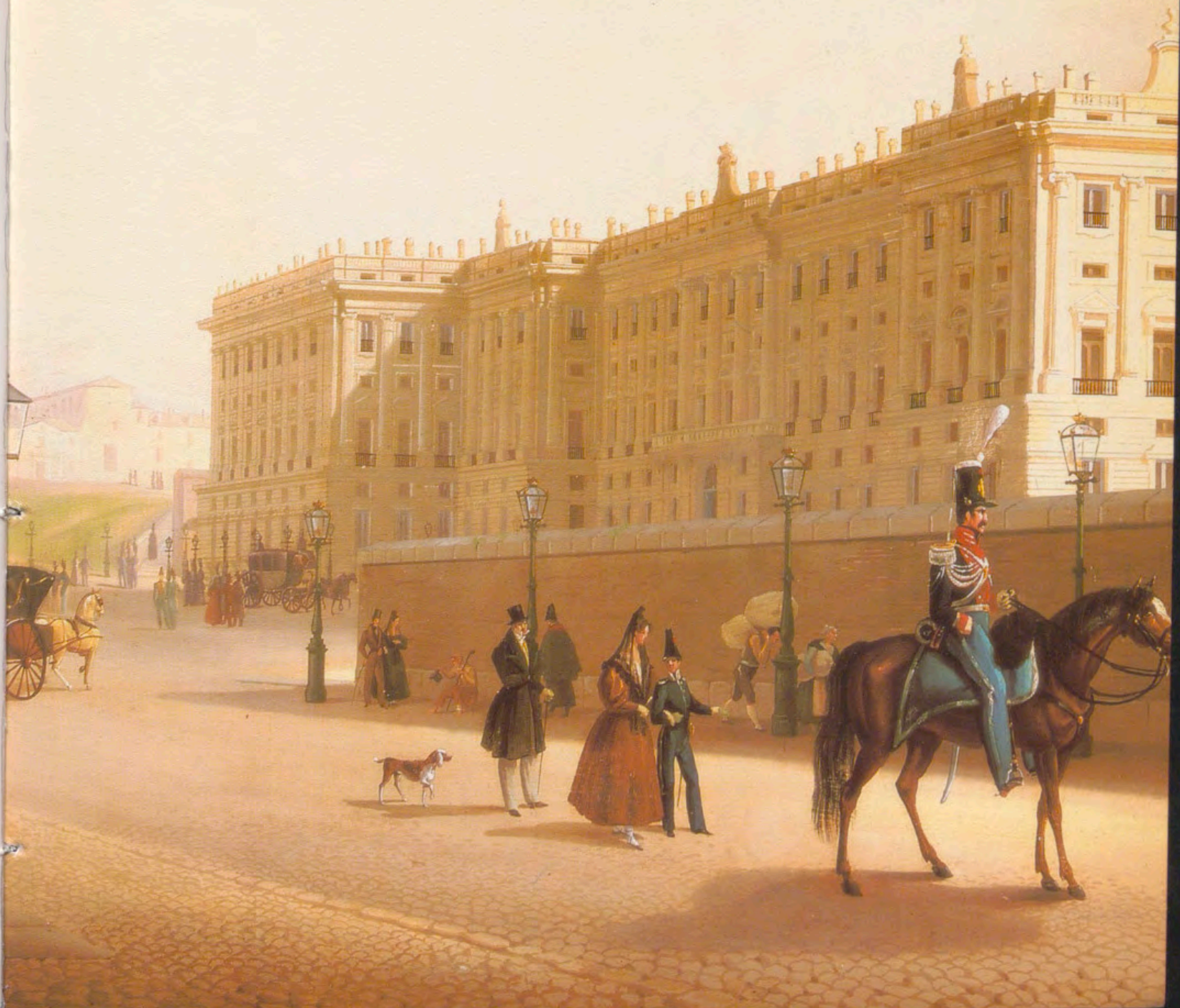


REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIV. N.º 94 (4.º TRIMESTRE 1987). PRECIO: 500 PESETAS (IVA INCLUIDO)





Dupl.

MAJORICA[®]
Joyas y Perlas

**Vivir
es inventarse
los momentos.**



Llegó un día en que los coches se hicieron tan inteligentes, tan humanos, que empezaron a hablar.

Desde entonces los hombres vivieron un poco mejor. Y los coches también.



RENAULT

Coches llenos de vida



Más de 1.450 puntos de asistencia en toda España. Su Renault con Renault Financiación. Hasta cuatro años.

Unico testigo.



Rilova Zambrano Rodríguez

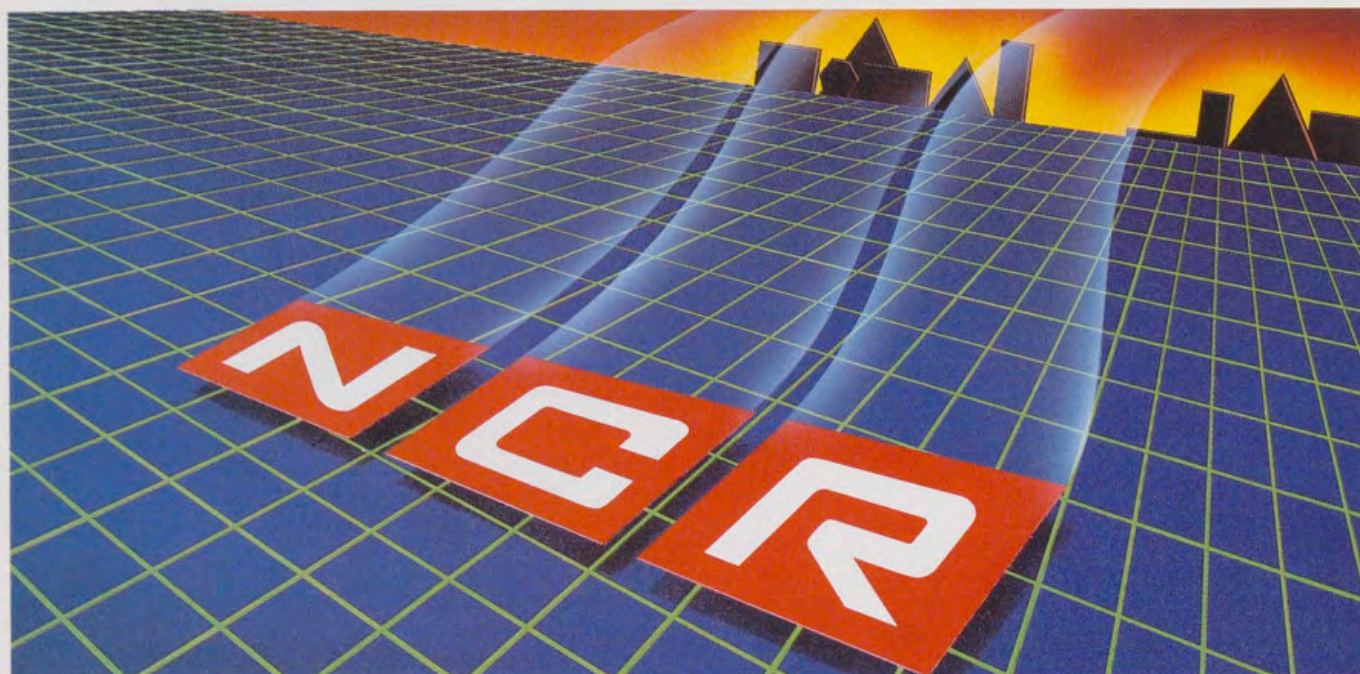
Eau de toilette,
After shave,
Shaving foam,
Savon, Deodorant.



Venta en Loewe
y perfumerías
especializadas.

LOEWE
PARA HOMBRE

Mucho más que ordenadores.



NCR, empresa informática de prestigio mundial, está a la vanguardia tecnológica en la fabricación de ordenadores.

Los ordenadores que el mercado requiere y que usted necesita, compatibles y capaces incluso de no tolerar fallos, Sistema "Fault Tolerant". En NCR hacemos informática que realmente le ayuda.

Pero NCR es mucho más que ordenadores. Nuestras aplicaciones ofrecen la más

amplia gama de soluciones en todos los campos: gestión administrativa, de personal, industrial, comercial, financiera, pública, hospitalaria, etc.

Y, además, 1.300 profesionales con 500 técnicos dedicados al mantenimiento están continuamente pendientes de que usted obtenga los mejores resultados.

Por eso, hoy NCR España cuenta con más de 30.000 sistemas instalados y la

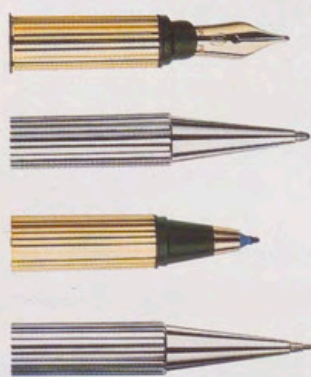
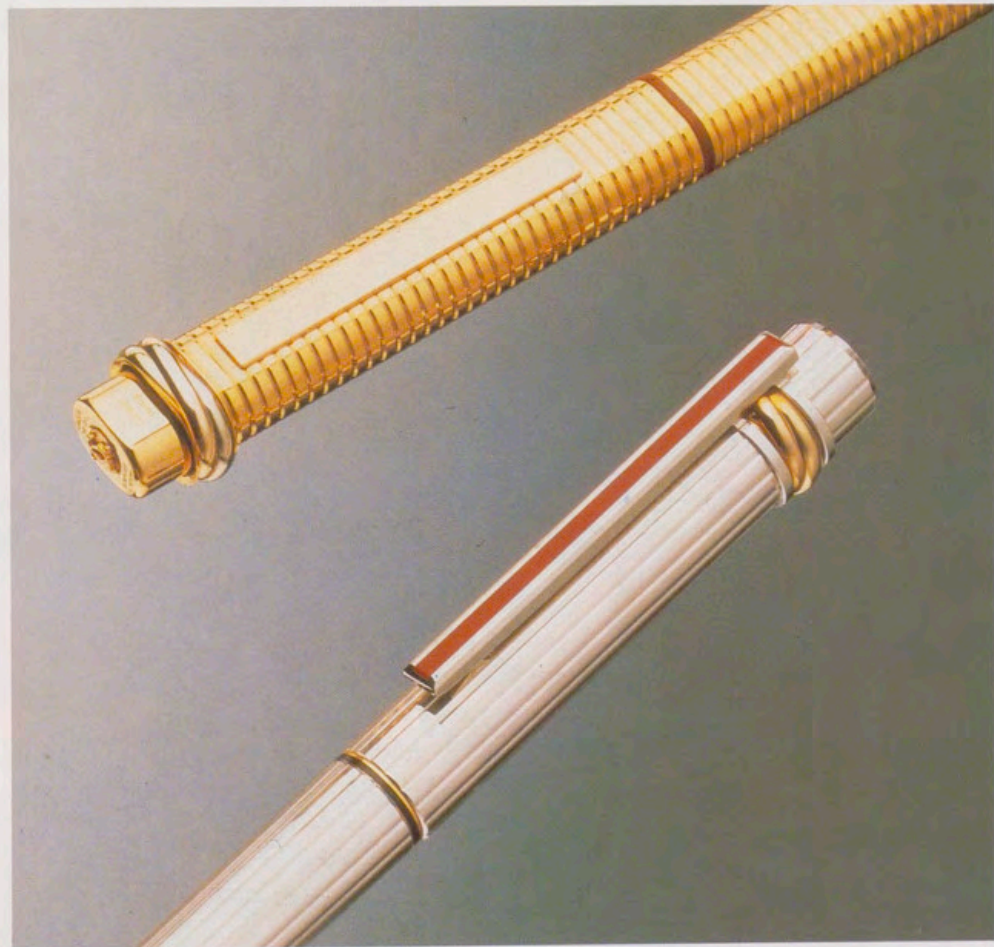
confianza de más de 12.000 clientes.

Llame hoy mismo a NCR. Tenemos para usted el ordenador que necesita y mucho más.

Si desea Vd. mayor información, le rogamos llame a la Srta. Silvia Sandoval (91) 403 33 50.

NCR
Contacte con nosotros.

L'ART D'ÊTRE UNIQUE



TRES AROS ENTRELAZADOS. FIRMA DE LA ESCRITURA CARTIER. OVALADA O REDONDA, BELLAMENTE REVESTIDA DE ORO, PLATA O LACA. MIENTRAS LAS PALABRAS SE LAS LLEVA EL VIENTO, FINAMENTE CINCELADAS POR UNA PLUMA DE ORO DE 18 QUILATES, EL PLACER DE ESCRIBIR Y EL PODER DE FIRMAR PERMANECEN. CARTIER. EL ARTE DE ESCRIBIR.



