de Colmenar de Oreja en una sola pieza, de bulto redondo, al igual que las del piso principal. Fueron desbastadas por Pedro Martineño, midiendo los blo-

ques de piedra aproximadamente 12 pies de alto. Las dificultades de extracción de las piedras en la montaña y la selección de las mismas vienen perfectamente detalladas en la correspondencia que mantiene Felipe de Castro con Baltasar Elgueta y Vigil, Superintendente de las Obras de Palacio, y que se ve reflejada en parte por Plaza Santiago en su libro «El Palacio Real Nuevo de Madrid» ⁵.

En un documento del Archivo General del Patrimonio ⁶ se exponen algunos de los problemas que surgieron durante la realización de las esculturas: «No se hallaban bancos capaces a los que se necesitaba, ni dueños de canteras que quisiesen hazer nuevos des-

montes, volvieron mis oficiales, segunda, tercera, quarta y mas veces, y hallaron la ultima vez un banco en que me sacaron y desbastaron la piedra que ha de ser pa el emperador Trajano y la que pessa menos de quantas avia alla, tres semanas haze oi que mis oficiales me avisaron, q.e para la estatua de Arcadio no se halla banco mas grueso que de tres pies y medio pr. abajo y dos y medio p.r la cabeza q.e respondi no me servia p.r quanto el modelo q.e tengo echo pide precisamente el guesso tres pies y doce dedos y de alto doce y quatro dedos».

Castro se queja en determinadas ocasiones que a su compañero Olivieri se le extrae la mejor piedra ⁷: «Al mismo tiempo que llego una piedra de uno de los emperadores que haze Dn. Olivieri se ha vertido por Madrid unas voces afirmando que ai tantoss bancos de piedra descubiertos en que io pudiera aver sacado mis estatuas y que pr. causa de no ir a sacarlas no se han sacado y pr. quanto el q.e vierte estas voces no save los antecedentes que llevo dicho ni save ni se ha hecho cargo de que tengo una piedra sacada y que los bancos que ai descubiertos no alcanzan en la grosseta para la estatua de Arcadio...» ⁸.

Fuentes de inspiración

Las monedas y bustos romanos de las colecciones reales fueron principalmente los motivos de inspiración en que se basaron estos artistas para ejecutar dichas estatuas.

A Castro le viene la inspiración directa de Roma, donde estuvo como artista pensionado en el año 1739, motivo por el cual conoció de cerca las colecciones clásicas de la corte pontificia y de los museos y monumentos romanos. En la Ciudad Eterna consiguió el primer premio de la Academia de San Lucas y de la de Florencia, y otros premios en diversas ciudades italia-



El canon de la figura de Teodosio, de inspiración clásica es esbelto y majestuoso.



Detalle de la espada y de la lorica, con dos órdenes de colgantes, de la figura de Teodosio.



La coraza decorada con grifos del Arcadio de Felipe de Castro es semejante a la de varias conocidas efigies imperiales, entre las que puede recordarse la de Lucio Vero, que actualmente guarda el Museo de Nápoles.



En la composición de la figura de Arcadio destacan sobre todo los bellos pliegues del manto.



La figura de Honorio, sobresale por su finura, maestría y acabado, así como por la calidad de la piedra escogida.



Detalle de la estatua de Honorio: cabeza con un casco decorado con penachos, y rostro clásico y sereno.

nas⁹. También colaboró estrechamente con el gran escultor del barroco italiano Filippo della Valle, artista que decoró la nave central de la Basílica Vaticana con colosales estatuas de mármol de algunos santos fundadores de órdenes religiosas.

Castro es un escultor de gran erudición y talento, coleccionista de magníficos libros de arte, de una manera especial los relacionados con su profesión de artista, como nos lo manifiesta el investigador Claude Bédat en el libro que escribió sobre el genial gallego. Así pues, Castro se documentó lo mejor que pudo en Roma, con el fin de elaborar sus dos estatuas de emperadores¹⁰.

Según Plaza, la coraza de Arcadio, decorada con bellísimos grifos flanqueados, está directamente inspirada en el peto de la estatua de Lucio Vero del Museo Nacional de Nápoles, y la coraza del emperador Trajano en la de la estatua colosal de Constantino, que decora el nártex de la Basílica de San Juan de Letrán de Roma¹¹.