Cartier

J O A I L L I E R S

depuis 1847

GESTION DE CARTERA

Madrid
Lugar de libramiento
Fecha de libramiento
20 de mayo de 1987
Vencimiento
20 de agosto de 1987
Importe
350.000.
Esta LETRA DE CAMBIO pagará usted al vencimiento expresamente
reservadas
de cuenta
325
Firma, nombre y domicilio
J.L. Legarza
C. Toledo
Madrid

EL BANCO EN CASA DEL BANCO DE SANTANDER
GUERRA A LOS IMPAGADOS
EL EFECTO HA SIDO COBRADO

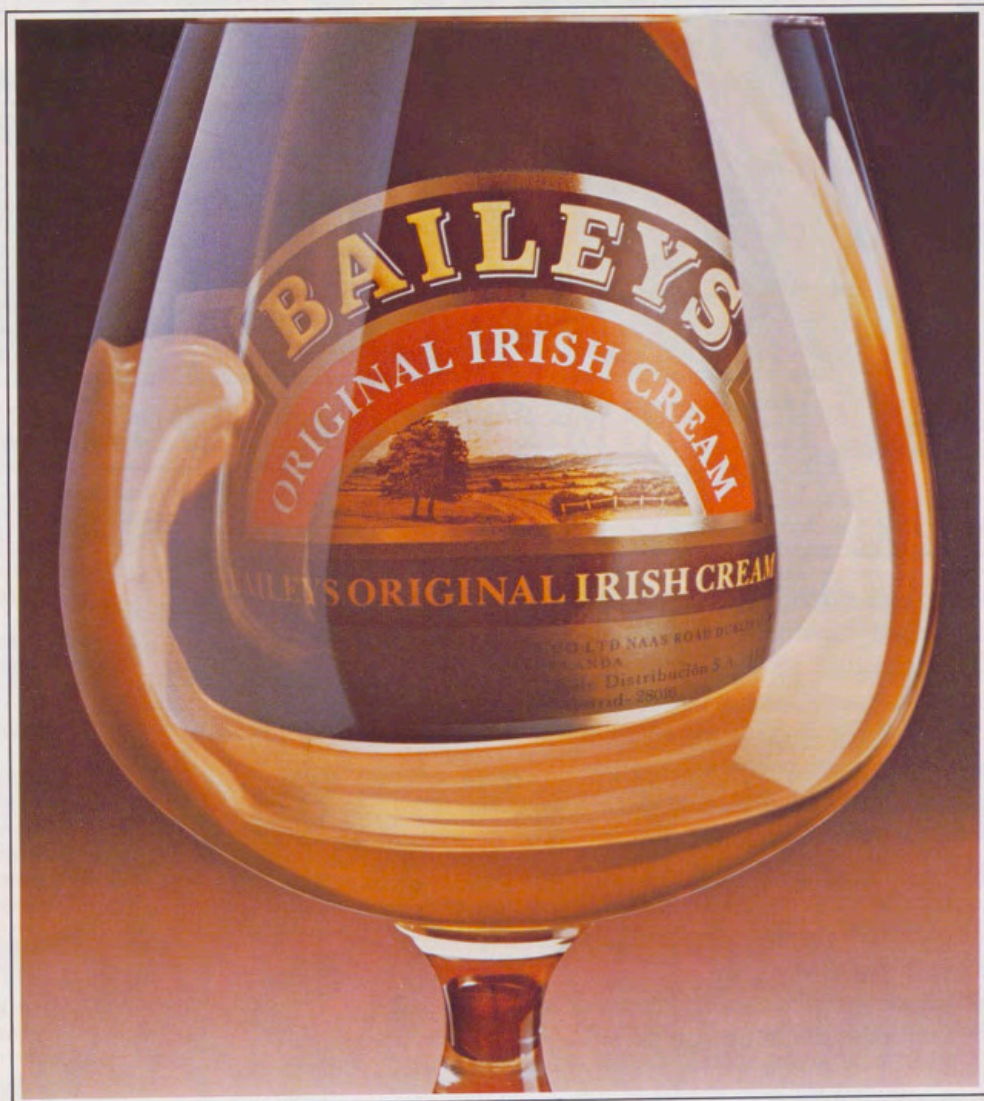
BANCO EN CASA TELEVISION Y ORDENADOR PERSONAL.
El servicio más cómodo, rápido y eficaz que un banco pone a su disposición. Porque con «El Banco en Casa» conoce **en tiempo real**, la situación de cualquiera de

los efectos descontados por el Santander. Dispone de información concreta sobre un efecto para saber si ha sido pagado, adeudado o si todavía el librado no ha cursado instrucciones para su pago.



Grupo
Santander

**Baileys,
la magia del sabor.**



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



ESPIRITU DE CAMPEON. CUERPO DE JAGUAR.

NUEVO COUPE XJS.

De poco vale que le hablemos del último modelo Jaguar.

Tiene que conocerlo.

Situarse en sus asientos deportivos con sujeción lumbar de ajuste eléctrico.

Posar sus manos sobre su volante acabado en cuero cosido a mano.

Poner en marcha su nuevo motor de 6 cilindros y 24 válvulas.

Y dejar que sus ruedas de anchos neumáticos con llantas de elegante diseño comiencen a rodar.

Sólo en ese momento podrá tener una idea de lo que es este coupé de 220 CV.

Jaguar XJS. Un placer que no puede explicarse con palabras.

C. de SALAMANCA

Galileo, 104 • 28003 MADRID

PRINCE GOLDEN


JAGUAR

XJS



WORLD
SPORTSCAR
CHAMPIONS
1987

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIV. Nº 94. CUARTO TRIMESTRE 1987. PRECIO: 500 PESETAS.



PORTADA

Detalle de «Vista del Real Palacio por el lado de la calle nueva», por F. Brambilla.

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 Zarandieta, 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. FOTOGRAFIAS: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Rodríguez y Francisco Jesús Díaz.

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (PALACIO REAL, CALLE BAILEN, S/N. TELEF. 2487404. 28013 MADRID). AÑO XXIV. NUM. 94. CUARTO 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. Telf. 4719100. 28019 Madrid

DEPÓSITO LEGAL: M. II.160.—64

41108

Dupla

Sumario

- 10** EDITORIAL
- 11** ENTREVISTA: Fernando Chueca Goitia. CONVERSACION EN LA CATEDRAL, por Manuel del Río y Juan Hernández.
- 17** DESPLEGABLES: «Vista principal del Real Monasterio de San Lorenzo por la parte de poniente» y «Vista del interior del Templo del Real Monasterio de San Lorenzo», por F. Brambilla.
- 21** FEDERICO ZUCCARO Y FELIPE II: LOS ALTARES DE LAS RELIQUIAS PARA LA BASILICA DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, por Rosemary Mulcahy.
Las pinturas de Zúccaro para la Basílica escorialense poseen más calidad de la que normalmente se ha reconocido. Su fracaso, según la autora, no se debió a la falta de destreza o estilo, sino a la particular interpretación que hizo de los textos sagrados.
- 33** PRESUPUESTO FAMILIAR Y COSTE DE LA VIDA EN EL MADRID DE 1772, por Rafaela Castrillo Márquez.
La información que proporciona este manuscrito de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid sobre los precios de diversos artículos de primera necesidad y el coste de algunos servicios es de gran valor para el conocimiento de la vida económica del Madrid de la época.
- 37** DOS ARMADURAS DE EUGUI PARA EL REY FELIPE III (1598-1621), por José A. Godoy.
Estas dos armaduras ilustran perfectamente la idea que se tiene de las armas ejecutadas en Eugui, y permiten evocar desde un nuevo punto de vista la producción de este centro armero, uno de los más significativos dentro de la historia de las armas de lujo.
- 45** DESPLEGABLES: «Vista del Real Palacio por el lado de la calle nueva» y «Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez», por F. Brambilla.
- 49** LA PORCELANA DEL BUEN RETIRO EN EL PALACIO REAL DE MADRID, por M.ª Jesús Sánchez Beltrán.
Estudio de las porcelanas del Buen Retiro que se encuentran en el Palacio Real de Madrid y en la Sala de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez.
- 57** Conservado en el Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. EL BOTAMEN DE LA ANTIGUA BOTICA DEL HOSPITAL DEL REY, por M. Leticia Sánchez Hernández.
En este artículo se presenta el botamen del Hospital del Rey, desde su origen en el siglo XII, hasta su extinción como tal en la presente centuria.
- 73** Examen de reflectografía infrarroja. CAMBIOS DE COMPOSICION EN EL RETABLO DE ISABEL LA CATOLICA, DE JUAN DE FLANDES, por Chiyo Ishikawa.
Este original ensayo nos revela aspectos antes ocultos de las quince tablas de Juan de Flandes que se conservan en el Palacio Real de Madrid.
- 77** ACTIVIDADES CULTURALES.



Difusión de la obra de los hispanistas

Desde hace unos meses REALES SITIOS cuenta con una sección fija de entrevistas con personalidades del mundo del arte y de la cultura. Los lectores recordarán la primera entrevista con la Abadesa del Monasterio de Las Huelgas. Se justificaba la elección porque aquel número iba dedicado íntegramente a la celebración del VIII Centenario del Monasterio. En el siguiente número, también de carácter monográfico, fue el profesor Francisco de la Plaza Santiago, uno de los mejores especialistas en la arquitectura del Palacio Real de Madrid, quien ocupó aquella sección.

Este, sin embargo, es de muy variado contenido, y parecía oportuno invitar a alguna personalidad del mundo del arte, que, además, conociera bien el Patrimonio Nacional. Por su carácter plural y polifacético, escogimos a Fernando Chueca: la persona más indicada para hablarnos de los Reales Sitios con una clara visión de conjunto, aunque, por el lugar donde se ha desarrollado la entrevista, se limita a exponer fundamentalmente las concomitancias arquitectónicas entre el Palacio Real de Madrid y la Catedral en ciernes de la Almudena. Sus opiniones defienden la solución adoptada para el Templo, partiendo de la arquitectura rotunda y decisiva de su colosal vecino.

Asimismo, publicamos un trabajo de Rosemary Mulcahy —quien ha dedicado muchos años de su vida al estudio de la decoración pictórica de la Basílica escurialense—, en el que desarrolla documentalmente el proceso de elaboración de los temas de los Altares de las Reliquias del Monasterio y del inexplicable fracaso de Federico Zúccaro ante el Rey Felipe II.

No debe extrañar que esta Revista, que durante años ha tenido un carácter excesivamente localista en la selección de temas y, sobre todo, de autores, abra sus puertas a los hispanistas como Rosemary, y a todas aquellas personas que dedican sus mejores afanes a la investigación del arte español. La publicación de estos artículos es la mejor forma de reconocimiento que podemos tener hacia una labor callada, que sigue siendo un tanto desconocida en nuestro país. Es lógico que el mejor tributo que podemos rendir a esta labor sea la publicación y difusión de tareas, que se realizan tan lejos de aquí, como disertaciones doctorales, libros y artículos de investigación, etc., y a las que REALES SITIOS no puede ni debe ser ajena.

Cara a un futuro próximo, REALES SITIOS se ha impuesto como objetivo la apertura a autores extranjeros, si se quiere polémicos, pero amantes sinceros del arte hispánico.

Entrevista

Fernando Chueca Goitia

Conversación en la Catedral

Arquitecto de más de medio siglo de profesión, escritor de decenas de volúmenes, catedrático recordado, historiador, académico de la Historia y de Bellas Artes, presidente del Instituto de España, político de la clandestinidad, de la transición y de siempre, viajero de todos los lugares, conferenciante de mil foros distintos, y articulista de tantos y tan variados escritos.

No vale la pena preparar un cuestionario previo para hacer una entrevista a Fernando Chueca Goitia. Su verbo fácil, agradable y castizo, respaldado por una erudición sin límites, haría estéril el intento de encorsetar la conversación en un rígido esquema de preguntas cuidadosamente elaboradas y respuestas concretas. Es mucho mejor dejarse llevar por su discurso ágil y siempre interesante, alejado de la monotonía. Pero el problema se plantea a la hora de escribir estas líneas, ¿qué dirección seguir ante un discurso con múltiples invitaciones o caminos de diálogo...? Dejemos que el Palacio Real, la Plaza de Oriente o la Catedral de la Almudena marquen la pauta de su charla.

—Esta vez va en serio lo de la Catedral de la Almudena, y según parece, las obras se terminarán próximamente. Sin embargo, no estaría mal volver la vista atrás, al origen del proyecto, es decir, al Marqués de Cubas y al «revival» gótico del siglo pasado en España, ¿no es verdad?

—España tuvo su «revival» gótico, como es sabido, aunque no tan importante como el modelo inglés, el francés o el alemán. En España el movimiento fue algo más tardío, y una de sus vías de entrada, aunque no la única, fue la restauración de monumentos. Basta recordar entre los grandes arquitectos «revivalistas» la figura de Madrazo, restaurador de la Catedral de León, de Demetrio de los Ríos, y del Marqués de Cubas, aunque sus primeras obras más conocidas no fueron de corte medievalista. Su primera etapa es la de los palacetes isabelinos de Recoletos, de estilo renacentista italiano, diría yo, siguiendo la línea de su maestro, don Narciso Pascual y Colomer.

Cubas realizó también en esta primera etapa el cuadrante Sureste de la Plaza de la Independencia, que une Alcalá con Alfonso XII, algunas otras casas de fino diseño en la calle Villalar,



próximas todas ellas al modelo de su maestro...

—Proximidad no sólo estilística, sino física...

—Claro, porque el modelo es, en cierto modo, el edificio del Banco Hipotecario, pero en esta fase del Marqués de Cubas habría que añadir el Museo Antropológico, de estilo neoclásico, o mejor post-neoclásico, que también es muy interesante. Pero en un determinado momento, empujado quizás por las circunstancias, decidió pasarse al gótico, y quizá sea esa la explicación de la Almudena. Pero existe otra circunstancia determinante, como es la desaparición de la antigua Iglesia de Santa María con motivo de las reformas posteriores a la Revolución del 68 y al movimiento que generó. Se trataba de alinear la calle Mayor, y de darle una salida hacia la Cuesta de la Vega, salida que la antigua Iglesia taponaba.

Pero, consumado el derribo de aquella iglesia tan representativa, no olvidemos que era la iglesia matriz de aquella Villa carente de catedral, surgió un movimiento de recuperación del templo perdido, quizá a instancias de las hermandades y cofradías, y del propio pueblo... Que culmina con la concesión de Alfonso XII de los terrenos próximos a Palacio y al cubo de la muralla en el que dice la leyenda que apareció la Virgen.