El deseo y la costumbre de decorar las corazas de los generales y emperadores romanos aparece en los siglos I y II antes y después de Cristo, respectivamente. Era un tema que a partir de la estatua de Augusto de la Prima

Porta del Museo Vaticano, se hace ostensible a lo largo del imperio romano. Además, daba a los artistas la oportunidad de lucirse con los relieves de la coraza, porque era la nota histórica descriptiva que introducían los romanos, con los detalles de tipo helenístico. Algunos, como la medusa y los grifos flanqueados, de cuero repujado, eran extraordinariamente resistentes. El primer retrato romano con coraza que se conoce es el de César cuando era cónsul¹².

En cuanto a los dos emperadores de Olivieri hay que decir que están inspirados en los retratos romanos que la dinastía real de Saboya poseía en el Palacio Real de Turín, ciudad en la cual residió hasta que vino a Madrid.

Arcadio. Porta casco; coraza; loriga, con dos órdenes de colgantes y correas en los faldellines subarmales. El calzado está decorado con máscaras de león y lleva un magnífico manto. El brazo derecho se eleva hasta la altura del hombro, y, en el izquierdo, se cubre con un pequeño escudo, decorado por el rostro de una medusa. La composición de la figura es admirable, destacando sobre todo los bellísimos pliegues del manto. La actitud pensativa de la cabeza contrasta con el conjunto

de la figura que, como señala Bédat, parece como si se dispusiera a salir al combate¹⁴.

Trajano. La cabeza, coronada de laurel, está inspirada en los bustos romanos, y se muestra serena y reflexiva. Coraza y sandalias con la misma decoración que las restantes estatuas. El pie derecho, un poco más retrasado que el izquierdo, permanece en reposo, en bello contraposto policletiano. Curiosamente, en el antebrazo derecho aparece dibujado el cruce de venas¹⁵.

Teodosio. Esta figura, con el rostro de lado, y con una corona de laurel en la cabeza, se nos muestra energética y dominante. Porta coraza, loriga, faldeleta, botas y un manto cayéndole en su espalda. El canon, de inspiración clásica, es esbelto y majestuoso¹⁶.

Honorio. Aparece de perfil. Rostro clásico y sereno, inspirado en modelos griegos y romanos. Lleva casco decorado con penachos. En su mano izquierda sostiene un escudo bellamente decorado. Es la figura más elegante y fina de la serie¹⁷.

NOTAS

¹ Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1975, pág. 222.

Pardo Canalís, Enrique: *Escultura Neoclásica Española*. Colección «Artes y Artistas». Madrid. Instituto Diego de Velázquez del C.S.I.C., 1958, pág. 11.

² Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real*. O.c... pág. 223.

³ Morterero y Simón, Conrado, y otros autores: *El Palacio Real de Madrid*. Colección Bellas Artes. Madrid. Patrimonio Nacional, 1975, pág. 76.

López Serrano, M: *Palacio Real de Madrid*. Madrid. Patrimonio Nacional, 1966, pág. 17.

⁴ Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real*. O.c... pág. 222.

⁵ Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real*. O.c... pág. 223.

⁶ A.G.P. (Archivo General del Patrimonio). O.P. (Obras de Palacio). Leg. n.º 382. 31-VIII-1752.

⁷ Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real*. O.c... pág. 223.

⁸ A.G.P.-O.P. Leg. n.º 382. 31-VIII-1752.

⁹ Bédat, Claude: *El escultor Felipe de Castro*. Colección «Cuadernos de Estudios Gallegos». Santiago de Compostela. Instituto Padre Sarmiento. C.S.I.C., 1971, págs. 27-41.

Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Escultura y Pintura del Siglo XVIII*. Colección «Ars Hispaniae». Vol. XVII. Madrid. Ed. Plus Ultra, 1965, pág. 132.

¹⁰ Bédat, Claude: *El escultor Felipe de Castro*. O.c... págs. 43-54.

Martín González, Juan José: *Escultura Barroca en España 1600-1770*. Madrid. Ed. Cátedra, 1983, pág. 405.

¹¹ Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real*. O.c... pág. 224.

¹² García y Bellido, Antonio: *Esculturas Romanas de España y Portugal*. Madrid. C.S.I.C., 1949, págs. 194, 195 y 196.

¹³ Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real*. O.c... pág. 224.

¹⁴ Bédat, Claude: *El escultor Felipe de Castro*. O.c... pág. 94.

¹⁵ Bédat, Claude: *El escultor Felipe de Castro*. O.c... pág. 93.

¹⁶ Martín González, Juan José: *Escultura Barroca en España 1600-1770*. O.c... pág. 400.

¹⁷ Martín González, Juan José: *Escultura Barroca en España 1600-1770*. O.c... pág. 401.

¹⁸ A.G.P.-O.P. Leg. n.º 382. 4-II-1752.

Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real*. O.c... pág. 223.

Gran éxito de «Música en Palacio»

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes de España, se han celebrado durante el mes de julio una serie de cuatro conciertos y un ballet al aire libre en el Patio del Príncipe del Palacio Real, organizados por el Patrimonio Nacional con la colaboración del Banco Hipotecario de España, el Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura, y el Ente Público RTVE.

La serie «Música en Palacio» es una continuación de los conciertos que desde 1981 se vienen realizando en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, y con ella se pretende «que los españoles disfruten de su Patrimonio y estén orgullosos de él», según palabras del Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos.

Así pues, el motivo de la organización de estos conciertos no es sino «el de acercar la cultura musical al mayor número posible de espectadores, y con la garantía de interpretaciones solventes». Con este propósito se cursaron más de 8.000 invitaciones a través de la Administración del Estado, la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid y diversas empresas privadas, colegios de huérfanos y asociaciones benéficas.

El día 3 de julio se inició el ciclo con una actuación de la Unidad de Música de la Guardia Real, a las órdenes en la primera parte, del Teniente González, y en la que se interpretó una serie de fragmentos de populares zarzuelas, precedidas de una fanfarria con ciertas reminiscencias renacentistas a la manera de Gabielli, compuesta para esta ocasión por el asesor de música del Patrimonio Nacional, Don José Peris Lacasa.

En la segunda parte de la velada, dirigida por el Comandante López Calvo, sonaron dos marchas, una de ellas escrita curiosamente por Tito Schipa en honor del Rey Alfonso XIII; y la otra, por López Calvo, para Su Majestad Don Juan Carlos. En esta última se recuerda la vieja «Marcha de los Alabarderos» y «Toques de los Alabarderos del Rey», interpretados, respectiva-

1. El «Requiem», de Verdi, fue la obra elegida para la sesión de clausura de «Música en Palacio».

2. Su Majestad la Reina Doña Sofía se trasladó expresamente desde Palma de Mallorca para asistir al concierto de clausura.

3. La Orquesta de Franz Liszt dio un curso de profesionalidad y compenetración con un adecuado programa, en el que destacó la suite «Don Quijote», de Telemann.

4. Aspecto que ofreció el Patio del Príncipe durante el «Requiem» de Verdi.



mente, por las bandas de uno y otro cuerpo, unidos a los de la Guardia Real, todos con sus vistosos uniformes de gala, en un numeroso conjunto de más de cien profesores. Una atinada transcripción de la amplia «Suite» de la Música para los Reales Fuegos Artificiales de Haendel, y dos fantasías militares de Marín y Oudrid completaron el grato programa cerrado con una gran retreta.

La banda, reforzada con instrumentos de arcos graves, sonó equilibradamente, con un perfecto empaste en las maderas, y metales densos, redondos, sin acritudes capaces de tocar el «pianísimo» y «mezzo-forte» en una rica gama de intensidades.

Después de suspenderse el día 11 la actuación del Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela a causa de la lluvia, dicho Ballet, por fin, pudo actuar el día 15 en el Patio del Príncipe. Componían el programa cinco de las obras más bellas del repertorio de esta formación, con Ray Barra todavía al frente de la misma.