Entonces es cuando nace el primer proyecto de catedral del Marqués de Cubas, que naturalmente es anterior al que todos conocemos.

—¿Este primer proyecto era también de estilo neogótico?

—Sí, pero más templado, más españolista que el posterior, que era más fiel a las corrientes neogóticas francesas. Coincide este momento con la creación del Obispado de Madrid-Alcalá, y el Marqués de Cubas aprovechó esta circunstancia para realizar un nuevo proyecto mucho más grandilocuente, más extremado, ante la certeza de que iba a ser, no una iglesia más, sino la catedral de la nueva diócesis.

Precisamente, ese segundo proyecto monumental es el que se empieza a construir, como lo demuestra el hecho de que la cripta actual está construida siguiendo los planos de Cubas. Los cambios comienzan, más tarde, con los alzados, donde se registra la intervención de otros arquitectos, como Olavarria, Repullés y Vargas, Juan Moya y Mosteiro, que fue el último de los que intervino en esta fase.

—¿Estos arquitectos trabajaban sobre el proyecto de Cubas como nuevos directores de obra, o cambiaron el proyecto original?

—La verdad es que introdujeron algunos cambios poco sustanciales. La cripta se termina hacia 1911 sin que Cubas la viese acabada, pero lo construido hasta entonces marcaba una cierta línea inmutable; de tal forma que el margen de maniobra, en lo que se refiere a la planta y a las cimentaciones, era muy limitado. Además, en la fase final, la de Mosteiro, la obra estaba prácticamente estancada.

—¿Qué sucede cuando usted se hace cargo de la obra? ¿Parte de un replanteamiento general del proyecto anterior? ¿O solamente lo hace en aquellos terrenos en que dicho cambio era posible?

—A este respecto tengo que contar algo anecdótico, pero que pudiera ser interesante. Cuando yo era alumno de la Facultad de Ciencias, en mis papeles se entremezclaban los problemas de Matemáticas con algunos dibujos, si se quiere inocentes, de lo que a mí me parecía que debía ser la Catedral de Madrid, situada en el centro de gravedad de la ciudad, junto a Palacio. Eran dibujos algo infantiles, en los que buscaba nuevas siluetas para el conjunto de la Almudena...

—Toda una premonición...

—Sí, si se le puede llamar así. Lo cierto es que yo me entretenía dándole vueltas al asunto porque me parecía que aquello no podía hacerse como estaba planteado. Pero, en fin, se trata de un simple comentario. El origen de mi intervención fue posterior, en 1947, cuando a la hora de establecer uno de los programas para el Premio Nacional de Arquitectura, al Marqués de Lozoya se le ocurrió como tema: «Una solución para la Catedral de la Almudena».

Carlos Sidro y yo presentamos una que resultó premiada, pero sabíamos que se trataba de una propuesta meramente teórica, sin visos de realidad, como pasaba con casi todos aquellos premios.

Pero más tarde, don José Moreno Torres, Marqués de Santa Marta de Babio, y a la sazón Alcalde de Madrid, nos citó un día en su despacho para pedirnos nuestro punto de vista sobre los problemas que planteaba la construcción de la Almudena. Fue entonces cuando le enseñamos nuestro proyecto y, después de estudiarlo, quedó muy convencido.

—¿Acaso el proyecto premiado tenía documentación suficiente como para poder empezar la obra?

—No, no, de ninguna manera. Era una propuesta de concurso, pero fue la base para preparar a toda velocidad un proyecto técnico en regla y con todos sus elementos: planos, memoria, mediciones, valoración...

Moreno Torres, que era un hombre

El Palacio Real y la Catedral de la Almudena marcan la pauta de la conversación de los tres arquitectos.

muy expeditivo, dijo: «manos a la obra, quiero el proyecto cuanto antes y vamos a empezar por aquí», poniendo el dedo sobre el plano que tenía sobre su mesa, precisamente en la fachada de la calle Bailén. Las obras se adjudicaron inmediatamente a una empresa llamada «Clave», muy ligada a Nicasio Pérez, un cantero de campanillas. Claro, era una obra fundamentalmente de cantería y era necesario contar con lo mejor de este oficio. Así pues, el cuerpo de la calle Bailén fue el primero en construirse según el deseo de Moreno Torres.

—Ese cuerpo está muy influenciado por la arquitectura del Palacio Real.

—Sí, precisamente esa era una de las premisas que nos impusimos. Toda la fachada que mira a la Plaza de la Armería trata de estar un poco superpuesta a la presencia de Palacio. Lástima que esta fachada, por estar orientada a Norte carezca de luminosidad. También se ha dicho que le falta volumen, pero la verdad es que no se disponía de más cimentación que la que había. Esto fue un condicionante muy fuerte, porque incrementar la cimentación en esta plataforma casi artificial, hubiera sido complicado y costosísimo. Tanteamos la solución de cuatro torres, es decir, torre y contratorre a cada lado, pero, muy apurada de cimientos,



“ La Catedral de la Almudena trata de recordar el Palacio Real, de construir un eco de su arquitectura. ”

no quedaba bien, y optamos por la que hoy está construida. Hay quien piensa que es una solución muy esquemática, pero yo creo que hay que esperar a ver terminada la cúpula y el crucero y otros elementos de acompañamiento.

Pero volviendo a la pregunta, se trató deliberadamente de armonizar esta fachada con la arquitectura de Palacio a través de algunos elementos del len-

guaje formal. No se trata de una copia, ni de una repetición, sino de recordar Palacio, de construir un eco de su arquitectura. En esto radica el principal cambio respecto de la solución neogótica del Marqués de Cubas, que estaba en franca contradicción con su entorno próximo. No hace falta insistir en que yo era partidario de la tesis contraria, y por eso los cuerpos bajos de acompañamiento son fieles a la fisonomía

del Palacio Real y tratan de componer con él una sinfonía unitaria.

Entrar en la obra de la Almudena, pasear por la nave parcialmente cubierta y por el crucero desnudo, nos proporciona una agradable pero a la vez extraña sensación. Los pilares del ábside se cierran con la majestuosidad de las ruinas románticas y si se prescinde de algunos pocos medios auxiliares actuales, parece que el tiempo allí ha retrocedido varios siglos. La obra se muestra rotunda y esquelética con la sinceridad de un embrión gigantesco y majestuoso. Pensamos también que es una lástima que estas grandes construcciones a medio hacer, que son una lección tan múltiple y tan viva de los cien oficios diferentes de la arquitectura, estén condenadas a terminarse y a perder fatalmente sus interesantísimas realidades intermedias: tributo inevitable que exige el resultado final.

—Pero si la arquitectura de la nueva Catedral va a ser subsidiaria de la de Palacio, lógicamente, habrá que hablar también de la arquitectura de Palacio, su historia, su implantación, su significado y su estilo.

—Yo siempre he dicho que el Palacio Real es el hueso calcáreo que guarda la médula de la Monarquía española y de la historia de Madrid, que arrastra su propia tradición en torno a este lugar, y, desde luego, a ello no ha sido ajeno el gran talento de los reyes que concibieron o crearon esta obra.

Como todo el mundo sabe, el incendio del antiguo Alcázar en 1734, fue la causa de su construcción.

Hay que tener en cuenta que Felipe V había querido hacer anteriormente un nuevo palacio en Madrid, en el Buen Retiro, y llegó a encargar el proyecto a un francés, Robert De Cotte. En aquel lugar hubiéramos tenido, sin duda, un palacio muy a la francesa, en consonancia con Versalles, pero la circunstancia del incendio del Alcázar determina el encargo del Palacio Nuevo a Juvara, precisamente en el mismo lugar, y no en los altos de San Bernardino como pretendía el arquitecto.

Quizá con aquella determinación de Felipe V de no cambiar el emplazamiento, perdimos los españoles la oportunidad de contar con un colosal palacio, pero la decisión real fue acertada, porque los reyes tienen una especial finura para captar los problemas históricos y dinásticos, y Felipe V sabía con certeza que el nuevo palacio había que construirlo sobre las cenizas del antiguo.

—De nuevo aparece la vieja idea de «la magia del lugar».

—Desde luego, y esto merecería un estudio profundo. Casi todas las catedrales y los templos del mundo superponen sobre sí una larga serie de estratos históricos. El carisma de un emplazamiento lo recoge la Historia de forma clara. Hay mezquitas asentadas sobre ruinas visigóticas, y éstas, a su vez, reposan sobre restos de templos romanos y paganos. Esta reflexión, sin duda, influyó en el ánimo de Felipe V y de sus consejeros al tomar la firme decisión de mantener el antiguo emplazamiento. Pero, quizá, por ser Borbón, este Rey lo defendió con más fuerza, como legítimo heredero de los Austrias, como candidato con «mejor derecho» como dicen los términos sucesorios, en contra de las aspiraciones, también legítimas, del Archiduque Carlos. De forma que Felipe V, creo yo, no quiso apartarse de lo que consideraba sus raíces, por eso no vaciló en defender el emplazamiento antiguo para el Palacio Nuevo. Es más, aunque la nueva obra va a responder a un lenguaje y estilo diferentes, también en ella se pueden encontrar características netamente españolas.

—¿Lo dice por la planta del edificio?

—En especial por la planta del núcleo original, que efectivamente es la de un alcázar español, en torno a un patio, y con las esquinas torreadas.

Yo tengo la suerte de tener un cuadro del Palacio de Madrid, del gran «vedutista» Antonio Joli, y en él se aprecia el aspecto de Palacio, su indudable aire y porte de alcázar, antes de la ampliación de Sabatini.

Pero no quería referirme sólo a este aspecto. Hay que prestar especial atención a la interesantísima simbología que deliberadamente se introduce en el nuevo proyecto. Se ha escrito y hablado mucho del tema, pero merece la pena insistir de nuevo, de cómo la nueva obra se concibe en torno a una simbología global.

—La del Padre Sarmiento...

—Sí, sí, allí estaban las estatuas de todos los reyes godos, de los emperadores romanos ligados a España, de Atahualpa, Moctezuma..., como un reconocimiento de la raíz histórica española. Incluso había algo más: las sobrepuestas de la Galería de Damas rodeando el Patio del Príncipe. Quedan ejemplares de esta serie en el Museo del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Yo he colocado algunas en su Salón de Actos. Creo recordar también que en la Academia están las sobrepuestas correspondientes a la toma de Toledo y a la conquista de Sevilla, incluidas dentro de la serie militar. Cada panda del patio central del Palacio se dedicaba a



Fernando Chueca y Juan Hernández saliendo de la obra de la Almudena, todavía a medio hacer.

una serie de instituciones, y entre las cuatro se cerraba el ciclo político, militar, religioso y cultural de la Historia de España.

En la rama política creo recordar que estaban representados el Consejo de Castilla y el de Indias, y los Concilios de Toledo en la panda destinada a las instituciones religiosas.

En fin, detrás del esquema del Padre Sarmiento, y con la aprobación real, estaba una visión simbólica y milenaria de la Historia española.

—Volviendo a lo que antes llamábamos «la magia del lugar» que tenía el viejo Alcázar, ¿se podría incluir el espacio de la actual Catedral en construcción, dentro del recinto germinal de Madrid?

—Yo creo que sí. Allí se encontraba la antigua mezquita de la ciudadela, de la al-medina musulmana. De ahí su nombre. Y es en el cubo de la muralla, junto a la actual Cuesta de la Vega, donde, según la leyenda, aparece la imagen cristiana de la Virgen. Estas reapariciones, después de un largo período de emparedamiento, son una

constante en la Reconquista. Me viene a la memoria, por ejemplo, el Cristo de la Luz en Toledo, que reaparece en 1085 ante el caballo de El Cid con motivo de la toma de Toledo; y más casos similares que sirven para conformar toda una bella leyenda. No obstante, y ciñéndonos a la pregunta, lo que pudiera llamarse el recinto germinal era algo más amplio que las lindes determinadas por el actual Palacio. Recinto, y esto es importante, limitado por una magnífica línea fronteriza, cornisa natural de Madrid.

—Volviendo al volumen de la Catedral. Usted ha escrito en alguna ocasión que ya había proyectos que reconocían la necesidad de un volumen al Sur de Palacio, siguiendo la línea de la cornisa.

—Sí, es cierto. Siempre me ha interesado este argumento, y, al mismo tiempo, me ha dado cierta seguridad en el camino emprendido. Todos conocemos el magno proyecto inicial de Juvara, mucho más amplio y extenso que el actual Palacio. Incluso con Sabatini se pensó en una gran ampliación



Fernando Chueca y Manuel del Río junto a los pilares del ábside de la Catedral de la Almudena.

“ Quiero que el conjunto quede acompañado por unos cuerpos que sean como el abrazo de Palacio a la Almudena. ”

hacia el Sur. En el Patrimonio Nacional se conservan documentos gráficos, creo que de Ventura Rodríguez, en los que aparece un gran volumen enfrente a la fachada de Mediodía de Palacio, equilibrando un poco la composición. De manera que fue el Marqués de Cubas quien ya estableciera el gran volumen catedralicio... Mi discrepancia con Cubas no es por una cuestión de emplazamiento ni de volumen, más bien por razón de estilo. Dicho de otra

forma: yo entiendo que el proyecto de Cubas, de carácter goticista, había que «vestirlo» de otra manera, un poco más acorde con la arquitectura actual.

—¿Usted cree entonces que la línea goticista de Cubas era equivocada?