«Serenade», de Georges Balanchine, sobre música de Piotr Tchaikovsky, abrió la velada. Es una pieza dulce, serena como su propio nombre indica, muy apropiada para el marco en que se interpretó, y que contó con las intervenciones solistas de Carmen Molina, Antonio Castillo, Rosanna Burgos, María Ostende y Hans Tino. El contrapunto a la quietud estuvo en «Muñecos», un paso a dos —que bailaron María Luisa Ramos y Ricardo Franco— lleno de gracia y expresividad en los movimientos y los gestos, con coreografía de Alberto Méndez sobre música de Egues. Completó la segunda parte «Nocturno», con música de Dvorak y coreografía de Ray Barra, que interpretaron Marta Alvarez y Hans Tino.

La estrella del Ballet del Teatro Lírico Nacional fue, sin duda, el paso a dos de «Don Quijote», que siempre que bailan Arantxa Argüelles y Antonio Castilla levanta los aplausos del público. Cerró la velada la inquietante pieza de Poulenc «Voluntaries», con coreografía de



Glenn Tetley, de buena ejecución, y que también fue ovacionada con entusiasmo por el público.

Continuando el ciclo «Música en Palacio», se celebró el día 17 un concierto dedicado a nuestro género lírico interpretado por la Orquesta y Coro de RTVE a las órdenes de Manuel Galduf, discípulo de Igor Markevitch, con estupenda ronda complementaria y excelentes solistas vocales, miembros del propio coro.

Ante el público numerosísimo que llenaba el amplio recinto, Galduf llevó a los atriles un agradable y excepcional programa de fragmentos muy conocidos de zarzuelas. No es de extrañar, pues, que el público rindiera ovaciones calurosas tras todos y cada uno de los veinte números que se llegaron a ofrecer, y cuyos pormenores haría innecesariamente dilatada esta crónica. Basta relacionar los autores interpretados —Chapí, Chueca, Bretón, Jiménez, Fernández, Caballero, Alonso, Vives, Sorozábal, Barbieri, Moreno, Torroba, Soutullo

y Vert— y añadir que si en los aplausos finales participó con toda justicia el director del Coro, Jordi Casas, sonaron quizá más fervorosos en aquellos fragmentos en los que intervinieron voces solistas. Merecedoras todas ellas de la cita nominal: la soprano María del Carmen Antón, la mezzo Esperanza Rumbau, los tenores Alfonso García Quintillana, Luis Guinea y Aurelio Rodríguez y los barítonos José Granados y Rodolfo Salinas.

El 24 de junio se celebró el cuarto concierto de «Música en Palacio». Un espectáculo «contra viento y marea», como tituló la prensa, debido a las adversas condiciones atmosféricas, aunque éstas no impidieron que la Orquesta de Cámara Franz Liszt sonara sorprendentemente bien. Así pues, y pese a estas poco favorables circunstancias, pudimos comprobar la excelente preparación individual de los diecisiete componentes que la forman y su capacidad para alcanzar muy solventes versiones de grupo. Por otro lado, el programa que ofreció la Orquesta Franz Liszt estaba

muy bien concebido, atendiendo al tipo de audiencia que acude a este ciclo, no asidua, gran parte de ella, de las habituales convocatorias de la temporada madrileña.

La agrupación húngara, que encabeza y dirige ese magnífico violinista que es Janos Rolla, dio un curso de profesionalidad y penetración con un «Concierto para dos violines», de Juan Sebastián Bach, un «Concierto grosso», de Haendel, la Suite «Don Quijote», de Telemann, y «La música nocturna de las calles de Madrid», escrita por Luigi Boccherini durante sus servicios a la Corte española, con mordiente ironía y desenfado, para llegar a la «Pequeña serenata nocturna», de Mozart.

El día 30, y con la asistencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía, que se trasladó expresamente desde Palma de Mallorca para asistir a este concierto, finalizó la serie de «Música en Palacio». El concierto de clausura estuvo confiado a los conjuntos sinfónico y coral de RTVE, a un cuarteto solista invitado y al todavía director de

aquéllos, Miguel Angel Gómez Martínez.

El «Requiem», de Verdi, fue la obra elegida para esta sesión de clausura, una obra de admirable fluidez melódica en función del poder dramático del sobrecogedor texto litúrgico. La versión de Gómez Martínez fue una interpretación equilibrada y rigurosa, subrayando, en todo momento la mucha y buena música que la partitura atesora, evitando apasionamientos extramusicales.

En esta misma justa línea discursó el coro —dirigido por Jordi Casas—, alternando el poderío brillante, sin aristas agrias, de redondo sonido, en el «Sanctus», con otros de hiriente dulzura en piano. Un cuarteto de solistas de extraordinaria calidad fue la justa réplica a las partes corales, muchas veces fundiéndose en el canto colectivo ponderadamente, según la sabia batuta del maestro. La voz de Stefanía Toczuska, mezzo, con ligeras veladuras en los fortes, pero siempre de cálido timbre en su ancha tesitura y con comunicativa musicalidad, marcó los mejores momentos de la noche en el «Liber Scriptus» y en el comienzo del maravilloso «Lacrymosa», y unida a la soprano Mariana Nicolesco, de dulce timbre, en el sobrecogedor «Recordare» y en los «Agnus». En cuanto a las voces masculinas, merece recordar la claridad de la dicción y la belleza del color del bajo «Stephan Elenkov» en el «Mors Stupebit» y en el «Confutatis». El tenor James Wagner, de voz poderosa, lució en plenitud en fragmentos tan diferentes como el «Ingemisco» y el «Hostias et preces Tibi». La Nicolesco, por último, dijo un emocionante «Liber me», en concurrencia con el coro. Y todos tuvieron el segurísimo apoyo de la orquesta. Al final, el numeroso público aplaudió con calor y justamente a los intérpretes, que salieron a saludar hasta cinco veces.

En definitiva, los objetivos principales de este acontecimiento musical, que trata de acercar la buena música y el propio recinto del Patio del Príncipe al mayor número posible de ciudadanos, han sido satisfactoriamente cumplidos. El público y la prensa en general han aplaudido con calor la idea, el esfuerzo organizativo y su realización, como así lo prueban las numerosas felicitaciones que ha recibido Don Manuel Gómez de Pablos en representación del Patrimonio Nacional.

Libros

Manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid

• **Bernardino de Sahagún.** *Historia Universal de las Cosas de la Nueva España.*

S. XVI. 1 h. + 303 fols., papel, 315 × 220.

Enc.: Pasta valenciana, finales del S. XVIII principios del S. XIX, 340 × 230. Tejuelo: SAHAGÚN. HISTORIA DE NUEVA ESPAÑA.

Olim: 2-F-2. Actual: II-3280.

Autógrafo en parte, con algunas notas marginales y comienzos de capítulo de mano del autor. También se encuentra la firma de Fray Bernardino en varios folios. Escrito en lengua mejicana y española. Setenta páginas con dibujos en tinta negra y colores, a la aguada. Es el volumen primero de esta obra, libros I a VI. En la Real Academia de la Historia existe otro manuscrito, continuación de éste, libros VII a XI. Es abundante la bibliografía sobre este texto, citaremos algunas obras.

Edic.: BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia de las cosas de Nueva España.* Publícase... por Francisco del Paso y Troncoso... (edición... en fac-símile). Madrid 1905-1906, Vols. VI y VII.

Cfr.: LORD KINGSBOROUGH (Edward

King), *Antiquities of Mexico: Comprising fac-similes of ancient mexican paintings and hieroglyphics...* London 1829-1848, 9 vols.; JOSÉ F. RAMÍREZ, *Códices mejicanos de Fr. Bernardino de Sahagún.* En «Boletín de la Real Academia de la Historia», T. VI (1885), pp. 84-124;

—EDUARD SELER, *Altmexikanis che Studien von Dr. Ed. Seler.* En «Veröffentlichen aus dem königlichen Museum für Völkerkunde» I. Band-4. Heft. Berlín 1890, pp. 117-188;

—Rig Veda Americanus. *Sacred-songs of the ancient Mexicans, with a gloss in Nahuatl.* Edited [from the Mss. of Bernardino de Sahagún] ... by D. G. BRINTON. Philadelphia 1890;

—MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS, *Códices matritenses de la Historia general de las Cosas de la Nueva España de Fr. Bernardino de Sahagún...* Madrid 1964, 2 vols.

—*Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. Catálogo General.* Madrid 1893, Sala XVI, núm. 109;

—JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con Pinturas.* Madrid 1933, T. I, p. 467, n.º 1.122;

—JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos de América.* Madrid 1935, p. 149, núm. 365.