—Tampoco es exactamente eso, porque yo no he roto con el esquema gótico; en planta, por ejemplo, la obra es gótica, y yo la recibo ya configurada, y como tal construcción gótica en planta se ha confirmado la obra. Es decir, no hay, evidentemente, un rompimiento total con el proyecto decimonónico. La variación fundamental viene dada por los efectos estéticos exteriores.

Y esto no es nuevo en arquitectura. Basta recordar la Catedral de Santiago de Compostela, de origen y planta románica, que se muestra al exterior con la magnífica fachada del Obradoiro. Es una coexistencia feliz que a nadie escandaliza.

Así pues, parece lógico pensar que el exterior de la nueva obra se supedita a la presencia tan próxima y tan rotunda de la fachada de Palacio. Además, Madrid necesita afirmar en este

lugar una personalidad urbana de manera concluyente.

—Esta hipótesis parece estar en función de la vista general de la cornisa de Madrid, ¿no es verdad?

—Pues, en cierto modo, así es. Pero hablando de la larga silueta de la cornisa de Madrid, a mí me duele que hayan surgido en las últimas décadas edificios como los dos rascacielos de la Plaza de España. Porque si este desdichado accidente no se hubiera producido, Madrid tendría en su cornisa una de las fachadas urbanas más bonitas del mundo.

Ciertamente, hay muy pocas ciudades que tengan esa gran apertura, ese balcón, ese gran proscenio abierto a una amplia perspectiva. Todo esto lo interpretó muy bien Goya en su obra pictórica.

La propia Basílica de San Francisco el Grande, con su gran cúpula, se programó en función de esta silueta y de la gran cornisa urbana, que, como acabo de decir, muy pocas ciudades poseen. París carece de ella, desde luego. Londres se vale del río Támesis para ensayar esta suerte de panorámica presidida por St. Paul's Cathedral, pero no tiene la amplitud y la apertura de la cornisa madrileña.

—Esta visión panorámica de Madrid es posible gracias a la existencia de la Casa de Campo y el Monte de El Pardo, que proporcionan una amplia zona de contemplación no ocupada, afortunadamente, por las construcciones.

—Claro, si no existieran estos grandes espacios abiertos desde el Norte y el Oeste, esta panorámica no existiría o estaría muy dañada. Yo he escrito mucho sobre Madrid y siempre he sostenido que esta ciudad es un Sitio Real. Y esto ya lo decía Castelar hace cien años en un libro suyo muy poco conocido, donde dice que Madrid no es como París o Roma, una ciudad a la «europea», sino que domina por su naturaleza real.

Es decir, la cornisa de la que hablamos y el amplio sector despejado que existe al otro lado del río, son dos elementos que se necesitan y se complementan. Goya en el XVIII interpreta una de las mitades del conjunto, y Velázquez en el XVII había hecho lo propio con la otra mitad, con esos admirables fondos del Monte de El Pardo.

—Ahora se habla mucho del Monte de El Pardo, y de que es un inconveniente para cerrar los anillos de circulación que bordean Madrid. ¿Cuál es su opinión?

—Es una suerte que Madrid cuente con ese pulmón, con esa gran unidad

ecológica, tan valiosa y tan próxima, que entre todos debemos preservar. La conservación de estos grandes espacios es su mejor garantía de supervivencia. De lo contrario, en pocas décadas, se convertirían en suburbios y arrabales como la experiencia ha demostrado.

—Permítanos volver a la arquitectura y a la historia de Palacio. Desde el punto de vista estilístico, y sin querer ser reiterativos, ¿lo encuadraría usted en el barroco?

—La atribución de estilos es siempre un problema. Y creo que el Palacio Real de Madrid es el mejor ejemplo de la arquitectura berniniana; la culminación de este movimiento, cuyo modelo original podría ser el Palacio Odescalchi de Roma, compuesto por su gran basamento, el orden gigante y rematado por una gran cornisa con balaustradas y estatuas. Es el modelo



que nace en la Roma de los Papas —y cuando hablo de Papas me refiero, claro está, a Urbano VIII, la figura más señera—, que luego pasa a toda Europa. El Palacio Odescalchi es el modesto iniciador del movimiento, especialmente por su tamaño, pero luego culmina con el Palacio madrileño, casi cien años más tarde.

Ahora bien, estilísticamente, se podría calificar como barroco clasicista, aunque no es, desde luego, un palacio netamente español. Esta cuestión de los estilos y de los nacionalismos en arquitectura es muy aleatoria, y por eso las afirmaciones en este campo siempre hay que hacerlas con cierta reserva.

No se trata de un barroco exaltado, sino mitigado. Yo lo asocio al Barroco romano del Bernini o de un Carlo Rainaldi.

Este estilo es también el origen de la obra de Sabatini. El es quien recoge toda la enseñanza de la Roma papal, incluso mejor que lo hiciera Sachetti.

Yo creo que la traducción española de esta Roma de Fontana, de Sangallo el Joven y del Palacio Farnese, tiene su mejor valedor en Sabatini.

—Pero Sabatini se ha visto, en cierto modo, menospreciado. Hay quien dice que se limitó a ampliar palacios, partiendo de construcciones anteriores.

—Esa es una visión muy corta, parcial y limitada de la obra de Sabatini. El amplió el Palacio de El Pardo y el de Aranjuez, y también el de Madrid, pero lo hizo con indudable destreza y maestría, mejorando siempre la fisonomía de los edificios primitivos. Por poner un ejemplo, basta citar la Puerta de Alcalá, cuando yo miro una obra de arquitectura de tanta categoría me quedo atónito.

En la ampliación del Palacio de Madrid por su ala oriental, supo ser fiel al

núcleo existente y lo que hizo, bien hecho está.

—Esto de las ampliaciones de los palacios y de las obras adosadas o próximas a los conjuntos monumentales es un gran compromiso. Y hay siempre dos teorías, quizá demasiado simples y esquemáticas, pero radicalmente contrapuestas. Una defiende la simbiosis, la adaptación, incluso la mimesis más o menos disimulada, y la otra, por el contrario, invita a la ruptura y al contraste. ¿Cómo ve usted este fenómeno?

—La pregunta viene por la relación Palacio-Almudena...

—Sí.

—Ya hemos hablado antes del tema. Con respecto a la Catedral de Madrid, equivocado o no, yo me hice la siguiente reflexión: El Marqués de Cubas, con todos mis respetos, se equivocó por el prurito de querer estar demasiado en su época. Y conste, como dije antes, que Cubas tuvo

una etapa anterior a su época goticista, con obras de gran dignidad, sensibilidad y elegancia. Pero luego, por estar muy en su época y en su hora más inmediata, se lanza decididamente, con armas y bagajes, al goticismo. Y dice: «vamos a hacer gótico», el pluscuamperfecto gótico.

A mi juicio esto fue un error. Y cuando yo me planteé la Almudena, no quise caer en lo mismo. Por eso me propuse acometer esta tarea amparándome en dos cosas: primero, en el Palacio Real, que es quien marca la pauta, y segundo, en un clima de un cierto madrileñismo abstracto.

Pero, para llegar a conseguirlo, fue necesario huir de modas, más o menos pasajeras, y de pensamientos individualistas, para adoptar un camino más intemporal, más fuera del tiempo, tratando de reflejar unas constantes más permanentes, menos accidentalistas.

Y desde luego, aceptando el predominio de Palacio. Porque, para bien o para mal, la Arquitectura es una de las Artes que están condicionadas por el medio, y todos hemos dado, a veces, demasiada importancia a la adecuación cronológica, olvidando la adecuación «topográfica».

Los arquitectos hemos sido en general más fieles a nuestra época que a nuestro medio físico y a su propia materialidad. Y aquí había una presencia absorbente y total de Palacio, y aunque sé que el templo va a salir con rasgos personales...

—Eso es casi inevitable...

—Y yo no lo evito, pero quiero que el conjunto quede acompañado por unos cuerpos que sean como el abrazo de Palacio a la Almudena. Yo no oculto las fidelidades al medio. Es más importante para el conjunto el pensar «dónde» se ha construido que el «cuándo» se ha construido.

—Para los lectores de Chueca siempre tiene interés el conocer en qué empresas literarias está embarcado, y qué posibilidad de reedición hay de algunas de sus obras más significativas, como la *Historia de la Arquitectura Española* o *Madrid y Sitios Reales*, que hoy es imposible de encontrar.

—Una reedición hay que hacerla tan sólo si vale la pena, pero contestando a la cuestión, diré que ahora estoy acabando un libro sobre el liberalismo español. En materia de arquitectura sigo escribiendo la *Historia de la Arquitectura Occidental*, que es una edición en doce tomos de bolsillo. Se han editado casi todos. Me falta por escribir de esta serie tan sólo el volumen titulado «La Arquitectura gótica en Europa».

Manuel del Río
y Juan Hernández



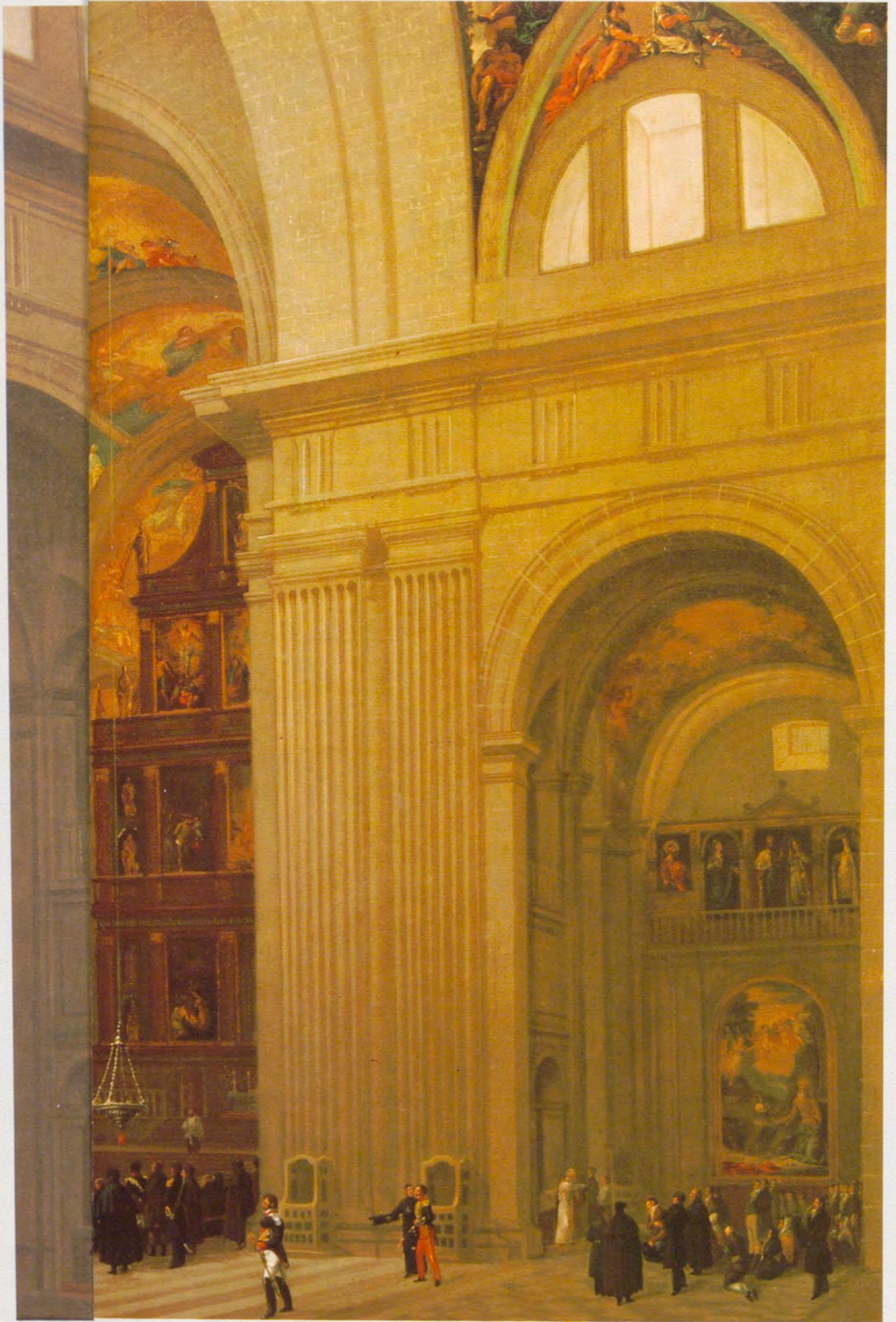
«Vista Principal del R. Mon



«Vista Principal del R^o. Monasterio de S. Lorenzo por la parte de poniente», por F. Brambilla.



«Vista del interior del Templo del R. Monasterio de S. Lorenzo», por F. Brambilla.



«Vista del

Federico Zúccaro y Felipe II: Los altares de las reliquias para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial

Por ROSEMARY MULCAHY



«La Anunciación». Exterior del Altar situado a la izquierda del Altar Mayor.
Basílica del Monasterio de El Escorial (488 × 289 cm.).



«San Jerónimo». Exterior del Altar situado a la derecha del Altar Mayor.
Basílica del Monasterio de El Escorial (488 × 289 cm.).

El presente trabajo de la Dra. Mulcahy ha sido publicado en *The Burlington Magazine*, en su número correspondiente a agosto de 1987, págs. 502 y siguientes. Por su indudable interés lo reproducimos aquí en versión castellana. El Patrimonio Nacional agradece a *The Burlington Magazine* la deferencia que ha tenido en conceder la autorización para ser publicado en este número de REALES SITIOS.