LOS MANUSCRITOS DE FRAY BERNARDINO

La Real Biblioteca guarda entre sus tesoros, la HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS DE LA NUEVA ESPAÑA del franciscano del siglo XVI (1499-1590) Fray Bernardino de Sahagún, que pasó a Méjico en el primer tercio de esa misma centuria. Dedicado, como se estudia en este mismo número, a la evangelización, puso interés en conocer la lengua, costumbres, religión etc., de los aztecas. Este trabajo dio por resultado una obra ingente, cuya redacción definitiva se conserva en Florencia, o sea el original puesto «en limpio».

Los muchísimos años que dedicó el fraile a reunir informaciones, con sus alumnos de Tlaltelolco (Méjico), produjeron una gran cantidad de Memoriales o borradores que, por escondidos caminos vinieron a parar a Madrid, y

por lo que se los titula científicamente de Matritenses. La obra tuvo 12 libros, sus borradores, como decimos, están en Madrid, seis en la Real Academia de la Historia y seis en la Real Biblioteca.

Los de la Real Biblioteca son más importantes —aunque las dos partes de la obra lo son— por el valor de sus ilustraciones, que fueron elaboradas por los propios indios discípulos del sabio franciscano, y cuya mayor parte viene reproducida en este número de REALES SITIOS. El valor del manuscrito del Real Palacio no estaba solamente en esto, sino —lo que le da superioridad sobre el florentino— porque está plagado de notas y correcciones de mano del propio Sahagún, con gran infinidad de traducciones de vocablos y frases de la lengua nahuatl, o azteca.

M.B.G.

• **Bartolomé de las Casas.** *Historia de las Indias.*

S. XVI. 3 vols., 353, 360 y 364 fols. respectivamente, papel, 260 × 120. *Enc.*: Pasta, finales S. XVIII principios del S. XIX, 305 × 215. Tejuelo: HISTORIA DE INDIAS. Cifra de Carlos IV.

Olim: II-N-4. *Actual*: II-2039-2041. *Proc.*: Biblioteca del Conde de Godomar.

Contiene solamente el libro Primero. Copia del S. XVI, una de las escasas que se conocen de este siglo, el mismo en que fue escrita la obra, y por ello de suma importancia.

Cfr.: Colección de Documentos inéditos para la Historia de España. Madrid 1842-1895 T. LXII (1875), p. IV; —GONZALO DE REPARAZ, *Historia de las Indias*. Madrid, S. A. 1927, T. I, p. XXVIII; —LEWIS HANKE, *The Historia de las Indias of Bartolomé de las Casas*. En «Essays honoring Lawrence D. Wroth». Portland, Maine 1951, pp. 143-150; —JUSTA MORENO GARBAYO, *Fuentes documentales para la Historia de la Ciencia Hispano-Americana en la Biblioteca de Palacio*. En «Coloquio sobre Historia de la Ciencia Hispano-Americana» celebrado del 19 al 23 de abril de 1976. Madrid 1977, p. 38.

• **Francisco López de Caravantes.** *Noticia general de las Provincias del Perú, Tierra Firme y Chile.* S. XVII. 4 vols., 232, 317, 382 y 124 fols., respectivamente, pergamino y papel, Folio. *Enc.*: Pasta. Tejuelo: CARAVANTES. NOTICIAS DEL PERÚ.

Olim: 2-L-1. *Actual*: II-1632-1635. La Portada del tomo primero es de pergamino miniada. Las restantes de papel, dibujadas a pluma. Orlas y dibujos caligráficos. La dedicatoria del tomo tercero lleva firma autógrafa de López de Caravantes. Pertenecen a esta obra dos importantes mapas realizados por Lucas de Quirós: «Description corographique de las Prouincias del Pirú, Chile, Nueuo Reyno y Tierra Firme...» «En Lima año de 1618» y «Descripción del Puerto del Callao de la Ciudad de los Reyes...», «En Lima año 1631».

Edic.: FRANCISCO LÓPEZ DE CARAVANTES, *Noticia general del Perú...* Estudio preliminar Guillermo Lohmann Villena. Edición Marie Helmer con la colaboración de José María Pérez-Bustamante de Monasterio. Madrid 1985-1987, 3 vols.



Portada miniada de la «Noticia General de las Provincias del Perú, Tierra Firme y Chile», escrita por Francisco López de Caravantes. Siglo XVII.

(Partes 1.^a y 3.^a. Tomos I y II del Ms.). Obra en curso de publicación. *Cfr.*: *Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. Catálogo general*. Madrid 1893, Sala XVI, n.º 115; —JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos de América*. Madrid 1935, pp. 179-181, núms. 456-459.

• **Mariano Fernández de Echeberria y Veitia.** «Modos que tenían los Indios para zelebrar sus fiestas en tiempo de la Gentilidad...» Recopilación a expensas y solicitud del Licenciado Don... Caballero profeso de la Orden de Santiago que es una de las partes que deve adornar

Mariano Fernández Echeberria y Veitia. «Modos que tenían los indios para celebrar sus fiestas en tiempos de la gentilidad». Fol. 20. HUITZILPOCTLI.



la Historia General de la Nueva España que escribió el mismo autor». S. XVIII. 1 h. + 65 fols., cuatro de ellos plegables, papel, 210 × 145. *Enc.*: Pasta valenciana, hierros dorados finales del S. XVIII principios del S. XIX, 214 × 150. Tejuelo: FIESTAS DE LOS INDIOS.

Olim: II-F-11. *Actual*: II-2951.

Ilustrado con 22 dibujos a la aguada en color que representan divinidades mejicanas, fiestas, sacrificios religiosos y jeroglíficos. Existe otro manuscrito parecido, con variantes, en la Biblioteca Nacional de Florencia.

Edic.: *Códice Veitia*. «Modos que tenían los indios para celebrar sus fiestas en tiempos de la benticidad. Recopilados a expensas de Liedo. Mariano de Echevarría y Veitia». Estudio, transcripción y notas de José Alcina. Presentación de Francisco Morales Padrón. Madrid, Testimonio Compañía Editorial, Editorial Patrimonio Nacional 1986, 2 vols. Edición en facsímile.

Cfr.: *Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. Catálogo general*. Madrid 1893, Sala XVI, núm. 105; JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos de América*. Madrid 1935, p. 153, núm. 317.

Gramática, vocabulario, confesionario, oraciones y catecismo en lengua mosca.

S. XVIII. 72 + 96 fols. útiles + 12 en blanco, papel, 217 × 150.

Enc.: Pasta, hierros dorados, lomo cuajado, S. XVIII, 225 × 158. Tejuelo: GRAMATIC DE LA LENG MOSCA.

Olim: II-H-9 *Actual*: II-2922.

Algunos estiman que pueda ser su autor el jesuita P. José Dadey. Se describe aquí como muestra de la importante colección de los 21 manuscritos de lenguas de América que posee la Biblioteca, rico y precioso fondo para el estudio de las lenguas indígenas de América. Reunidos por el sabio naturalista José Celestino Mutis, a consecuencia de R. O. de Carlos III de 13 de noviembre de 1787.

Cfr.: *Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. Catálogo general*. Madrid 1893, Sala XVI, núm. 98; —MANUEL REMÓN ZARCO DEL VALLE Y ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y JUAN LÓPEZ-VALDEMORO Y DE QUESADA, CONDE DE LAS NAVAS, *Lenguas de América. Catálogo Bibliográfico de XXI Ms. existentes en la Real Biblioteca...* Madrid 1914, p. 14, núm. 13; —JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos de América*. Madrid 1935, p. 26, núm. 242.

Exposiciones

«De El Greco a Picasso», en París

Desde principios de octubre, y durante tres meses, tendrá lugar en París la Exposición «De El Greco a Picasso», formando parte de un programa de cuatro exposiciones —«Cinco siglos de pintura española»—, que han sido inauguradas por la Reina Doña Sofía el 8 de octubre, abarcando lo esencial de la creación pictórica española desde el siglo XVI hasta nuestros días.

El programa forma parte de un convenio firmado recientemente entre los Gobiernos de España y Francia, según el cual se celebrará una muestra francesa similar en España en 1989. En él colaboran el Ministerio de Cultura español, el Gobierno francés y el ayuntamiento de París, con la colaboración de nuestro Ministerio de Asuntos Exteriores.