Cuando Federico Zúccaro llegó a El Escorial en diciembre de 1585, acompañado de cinco ayudantes, fue recibido con entusiasmo. Según Fray José de Sigüenza, vino Federico con tanto nombre enderezado al servicio del Rey, por medio de personas tan graves y de tan buen juicio, y las estampas suyas

le habían hecho tan famoso, que poco menos le salieramos a recibir con palió¹.

Habían sido varios años de prolongadas negociaciones antes de que firmara finalmente —en el palacio del Embajador de España en Roma— el contrato por el que se ponía al servicio de Felipe II². Pero en contra de la expectación despertada, la carrera de Zúccaro en España no fue un éxito:

Todo esto pintó, y poco de ello dio contento al Rey ni a nadie, y ninguna cosa hizo que llegare con mucho a las esperanzas que se habían concebido de su nombre³.

Federico Zúccaro era, razonablemente, el más distinguido de los pintores

italianos que Felipe II consiguió contratar para el ambicioso montaje decorativo de El Escorial. Esta fundación real, cuyas obras de construcción duraron 21 años (1563-84), se componía de palacio, monasterio, basílica, colegio, biblioteca y hospital, y la supervisión de su organización y decoración absorbió al Rey hasta su muerte en 1598. Durante los tres años que Zúccaro permaneció en El Escorial, pintó el gran retablo de la Basílica, los dos altares de las reliquias que lo flanquean y los frescos del claustro⁴. Tres de los ocho lienzos para el retablo, y todos excepto uno de los frescos del claustro, fueron más tarde sustituidos por Pellegrino Tibaldi⁵, y los altares de las reliquias fueron corregidos y repintados

por un pintor español de segunda fila y escaso talento, Juan Gómez, cuyo trabajo en El Escorial consistió principalmente en «corregir» las obras pictóricas que no agradaban al Rey⁶.

El fracaso de Zúccaro es sobradamente conocido, pero se ha profundizado muy poco en sus causas. Los altares de las reliquias, primer encargo del Rey a Zúccaro, proporcionan una clara visión sobre la relación entre ambos. Como veremos, se trataba, por una parte, de dificultades de comunicación, y, por otra, de diferencias de criterio a la hora de establecer prioridades y escalas de valores. Para el Rey lo más importante era la fidelidad al tema representado, mientras que el pintor ponía más el acento en la imaginación creadora. Además, la reputación de Zúccaro salió muy lesionada por las reformas que Gómez llevó a cabo en sus obras; en el caso de la cara exterior del altar de *San Jerónimo*, la intervención de Gómez fue tan extensa que la obra se debe atribuir a éste y no a Zúccaro.

Los altares de las reliquias, situados en la cabecera de la Basílica, ocupando el fondo oriental de las naves laterales, son dos enormes alacenas registrables por el frente y por el fondo mediante puertas abatibles.

Las puertas traseras dan acceso a las repisas, y en el caso del altar de *San Jerónimo* (situado en la nave lateral Sur), tienen acceso desde un pasillo que comunica con las habitaciones del rey; lo mismo sucede con el altar simétrico, llamado de la *Anunciación*, pero sin comunicación con las habitaciones de la reina. Las reliquias tuvieron enorme importancia en el aparato decorativo que para la Basílica ideara Felipe II. El Concilio de Trento había recomendado el culto a las reliquias en un decreto de la vigesimoquinta sesión (3 y 4 de diciembre de 1563), dedicada a la veneración de los santos, sus reliquias e imágenes, materias todas rechazadas por los protestantes.

Las reliquias, símbolo religioso y político

La Basílica fue un lugar de acogida y un magnífico receptáculo para unas 7.500 reliquias, descritas en un capítulo de la obra de Sigüenza⁷, que el fundador heredó o adquirió, bien como regalos de dignatarios civiles y religiosos, bien mediante compras realizadas por sus embajadores o enviados. Reliquias que tenían una significación tanto religiosa como política, pues se consideraban símbolos de la autoridad divina otorgada al gobernante. La llegada de las mismas a El Escorial se conmemoraba con procesiones solemnes y cere-



«La Anunciación», por F. Zúccaro. Museo del Louvre, París (25 × 15,5 cm.).

monias religiosas, acompañadas de festejos mundanos entre la población local⁸. Es más, estos altares tenían la consideración de «altares privilegiados de ánimas», en los que por cada misa celebrada se redimía un alma del purgatorio; su importancia religiosa era, pues, considerable, y sus pinturas eran un elemento fundamental dentro del esquema decorativo de la Basílica.

Los comentarios de Sigüenza sobre estas pinturas son algo enigmáticos:

... uno de la Anunciación de la Vir-

gen y otro de nuestro Doctor S. Jerónimo, son de Federico Zúccaro, aunque ya no son suyos ni de nadie, sino un agregado no sé cómo. Descontentóle al Rey el uno y el otro, y mandó que los remendare un Juan Gómez, pintor español, y al fin están mejor que antes⁹.

Este juicio de Sigüenza debió basarse en razones iconográficas y no estéticas, y es significativo que escriba que Gómez debió «remendar» las pinturas; como historiador de la Orden de San



«La Anunciación», atribuida a F. Zúccaro. Biblioteca Nacional (38,3 × 26,6 cm.).

Jerónimo, Sigüenza debía tener ideas muy precisas sobre la imagen del santo fundador, y cuando a Juan Gómez se le encargó la serie de ocho escenas de la vida de San Jerónimo para el claustro alto, Sigüenza redactó un documento muy detallado sobre el contenido de cada una ¹⁰. Esto sucedió en 1592, seis años después del encargo a Zúccaro, y demuestra una necesaria dosis de prudencia y discreción después del fracaso del italiano, así como una profunda preocupación de fidelidad a la imagen iconográfica correcta. Gó-

mez sería, sin duda, más manejable y conformista que un Zúccaro internacionalmente reputado y con un alto grado de estima hacia su propio «status» de artista. A su regreso a Roma, el italiano fundó la Academia de San Lucas, siendo su primer presidente.

¿Por qué no satisfizo a Felipe II la obra de Zúccaro y qué modificaciones se hicieron por voluntad del Rey? El análisis de las obras, la documentación de que disponemos, los dibujos, dos de ellos inéditos, y un grabado, proporcionan alguna respuesta a estas pre-

guntas. Empezando por las pinturas, tenemos la fortuna de contar con un relato que el propio pintor escribió cuando pintaba los altares, cosa poco frecuente en esa época, que nos permite determinar qué cambios se hicieron y, por tanto, qué aspectos de la obra no fueron aceptados por el real patrón. El texto forma parte de una larga misiva que el pintor dirige a un amigo anónimo en mayo de 1586, unos seis meses después de su llegada a El Escorial ¹¹. La carta contiene una breve descripción del edificio y un delicioso relato de una excursión a Aranjuez y Toledo. Después de una emotiva descripción del paisaje escurialense y unas líneas sobre la fundación real, Zúccaro manifiesta su satisfacción ante el espléndido trato recibido:

... alojado en el Palacio de la Reina, con magníficos aposentos y un taller, el Rey gusta en visitarme a menudo y verme pintar, y me otorga muchos favores.

Esta situación de privilegio continuó algún tiempo, como puede deducirse de una carta escrita dieciocho meses más tarde a su mentor, el Cardenal Alessandro Farnese:

Ayer, séptimo día de este mes, Su Católica Majestad y la Emperatriz (sic), con la Infanta y el Príncipe, visitaron las habitaciones donde trabajo. Su Majestad disfruta viéndome pintar, y en ocasiones me honra con sus favores, dándome la oportunidad, como ayer, de departir sobre asuntos de mi profesión; hablamos sobre edificios y pintura italiana, y me pareció a propósito citar en particular la bellísima fábrica de V. S. Ilma. en Caprarola... ¹³.

En la primera de las cartas, Zúccaro describe así los altares de las reliquias:

Creo que ahora querrás saber algo acerca de mis obras en curso de realización. Son cuatro grandes paneles para dos altares de reliquias que tienen la forma de puertas de órgano, que como abren y cierran, han de estar pintados por los dos lados. Están dedicados a la Anunciación y a S. Jerónimo y Su Majestad desea que tanto el misterio como el santo se vean por la cara de dentro cuando las puertas estén abiertas mostrando la gran cantidad de reliquias que ahí se encuentran, y misterio y santo han de verse con las puertas cerradas, por lo cual tengo que hacer dos Anunciaciones y dos S. Jerónimos ¹⁴.

Zúccaro establece sobre la Anunciación lo siguiente:

Cambié la Anunciación de tal forma



«La Anunciación» (interior del Altar), por F. Zúccaro.



«El Arcángel San Gabriel» (interior del Altar), por F. Zúccaro.

que cuando el relicario está abierto se ve a Nuestra Señora perpleja y conturbada ante la llegada del ángel; y por la cara exterior la represento dando el consentimiento y diciendo «Ecce Ancilla Domini»¹⁵.

La asustada respuesta de la Virgen ante la llegada del ángel fue corregida por Gómez, dotando al rostro de una sosa expresión de sumisión, aunque ello se contradiga un tanto con el cuerpo, que se inclina hacia atrás, y las manos, que se alzan en ademán de sorpresa. Al parecer, Felipe II consideró inaceptable el mostrar a la Virgen en tal estado de turbación. En el tablero exterior también se repintó el rostro de la Virgen —sin duda por una cuestión de coherencia y uniformidad— y el arcángel San Gabriel recibió el mismo tratamiento.

Los altares: lo mejor de Zúccaro

Las caras anodinas de los dos ángeles de gran tamaño, que se encuentran en la parte superior izquierda y derecha, respectivamente, denotan también la intervención de Gómez. Pero, a pesar de estos cambios, el trabajo de Zúccaro en los altares es lo mejor de cuanto hizo para la Basílica¹⁷. La composición está bien lograda, y las mitades superior e inferior de cielo y tierra, muy bien conjuntadas. Las vestiduras poseen una gran plenitud y caen en pesados pliegues. El empleo de fuertes contrastes de color es llamativo, la luz dorada de la parte alta se expande en fuertes tonos manieristas de verdes pistachos, bermellones, rosas, amarillos y azules aguamarinas.

El 10 de febrero de 1586, Fray An-

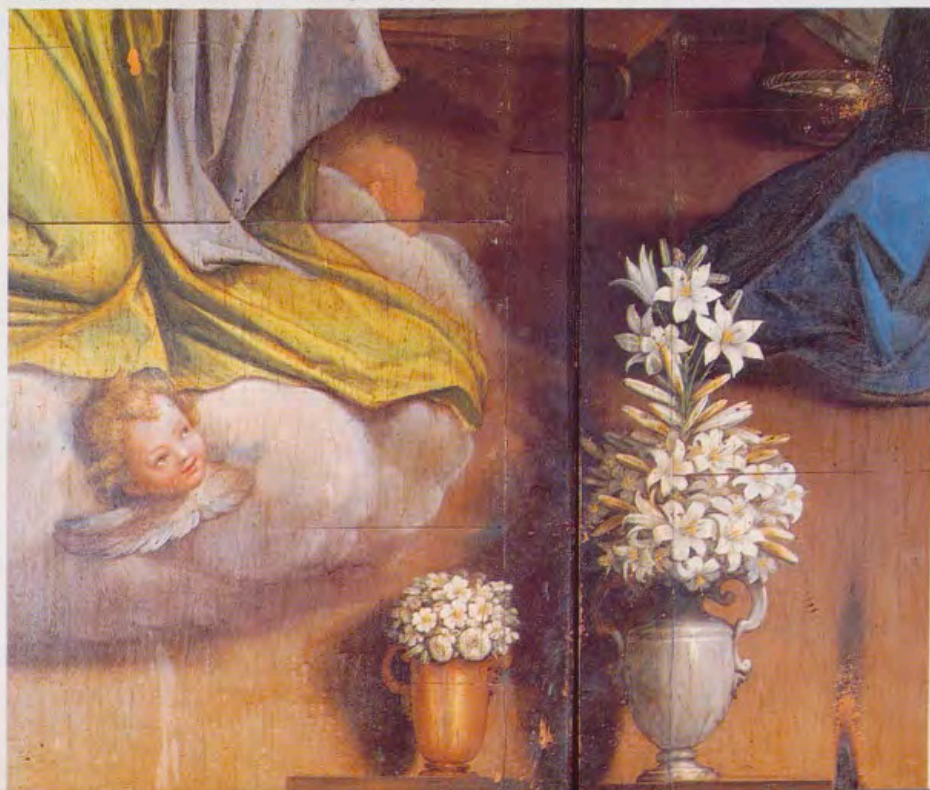
tonio de Villacastín, obrero mayor de la fábrica escorialense, escribía al Embajador español en Venecia, Cristóbal de Salazar, pidiendo que se adquiriesen pinturas de estos colores para Zúccaro. La lista incluía cuatro tonos diferentes de azul ultramar, azul cobalto (smalto), blanco y diferentes tipos de pinceles. El encargo del azul ultramar es interesante; éste fue el color específicamente requerido por el Greco para su lienzo *El Martirio de San Mauricio*. Según Francisco Pacheco el azul ultramar no se empleaba en España. En efecto, su uso era muy limitado, aunque debía ser más por razones de escasez que de costo; los cuatro diferentes tipos de pigmento solicitado en el pedido de Zúccaro costaban desde 25 escudos por onza el más caro, hasta medio escudo el más barato¹⁸.

La plenitud de las formas y la ri-



Vista general del Altar de las Reliquias abierto. Monasterio de El Escorial.

Fragmento de «La Anunciación», trampantojo, por F. Zúccaro. Monasterio de El Escorial.



queza de los colores contrastaban muy bien con la monumental arquitectura gris y la tenue iluminación de la Basílica.

Los bodegones y jarrones de lilas y rosas aparecen delicadamente ejecutados. Las flores están pintadas con aire efectista para simular que reposan sobre una repisa que se halla encima de la mesa del altar frontal, queriendo «falsificar» el nexo de unión entre el mundo real y el sobrenatural. El Greco pudo verse influido por este detalle cuando pintó su *Anunciación* en éxtasis, en 1597-1600 (Museo Balaguer, Villanueva y Geltrú, préstamo de El Prado), en donde utiliza la naturaleza muerta con un efecto similar; en su *Inmaculada Concepción* de 1607-13 (Museo de Santa Cruz, Toledo) las flores están al servicio del mismo efecto óptico de trampantojo.

Un dibujo a pluma en el Louvre nos muestra el diseño final de Zúccaro para los tableros interiores ¹⁹ que se corresponde casi exactamente con el cuadro del altar, con la sola excepción de que en el boceto el rostro asustado de la Virgen mira hacia arriba. La aguada marrón y las luces blancas sobre el fondo azul del papel confieren a las figuras un gran sentido plástico, y las trazas del dibujo, libremente desenvueltas y entremezcladas, crean una sólida impresión de movimiento y vitalidad. Un segundo boceto muestra un estudio anterior para el mismo tema, en el que la Virgen aparece en pie ²⁰. Un dibujo inédito, atribuido a Federico, por Barcia, en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuadrado para una posterior ampliación y con remate superior en arco de medio punto, contiene algunas similitudes con las pinturas de los relicarios escorialenses. Recuerda, en lo compositivo, a los paneles interiores, y en el formato, a los exteriores, y el ángel, situado arriba a la izquierda, y el pasillo de luz, son igualmente significativos. El dibujo, hecho a pluma con aguadas sepias sobre un fondo verdoso, posee la energía de sus líneas engarzadas e iluminadas por el empleo desenvuelto del blanco; tiene el acabado de un «modelo». Aunque existen dudas sobre la paternidad del boceto, se atribuye a Federico ²¹.

Acentuación del punto de vista personal

En el tema de San Jerónimo, había mucho más campo para la inventiva de Zúccaro, o así debió pensarlo él, y lo expresó de forma alegórica. En los tableros exteriores, en lugar de representar simplemente a San Jerónimo haciendo penitencia, como hubiera sido usual, decidió mostrarlo con las tres Virtudes Teologales. Por ello, Zúccaro trató este tema:

... de forma muy distinta a lo que hubiera sido normal, pues no sólo represento la Penitencia como han hecho otros, sino también la Fe y la Esperanza que se debe tener en Dios, y sin las cuales penitencia y abstinencia se vuelven vanas; y junto a ellas el amor, la caridad y el respeto filial que siempre deben ir unidas con Dios y con nuestros semejantes. Y concibo todo ello como una idea expuesta a S. Jerónimo, y por ello represento a Cristo vivo en su agonía en la Cruz, ... para dar más sentimiento y contricción al penitente; y las tres Virtudes Teologales al pie de esta cruz, todo ello en una nube ²².

Una mirada a otros ejemplos sobre el mismo tema nos revela cuán encendida era la versión propuesta por la



Fred. Zuccaro pinxit in Escoriali

«San Jerónimo», grabado de Jan de Bisschop sobre un boceto de Zúccaro.

inventiva de Zúccaro. Mientras El Escorial estaba en una primera fase de construcción, Juan Fernández de Navarrete, «El Mudo», había recibido el encargo de pintar un «San Jerónimo en Penitencia» en 1569 para el claustro alto (Salas Capitulares, El Escorial). El cuadro muestra al santo, desnudo de cintura para arriba, arrodillado ante un crucifijo situado sobre una base de madera de forma apuntada; golpea su pecho con una piedra y está acompañado por un león. Ningún otro cuadro sobre el mismo tema, de los existentes en El Escorial, podía compararse

con el de Navarrete, de acuerdo con la opinión de Sigüenza ²⁴. En el coro de la Basílica, pintado al fresco por Luca Cambiaso y Rómulo Cincinato, «San Jerónimo Penitente» aparece al fondo de una escena que muestra al santo en su lugar de retiro. Este es el tema reproducido en los paneles interiores del altar de las reliquias. Y aquí es donde Zúccaro persigue de nuevo una ambiciosa interpretación:

He representado a S. Jerónimo en ambas partes del interior; en unas como Doctor de la Iglesia en actitud de



«San Jerónimo», por F. Zúccaro. Biblioteca Nacional (38,6 × 26,6 cm.).

escribir; y al igual que en el exterior, he pintado la Penitencia como tiene que ser, queriendo mostrar la disciplina del estudio, sus medios y sus fines. Por ello, S. Jerónimo está escribiendo, pero en éxtasis contemplativo auxiliado por tres ángeles, uno que le sostiene el tintero y el otro el libro, simbolizando el amor y la perseverancia en el estudio, facultades sin las cuales no es posible adquirir ni tomar provecho del conocimiento.

El tercer ángel esta junto a S. Jerónimo transmitiéndole al oído la idea de cuanto medita y escribe y del otro lado

se apunta la materia sobre la que está escribiendo. De esta forma, he representado al Angel de la Guarda como inspiración e idea que nos hace escribir y aprestarnos a toda actividad, y por ello trato de representarlo como espíritu, abstracción tan difícil y por ello tan poco empleada. En la otra puerta intento representar al susodicho S. Jerónimo como el más Sagrado Teólogo y más Grande Doctor de la Iglesia, en actitud de escribir sobre la pasión de la Sabiduría, meditando sobre la profunda razón que llevó a Dios Padre a enviar a su muy Hijo al mundo a redi-

mir a la Humanidad con tan alto sacrificio. En tal meditación, los concibo ante la Caridad, que mediante el gesto y la postura dice: «Soy yo por quien Dios se conmovió e hizo a Cristo descender del cielo a la Tierra».

Así tal figura, ataviada como una sagrada y honesta matrona con una mano sobre el pecho y la otra señalando a Cristo transportado por los ángeles, viene a ser la idea y la representación metafórica del concepto.

Pero lo que tiene gran misterio y satisface la singular sensibilidad de Su Majestad y de cualquier otro que lo contemple, son tres «amorini» de la Caridad que juegan de forma infantil con el león de S. Jerónimo. Esto viene muy bien aquí, y así el feroz león está tan aplacado por estos niños, que deja a un lado fiereza y «terribilita» y permite ser tocado y acariciado por estos «amorini» disfrutando con ellos, lamiéndoles y mimándoles.

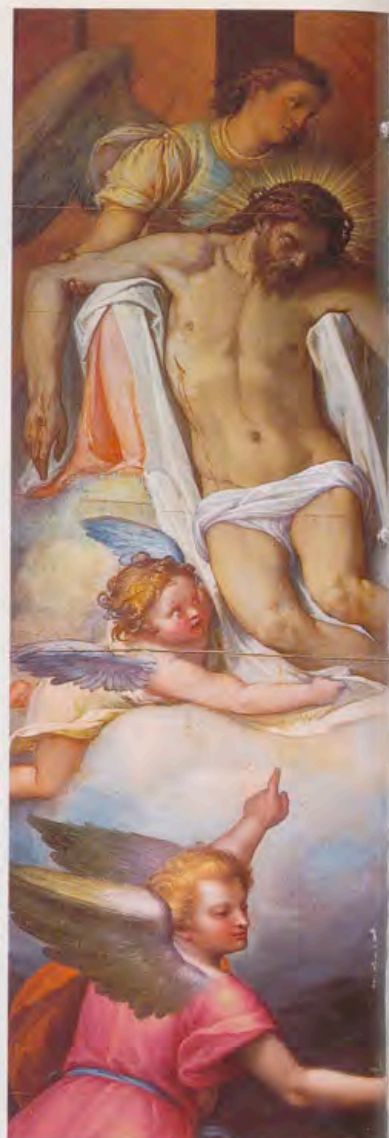
Esta es una clara prueba de que nuestro Dios no es un Dios severo y vengativo, sino un Dios de amor, de paz, de caridad y de perdón, todos los bocetos y dibujos de estas materias, las hice este invierno, y hasta ahora he dado color y terminado la primera Anunciación y el S. Jerónimo escribiendo, y ahora tengo entre manos La Caridad, y todo ello a satisfacción de Su Majestad, para alabanza de Dios. Cuando haya terminado mi trabajo, desea Su Majestad que me ocupe del retablo del Altar Mayor, compuesto de ocho grandes óleos sobre lienzo, en tanto que las que ya tengo acabadas están sobre Tablas.

Desgraciadamente, Su Majestad tampoco se vio complacido por la creatividad de este autosuficiente italiano. Más tarde daría las siguientes órdenes ²⁶:

Que se ha de rehacer el S. Jerónimo de la cara exterior, y que esas mujeres han de ser sustituidas por ángeles, como place mejor al P. José [José de Sigüenza].

«San Jerónimo», un cuadro corregido

De hecho, esta escena fue repintada casi en su totalidad por Juan Gómez, lo cual explica su lamentable calidad. El santo mira hacia arriba, en dirección a los ángeles que cuelgan en el otro extremo y que constituyen un insípido relleno iconográfico. Sobre un fondo natural se representan los tradicionales atributos del tema: león, crucifijo, cráneo, libro, útiles de escritura y el capelo cardenalicio. Los trazos son duros, los ropajes angulosos y los colores mates.



Vista general del Altar de las Reliquias abierto. Monasterio de El Escorial, y fragmento del Cristo descendiendo de la Cruz.

Para confirmar la autoría de Gómez necesitamos únicamente la serie de pequeños lienzos sobre la vida de San Jerónimo, en particular, *S. Jerónimo, Sta. Paula y los Anacoretas*, en el que las fisonomías de San Jerónimo y los santos varones son idénticas a las del altar de las reliquias, y en donde las posturas de las manos y los ropajes son similares; en la *Flagelación de S. Jerónimo* los ángeles son también de un tipo similar. Felizmente, la versión del *S. Jerónimo* de Zúccaro perdura en forma de dibujo a la línea, realizado por el artista holandés Jan de Bisschop (1628-71) ²⁷. Como resultado, podemos apreciar la originalidad de la idea de Zúccaro y la destreza y autoridad con que la expresa.

San Jerónimo se nos muestra en penitencia ante la visión de un Cristo vivo crucificado, con las Virtudes Teologales a sus pies, tal y como se describe en la carta, y donde la única diferencia es que el grabado muestra dos virtudes en vez de tres. Una de ellas representa, sin duda, la Caridad, y la otra, la Fe o la Esperanza. Como se deduce de esta documentación, el cuadro existente en El Escorial es muy

diferente al que Zúccaro pintara originalmente.

Un dibujo inédito de la Biblioteca Nacional de Madrid, muestra una escena del proceso de estudio de Zúccaro para el retablo ²⁸. La técnica de este llamativo dibujo, que combina tintas marrón oscuro, una densa aguada y rasgos blancos, con temblorosas líneas revueltas, anticipa el estilo barroco y, en particular, el de Guercino. En él vemos un San Jerónimo, mitad penitente, mitad erudito, en una mezcla iconográfica que se haría muy popular en el siglo XVII, pero desacostumbrada hacia 1580. El santo aparece medio desnudo en una especie de gruta, en actitud de escribir. Su libro es sostenido por un amorcillo, y el tintero por un ángel, en tanto que San Jerónimo vuelve su cabeza hacia otro ángel que le señala un gran crucifijo.

Sabemos por la descripción del propio Zúccaro que, a la hora de ejecutar los paneles exteriores, pintó... *Las tres virtudes teologales al pie de esta cruz, y todo en una nube* ²⁹.

La idea del dibujo, pensada originalmente para la cara exterior, como se desprende de la forma curva supe-

rior, fue trasladada al interior de la puerta izquierda. Este panel está casi intacto, con la sola intervención de Gómez en el rostro del santo, sin duda para igualarlo con el del exterior. La postura de San Jerónimo es idéntica a la del dibujo, al igual que la del ángel que sostiene el tintero. El Ángel de la Guarda —o la inspiración—, quizá no se pintó nunca, y no se hace especial mención de ningún otro cambio en tan importante documentación. En el panel opuesto la única modificación se refiere a la figura de la Caridad, que fue sustituida por un ángel portando una corona de laurel: *y hay que cambiar la mujer de la otra puerta; y los ángeles, niños y el Cristo del interior pueden quedar, y en lugar de la mujer que se ponga algo, de acuerdo con las indicaciones del dicho padre* [P. José] ³⁰.

A pesar de las alteraciones, se puede apreciar la calidad de la obra de Zúccaro en los tableros interiores, la originalidad de la idea y la destreza en la ejecución. Particularmente interesante es el tema de relacionar dos escenas a través del espacio. El empleo de la luz y la sombra, el tratamiento realista de



Detalle de los «amorini» jugando con el león.



San Jerónimo en actitud de escribir.



Fragmento de San Jerónimo en penitencia.

las figuras —evitando el exceso de manierismo cuando el cuerpo humano está excesivamente estilizado o musculado—, y las desenfadadas y graciosas interrelaciones entre las figuras, son características de la pintura barroca. Está claro que la creatividad de Zúccaro no sería apreciada y que Felipe II no toleraría ninguna iconografía novedosa.