El Petit Palais albergará «De El Greco a Picasso», una Exposición de la que es miembro del consejo asesor don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, y en la que se exhiben 154 obras en su totalidad de museos y colecciones públicas y privadas españolas. El Patrimonio Nacional ha contribuido con muy importantes piezas de sus fondos para la Exposición.

La selección de obras del Patrimonio son: «Alegoría de la Santa Liga», una obra enigmática y de las

«La túnica de José», uno de los frutos más ambiciosos del primer viaje de Velázquez a Italia.



«La Reina María Luisa con mantilla», de Goya. Obra del Patrimonio Nacional que actualmente se expone en el Petit Palais de París.

más puramente pictóricas jamás realizadas por El Greco, y que ha sido objeto de muy diversas interpretaciones; «San Ildefonso», un lienzo del mismo pintor que forma pareja con un *San Pedro* que se guarda asimismo en El Escorial; «La túnica de José», uno de los frutos más ambiciosos del primer viaje de Velázquez a Italia, y en el que se delata con claridad el impacto del arte italiano sobre el genial pintor, marcando una ruptura con lo que había hecho hasta entonces; «Cuerna de venado», pintura descubierta y atribuida al mismo autor en 1966 por Angulo, Sánchez Cantón y Pérez Sánchez durante una visita al Palacio de Riofrío; «La Reina María Luisa con mantilla» y «Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta», de Goya, compañero este último cuadro de «La fabricación de la pólvora», ambos se conservaron en la Casita del Príncipe de El Escorial durante mucho tiempo, hasta su exposición en el Palacio Real en 1946.

Y por último, de Sánchez Coello, iniciador de una gran dinastía de pintores españoles de corte: «Don Diego y Don Felipe, Infantes de España», un doble retrato dado a conocer en la Exposición Nacional de Retratos de 1902 y que, posteriormente, fue estudiado por Tormo en su conocida serie de trabajos sobre las obras de arte del Monasterio de las Descalzas Reales.

«Pintura española del XVIII y XIX»

Esta Exposición viene a ser una continuación de la celebrada en el otoño de 1985 bajo el título: «Pintura española de los siglos XVI y XVII». Constituye el primer intento de presentar al público japonés el panorama pictórico español de los siglos XVIII y XIX y tiene como centro la figura genial de Goya, el gran maestro.

La muestra, que se ha celebrado entre el 24 de junio y el 6 de septiembre en tres ciudades de Japón: Tokio, Osaka e Iwaki, se componía de las obras de una serie de artistas que, junto a la figura central de Goya, representan, respectivamente, a la última etapa del barroquismo de la primera mitad del XVIII, y al rococó, neoclásico y romanticismo, que se desarrollaron desde la segunda mitad de dicho siglo hasta mediados del siguiente.

En la Exposición se incluyeron 67 piezas de muy alto valor, realizadas por los 31 maestros más representativos de esa época, gracias a la colaboración de entidades públicas y privadas, entre las que figura el Patrimonio Nacional, que ha aportado cuatro importantes cuadros: «Santa Isabel de Hungría cuidando a un enfermo», de Goya; un «Bodegón», de Luis Eugenio Meléndez y dos escenas de interior: «ropa tendida» y «rezo del rosario», de Luis Peret y Alcázar, un pintor que se caracteriza por una pincelada cristalina y titilante, mientras Meléndez lo hace por su solidez compositiva y su materia lisa pero bien nutrida.

«José María Sert»

El 14 de octubre, se ha inaugurado en el Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid, la gran Exposición antológica de este artista, considerado el más famoso muralista europeo entre las dos guerras mundiales. Integran la exposición más de 150 obras entre cuadros, dibujos, ilustraciones de libros, bocetos, fotografías, y un biombo pintado al óleo, cedido por el Patrimonio Nacional.

Sert (Barcelona, 1874-1945) vivió gran parte de su vida en París y trató a grandes personalidades de la época, trabajando para muchos de ellos y decorando importantes edificios, entre los que figuran el Palacio de Naciones Unidas en Ginebra y el Rockefeller Center de Nueva York.