Un Rey poco dado a las alegorías

De hecho, el Rey apenas hizo encargos de pintura religiosa con contenido alegórico: la *Alegoría de la Batalla de Lepanto* (1572-75, Ticiano, Museo del Prado) y *España en auxilio de la Religión* (Ticiano, Museo del Prado) enviada a Felipe II en 1575, serían las excepciones. Ambas obras eran prácticamente coetáneas y de contenido esencialmente político, y ninguna de ellas estaba pensada para ser expuesta en la Basílica escorialense. El tema de la *Alegoría del Santo Nombre*, de El Greco, bien pudiera ser una elección del propio artista más que de su pa-

trón, y representa la fusión de dos elementos tradicionales: *La Gloria* y *El Juicio Final*. Aunque fue un ardiente admirador del arte italiano, Felipe II no compartía el gusto italianizante de la alegoría y en materia religiosa no dejó de insistir en una iconografía clara y sin ambigüedades, de acuerdo con el pensamiento de la Contra-Reforma.

Pero hay un aspecto especialmente confuso en el encargo de los altares de las reliquias. Si, como él mismo confiesa, Zúccaro preparó bocetos y «modelli», ¿por qué no se resolvieron y aprobaron en la fase preparatoria del cuadro?

Lo mismo sucede con el *Martirio de S. Mauricio* de El Greco y algunas otras grandes piezas pictóricas de la Basílica. Está claro que no hubo suficiente comunicación entre el patrón y su artista durante las fases más importantes del trabajo, ni suficiente claridad en los contactos iniciales. La situación quedó abandonada a su suerte, a causa de la ausencia de Felipe II, que no estuvo en El Escorial desde enero de 1585 a marzo de 1586, requerido por conflictos políticos en Aragón. Fue precisamente en este período cuando Zúccaro realizó los bocetos preparatorios para las pinturas de los altares. Pero, aunque el patrón hubiera estado allí, la creatividad del artista hubiera sido proporcional a la aparición de diferencias de criterio. Es significativo el hecho de que Felipe II estuviese igualmente ausente (en Portugal de marzo de 1580 a marzo de 1583) mientras El Greco pintaba el *S. Mauricio*: el primer documento relativo a esta obra data de abril de 1580 y el cuadro fue entregado en noviembre de 1582.

El día 11 de noviembre de 1588, el Embajador Khevenhüller escribía al Emperador Rodolfo: *Federico Zúccaro ha finalizado su trabajo en El Escorial, pero su estilo no ha complacido a nadie, ni en especial al Rey.*

Y un mes después, dice: *Federico Zúccaro parte mañana con Speciano, el nuncio papal. Sus obras no han gustado aquí*³¹.

Sigüenza nos cuenta que su partida fue provocada, finalmente, por el fracaso lamentable de sus frescos del claustro, y que el Rey filosóficamente hizo notar: *No tiene él la culpa, sino quien le encaminó acá*³².

No obstante, Felipe II era siempre generoso con sus artistas; además de los 6.000 ducados por los tres años de servicio, Zúccaro recibió regalos por valor de 2.000 ducados más, aparte de otros 600 para gastos de viajes, y además de todo ello, una pensión anual de 400. Una real cédula otorgándole el permiso de vuelta, incluye los siguientes bienes de su propiedad: dos



Autorretrato de F. Zúccaro. Uffizi, Florencia.

medallas y una cadena de oro, veinte marcos plateados y 900 ducados³³.

Como era de esperar, este vigoroso artista, extraordinariamente seguro de sí mismo, aprovechó cualquier ocasión de rehabilitar su reputación, incluso en las circunstancias más comprometidas. En su autorretrato de la Uffizi, que revela una fuerte y calculadora personalidad, proclama ostentosamente su relación con el Rey de España, luciendo una medalla con la imagen de Felipe II, uno de los regalos de despedida³⁴, colgada de unas pesadas cadenas de oro.

Antes de partir, Zúccaro poseía su propia medalla —acuñada probablemente por un discípulo de Jacomo de Trezzo y datada en 1588—, con su efigie en el anverso y el retablo del altar mayor en el reverso³⁵. Esta medalla hace pareja con la que él había acuñado diez años antes para conme-

morar unos frescos en la cúpula de la catedral de Florencia, que fue, por cierto, otro encargo fallido.

Las pinturas de Zúccaro para la Basílica escurialense poseen, sin duda, más calidad de la que normalmente se ha reconocido, y los altares de las reliquias fueron de lo mejor de su obra. La posterior modificación de Juan Gómez vino a lesionar la reputación del artista italiano. Como hemos visto, los cambios se ejecutaron para complacer los deseos de Felipe II referentes a la iconografía religiosa. El error de Zúccaro no se debió a falta de destreza o estilo, sino a la particular interpretación que hizo de los textos sagrados.

NOTAS

* Este artículo es consecuencia de uno de los capítulos de mi tesis doctoral, «A la mayor gloria de



«La Anunciación», por Zúccaro
(23,8 × 11,8 cm.).
Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

Dios y del Rey: La decoración de la Basílica de San Lorenzo El Real de El Escorial para Felipe II», leída en el Trinity College de Dublín, en 1986. Agradezco a Anne Crookshank y a Enriqueta Harris sus ánimos y sus consejos. Deseo agradecer igualmente al Patrimonio Nacional las fotografías que cedió para este trabajo, y a Juan Hernández Ferrero, arquitecto de dicho Organismo, la colaboración recibida y la traducción al español.

¹ J. DE SIGÜENZA: *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid (1605), reedición Madrid (1963), pág. 265.

² El contrato con Zúccaro fue publicado por A. BERTOLOTTI: *Artisti Urbinati in Roma, Urbino* (1881), pág. 23; existe una copia de la mano del propio Zúccaro en el Archivo General de Simancas, *Casa y Sitios Reales*, leg. 281, fol. 44.

³ SIGÜENZA: *op. cit.*, en la nota 1, pág. 266.

⁴ Sobre Federico Zúccaro y El Escorial, véase J. BABELÓN: «Federico Zuccaro à l'Escurial», *Revue de l'Art Ancien et Modern*, vol. XXXVII (1920), págs. 263-78; J. ZARCO CUEVAS: *Pintores italianos en San Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid (1932); A. CLOULAS-BROUSSEAU: «Les Peintures du grand retable au monastère de l'Escurial», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. IV (1968), págs. 173-202.

⁵ Incluso los tres lienzos para el retablo del altar mayor que permanecieron «in situ», fueron más tarde retocados por Juan Gómez, especialmente las caras; véase J. ZARCO CUEVAS: *Pinturas Españolas en S. Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid (1931), pág. 109; el único fresco que queda de Zúccaro, *La Anunciación*, fue retocado por Pellegrino Tibaldi; véase ZARCO CUEVAS: *op. cit.*, en la nota 4, pág. 250.

⁶ Juan Gómez fue nombrado pintor de la Corte en enero de 1593 con el poco acostumbrado salario de 100 ducados más un extra por los trabajos encargados una vez tasados. Nacido en Cuenca, Gómez era cuñado de Francisco de Mora, uno de los arquitectos del Rey. Poco se sabe de su formación y de su carrera aparte de El Escorial, donde murió súbitamente de apoplejía en 1597. Lo más probable es que Felipe II le contratara expresamente para retocar la pintura que no le satisfacía y su sueldo es el reflejo de su categoría secundaria. Otros pintores al servicio del Rey percibían al menos 200 ducados anuales. Gómez repintó los rostros de la *Resurrección*, la *Asunción* y *Pentecostés* de Zúccaro, del altar mayor (ZARCO CUEVAS: *op. cit.*, en la nota 5, pág. 114); corrigió el tríptico de la *Adoración de los Magos* de Luis de Carvajal, en el claustro principal (*ibid.*, pág. 108); repintó la cabeza de Lucifer en el *San Miguel* de Tibaldi (*ibid.*, pág. 112), y terminó su *Martirio de Santa Ursula* (SIGÜENZA: *op. cit.*, en nota 1, pág. 319). La principal fuente de información sobre Gómez es ZARCO CUEVAS: *op. cit.*, en nota 5, págs. 99-129. Su trabajo más relevante fue el altar mayor de la iglesia de San Bernabé, en la Villa de El Escorial.

⁷ SIGÜENZA: *op. cit.*, en nota 1, *Discurso*, XXI, págs. 365-76.

⁸ Cuando el Papa Gregorio XIII mandó reliquias de San Lorenzo a El Escorial, «en sus recibimientos mando hacer generales procesiones, convocado los pueblos comarcanos, obligandolos a venir en cuerpo de iglesia y ayuntamiento con danzas, representaciones de istorias de los santos, publicas leticias, notruna luminaria, ospedando con jubileo y particular celebridad a los que estan en el Enpirio aposentados. Adorno las reliquias con plata, cristal, oro, lapislaçuli, bronce, rubis, diamantes, con hermosa diferencia y traça en los relicarios» (L. CABRERA DE CÓRDOBA: *Felipe Segundo Rey de España*, Madrid [1619] book VI, chapter XI, pág. 774).

⁹ *Ibid.*, pág. 318.

¹⁰ ZARCO CUEVAS: *op. cit.*, en nota 5, págs. 106-8. Estas pinturas están expuestas en el claustro alto, y muy deterioradas, a pesar de su reciente restauración.

¹¹ La carta se conserva en la Biblioteca Vaticana, Urb. Lat. 816, y está publicada por J. DOMÍNGUEZ



«San Jerónimo, Santa Paula y los anacoretas», por Juan Gómez. Monasterio de El Escorial (100 × 135 cm.).

BORDONA: «Federico Zúccaro en España», *Archivo Español de Arte*, vol. III (1927), págs. 77-89. Agradezco al Dr. Tom O'Neill su ayuda para la traducción del italiano.

¹² *Ibid.*, pág. 82.

¹³ Federico Zúccaro al Cardenal Farnese, San Lorenzo II Reale, 8 de octubre de 1587. Archivo di Stato di Parma. Fondo Raccolta Epistol, scelto, pittori. «Ieri che fosse a li 7 del presente che (illegible) sua Mta. Cattolica la Imperatrice con la Sra. Infanta el Sor. Principe alle mie stanze e dove io lavoro per unora dilongo gustando S. Ma. vedermi lavorare, come spesso fa favorirmi alle volte e darmi occasione de ragionare, come hieri in particolare adimandomi alchune cose de la profisione dove si entro in ragionamento di anchune fabriche e piture de Italia, tra quale mi viene molto a proposito nominare in particolare la bellissima fabrica di V.S. Ill.^{ma} in Caprola...».

¹⁴ Citado en la nota 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Es como si Felipe II estuviese obsesionado en conseguir la expresión correcta (o su total carencia) en los rostros. Ver nota 6 sobre las intervenciones de Gómez a este respecto.

¹⁷ La obra está necesitada de una restauración. Los tableros, compuestos de diferentes elementos de madera de diversos tamaños, se han abierto en algunas de las juntas con la consiguiente pérdida de pigmento.

Existen pequeñas zonas chamuscadas por el fuego, a la derecha del jarrón de lilas y a la izquierda del cesto. La base sobre la que reposan los jarrones ha sido deliberadamente alterada, cuadriculando la parte izquierda. Existen pérdidas de pigmento en los tableros interiores a la derecha del hombro del ángel y a lo largo de la línea situada bajo el talle de la Virgen. En la zona inferior hay acumulación de barniz.

¹⁸ Archivo General de Simancas. Estado, leg. 1.342, fol. 11: «A Christobal de Salazar. Para pintar en S.^a Lorenço son menester los colores q por esta memoria vereys, conuendra q luego entendays en comprar los con parecer de la ps.^a a quien sobre lo

mismo scrive el Pintor Federico Zucaro q al Duque de Terran^a se ordena os provea del din^o necesario pa esto y para la compra de las vidrieras christalinas. lo uno y lo otro procurareys q venga con la mayor brevedad q se pudiere avisando de la manera q lo embiays de Valencia a diez de febrero 1586.

«Collori da pigliarsi in Ven.^a per su M.^{ta} cath.^{ca} Azurro o oltramirino del piu bello e carico di colore dea venti et venti cinque scudi le onza de la mostra che si manda libre una dico-L1. Altro azurro oltramirino bello da scudi diece e dodeci l'onza libre Una - L1. Altro Azurro oltramirino piu basso da tre et quatro scudi l'onza libre dua -L2. Ceneraccio di oltramirino da mezo escudo et un escudo la onza libre sei -L6. Smalto da Murano del piu scuro et charico di colore conforme a la mostra libre 90 -L90. Biacha della piu bella libre trecento -L300. Penelli inpenne a olio piccoli, mezani e piu grandi doggene quaranta, per forte sin tutto doggene de -120. Altri penelli di setoli inpenne et in asti da olio di piccoli di mezani, e di piu grossi doggene quarenta per forte intuito doggene -120. fecha in S.^a lor.^o il Reale a 30 dil mese di Janaro 1586. fray Ant.^o de Villacastin».

Para obtener información sobre el escaso uso del azul ultramar en España, véase E. HARRIS: «The Cleaning of Velázquez's portrait of Camilo Massimo», *The Burlington Magazine*, vol. CXXV (1983), pág. 411, nota 5.

¹⁹ Louvre, Inv. n.º 11.237 (25 × 15,5 cm.). El dibujo fue identificado por John Gere; véase J. GERE: *Des-sins de Taddeo et Federico Zúccaro* (cat. de la exposición), París, Louvre (1969), pág. 71.

²⁰ Staatliche Graphische Sammlung, Munich, Inv. n.º 2583 (23,8 × 11,8 cm.), papel y tinta sepia, catalogado como de Alessandro Casolani; véase *Italianische Zeichnungen 15-18 Jahrhundert* (Catálogo de la Exposición), München (1967), pág. 57. El dibujo fue adjudicado a Zúccaro por Gere; véase GERE: *op. cit.*, en la nota 19.

²¹ A. M. DE BARCIA: *Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional*, Madrid (1906), Inv. n.º 7647 (38,5 × 22,5 cm.). Las zonas cuadriculadas arriba a la izquierda están numeradas. Arriba, a la derecha,

hay un «pentimento» en el que los amorcillos están dibujados sobre un papel postizo pegado sobre el dibujo. John Gere opinó que aunque existen algunas características en el dibujo atribuibles a Federico, son más las que no resisten tal atribución. Alfonso Pérez Sánchez es de la misma opinión y me apunta que el dibujo pudiera ser romano, datado hacia 1590-1600. Les agradezco a ambos sus comentarios.

²² En su preceptiva teórica, *Idea dei scultori, pittori, e architetti* (Torino, 1607), Zúccaro analiza el concepto antiguo de *Disegno* en dos facetas: el *Disegno interno* que corresponde a la *idea* preexistente en la mente del artista, y el *disegno esterno* que correspondería a la forma que la idea toma al pasar a materia. Véase E. GILMORE HOLT: *A Documentary history of Art*, vol. II, New York (1958), págs. 87-92.

²³ DOMÍNGUEZ BORDONA: *op. cit.*, en la nota 11, págs. 82-83.

²⁴ SIGÜENZA: *op. cit.*, en nota 1, pág. 242.

²⁵ DOMÍNGUEZ BORDONA: *op. cit.*, en nota 11, pág. 83.

²⁶ ZARCO CUEVAS: *op. cit.*, en nota 4, pág. 108.

²⁷ El grabado fue publicado más tarde en J. DE BISSCHOP: *Paradigmata graphicis variorum artificum*, Amsterdam (1680). Me enteré de la existencia del grabado a través de una fotografía de la Witt Library, que es una magnífica fuente de material para historiadores.

²⁸ Véase BARCIA: *op. cit.*, en nota 21, Inv. n.º 7050 (38,3 × 26,6 cm.). Inscrito con caracteres del siglo XVII: «De Federico Zúccaro costó 16 R. de pta. C. Madr.».

²⁹ Citado en la nota 25.

³⁰ ZARCO CUEVAS: *op. cit.*, en la nota 5, pág. 108.

³¹ BABELÓN: *op. cit.*, en la nota 4, pág. 275.

³² SIGÜENZA: *op. cit.*, en la nota 1, págs. 266-67.

³³ Archivo General de Palacio. El Escorial, libro 3, Leg. 1823, fols. 19v-20.

³⁴ Las medallas restantes contienen representaciones del Cardenal Alejandro Farnesio, que contrató a Zúccaro, y de la ciudad de Venecia.

³⁵ BABELÓN: *op. cit.*, en nota 4, págs. 272-74.

Presupuesto familiar y coste de la vida en el Madrid de 1772

Por RAFAELA CASTRILLO MARQUEZ

La Biblioteca del Palacio Real de Madrid guarda entre sus fondos manuscritos un curioso documento que bien pudiera ser considerado como un precedente de los modernos estudios estadísticos realizados sobre los precios de los artículos de consumo y su incidencia en el presupuesto familiar, que tanto proliferan en nuestra sociedad actual. Va inserto, junto con otros más de diversa índole, en un volumen de contenido misceláneo signado con el número II/1855.

El documento en cuestión contiene una previsión de gastos domésticos aplicable a una familia de sólo dos elementos, marido y mujer, que habitara en el Madrid de 1772. Estas referencias de tiempo y lugar constan expresamente indicadas en el manuscrito. El presupuesto que se formula contempla dos categorías diferentes de gastos, especificados en apartados separados: de un lado, los correspondientes a alimentación y artículos de consumo primario; y de otro, los relativos a vivienda, vestuario y servicio. A tal efecto, en una primera columna se hallan enumerados minuciosamente una serie de víveres de carácter básico, en la proporción requerida de cada uno de ellos para el consumo diario, acompañados de su valoración pecuniaria consignada en maravedises de vellón. Sumados todos los importes parciales se obtiene como resultado la cifra estimada como indispensable para el diario aprovisionamiento del hogar. Y sobre esta base se consigna luego la cantidad anual que debe preverse para tal atención. Al parecer, también constaba en el documento una cifra relativa a otro cómputo —semanal o mensual, quizá—, aunque no es posible asegurarlo con certeza por estar cortada la última línea del original.

La cantidad anual destinada a alimentación va expresada en una unidad monetaria de valor superior al del maravedí: el real de vellón. Y esa cantidad

es la que encabeza la segunda columna de gastos, donde se detallan a continuación los otros tipos de necesidades, distintas de las alimentarias, ya referidos: casa, vestimenta, servicio y varias atenciones de segundo orden. La estimación del gasto se hace aquí en función de medidas de tiempo más amplias que un día —la semana o el mes, según los casos—, si bien se calcula luego la cantidad anual destinada a

último, la cantidad estimada como indispensable para la atención de un hogar de mínimos componentes en el Madrid de 1772, objeto del presente estudio, que se calcula anualmente en 7.017 reales de vellón y 8 maravedises.

Para una posible comprobación y verificación de los valores numéricos contenidos en el documento, conviene advertir que, por aquel entonces, la paridad del real de vellón estaba fijada, desde la Pragmática de 17 de mayo de 1737, que estableció la equivalencia de las distintas monedas en curso, en 34 maravedises. Mateo Fernández de la Ferrería indica cuáles eran éstas en su obra *Nuevo tratado de reducción de monedas, efectivas, e imaginarias, de estos reynos de España, a reales de vellón*, publicada en Madrid el año 1760. Además de corroborar la equivalencia del real de vellón en 34 maravedises, se refiere el autor a las «monedas imaginarias que se usan en el Comercio» y cita entre ellas el doblón, cuyo valor fija en 60 reales de vellón y 8 maravedises¹. En el documento que comentamos se han despreciado, sin embargo, esos 8 maravedises de cada doblón al convertir en reales de vellón los doce doblones asignados para vestuario. De ahí que figuren como 720 reales y no 722 reales y 28 maravedises, que sería lo correcto de haberse tenido en cuenta los 8 maravedises añadidos a

Razon de lo que se necesita para mantener una casa en Madrid, y mujer, Criada, y un mozo que sea a cienar cada, por el curso vniuersal de 10.º de mayo, que usaron la Real Caxa en los mantenim. en este año de 1772. con donde lo borbón, e i. a. r. a. r.

Sumandis	On	mu. d. v.	P. d. v.
Libra y m. de Caxeno	do 8 d.	mir. y el año 3865	3865. 12
Un g. de queso	do 48.	(Sección de la Criada a 2 d. y 2)	3288.
Un bazo a 8. quince	do 6 d.	e. me. esto es siendo mediano	3120.
Un g. de vino	do 28.	12 del mozo a 10 s.	3260.
una barilla de azúcar	do 48.	alabandera a 5 d. cada semana	3036.
una vela de Sebo	do 46.	Expensas 8 s. al mes	3180.
una g. de Caxeno	do 3 d.	Expensas de la casa, de la casa	3200.
Doz onzas de Chocolate	do 0 8.	Unos para de la casa para la	
Almuerzo de la Criada	do 0 2.	Unos de año se tiene buen bi-	
Sal	do 0 6.	san y no es Calle (en) y 10 s. para	3200.
P.pezas	do 0 2.	para el mozo	
Vendimia de y Zedilla	do 0 2.	para el mozo de casa	
Carbamos	do 0 2.	en Calle poco frecuentada y con	3720.
Vinagre, Cominos, p.pezas,	do 10.	donde no hayon Exerionas	
Talón, y Almuerzo, Regulado	do 10.	para 10 s. blancos, se requi-	
al mes segun el gasto del día		ta a razon de 30 s. al mes, vale	3360.
En los 4 meses de verano		al año	
para libra de nuez al día, 10 s.	do 10.	para Ración de Regiam	
su mozo en el año, cada día		12 d. que sirven por año del	3720.
La suma se requiera lo mismo	do 0 d.	al año y otro año de 10 s.	3720.
Total de gastos de mozo	do 360.	para Ración	3007. 12
con 360 mir que valen de gastos		para Ocasos de Ración	

cada concepto, que pasa a figurar en la columna de sumandos. Es curioso observar que, entre las necesidades previstas, se cuenta con el almuerzo de la criada, pero no así con el del mozo de servicio, debido, presumiblemente, a que por limitar sus prestaciones a unas cuantas horas al día —según se advierte en la rúbrica de cabeza—, la obligación de los alimentos quedaría excluida en la contratación. Una vez terminada la relación de necesidades y su valoración individualizada, con sólo efectuar la correspondiente operación de suma total es fácil conocer ya, por

cada doblón². La equivalencia *doblon = 60 reales* es, por otra parte, la que anota Desdevises du Dezert en su obra *L'Espagne de l'Ancien Régime. La richesse et la civilisation*³.

Por lo que respecta a las varias unidades de pesas y medidas que se citan en el documento, Canga Argüelles señala la situación de confusionismo a que daba lugar la utilización de medidas diferentes en cada uno de los reinos peninsulares, así como los esfuerzos realizados a través del tiempo por sucesivos monarcas, tendentes a acabar con tal estado de cosas. Animado de

ese mismo espíritu, Carlos IV publicaba en enero de 1801 una Real Orden por la que establecía la igualación de las pesas y medidas en todos sus reinos y señoríos, y recogía «las que debían reputarse españolas». La equivalencia de la *libra* —unidad de peso—, se fijaba allí en 16 onzas, y subdivisiones suyas eran: la *media libra*, el cuarterón y el medio cuarterón. La *onza*, a su vez, se subdividía en medias, cuartas, ochavas o dracmas, y dieciseisavas o adarmes. La unidad para los líquidos, exceptuado el aceite, era la cántara o arroba, con sus subdivisiones de media arroba, cuartilla, azumbre, media azumbre, *cuartillo*, medio cuartillo y copa. La medición del aceite se regía por una tipología especial encabezada por la arroba, subdividida en otras medidas de inferior capacidad, de las cuales la *panilla* era la más pequeña, detrás de

fundamentales, sin inclusión de otras de carácter suntuario o superfluo. La voluntad de la persona que lo elaboró fue, sin duda, la de consignar exclusivamente aquellas necesidades que consideró de atención primaria para la unidad familiar más sencilla. Las restantes necesidades, las que juzgó accesorias, van mencionadas aparte, sin valoración pecuniaria, en una larga lista que añade como «Nota» a continuación del presupuesto, aunque muchas de las que allí figuran, si no esenciales, con toda probabilidad serían de exigencia obligada en el cotidiano vivir de cualquier familia de condición social media, ya que distan mucho de ser extravagantes o descabelladas. Prever el coste de una posible enfermedad o del nacimiento de un hijo, así como pensar en los gastos de instalación de una casa, con sus mínimos detalles de

familias de dos miembros y con una economía de tipo medio, habrían de ver reflejado en él el cuadro de sus propias necesidades y gastos. Sin embargo, el modelo de unidad familiar tomado como base, reducido a los dos cónyuges, probablemente no se correspondería con la realidad sociológica general. Es de suponer que en la mayoría de los hogares existiera un número variable de hijos o de otras personas con distinto vínculo. Y por consiguiente, la cantidad consignada para gastos domésticos debería verse también incrementada en la proporción adecuada.

La redacción del documento está marcada por un peculiar estilo, impregnado de gracia socarrona. Después de calcular el presupuesto anual indispensable, el autor trata de desengañar a cualquier posible aspirante al *infeliz estado* del matrimonio, previniéndole

Escoba, Cepillo, y otras menudencias precisas 60871-8
en las Casas, se regularán Dieciséis rs. 8200
Total del año 7037-8

Nota

No se incluyen en este Almembrak los gastos de Enfermedades, Medico, Taxuero, Comadre, Botica, Lencería, Baños, en los bolsones, muebles de Casa, como Cepillo, Cornucopias, fuelles, Sés de tela, Fregadero, Ajuar, Cuchillos de Cocina, Sábalo de Leónillo, menajías de la Cebolla, y otras cosas accesorias, que trata con respecto infelicia estado como el de Maximiliano: brevemente que si la vida se alarga la mano tomándose por equivocación los Calcetones en lugar de las Huelgas) no superfluo de las medias, virutas, Menudencias, como zapatos ordinarios, y extraordinarios, Comedias, Foxos, Regala de un Compañero, de la casa en C. Huelgas de las Lavanderas, y otras cosas que juzgar por preciso, y la Virgen el Diablo, no puede alcanzar el Mayorazgo mas crucial, ni la Reina del MUNDO, mas afortunado.

Tamboco se incluye aqui como gasto preciso, pero si menudencia en el siglo, brevemente, la Reina de las Monjas, la Conchilla para el queso, el Casaca de Navidad, boxes de Capota, y Villora, Tapel, buñuelos, tinea, y bolson, Corrao, y Kizam el Sés de la Cebolla, que no costara poco, quando el Reliqueno mas crucialmente lleva dos peretas, sin pomen manteca, y Sés, que es Consequente la Maleta del Cocinero, que la lleva a casa, o viruta) No, agujas, Tinas de Cabronillo, Sés para la casa, Cintas de Colores, para la S. Castibonax, el Viejo de la Bellena, las Cuchillas, aguanidionas para labar la casa, Comedias y Baynas del Mañá, el cepillo para la S. quando esta desahogada, el anteño quando esta embarrada, extraordinarios, Cintas en los dias del S. y Comb. año de la S. 1781. 60871-8

treinta mil cosas que por vividas, y omnia maicestas se delan de copiar, para que el dichoso que se halla libre de la Comanda, no carga en tan de blonab's estado, y biva a Dios la Comenda vna Comandancia

De forma que buena mente en una casa vna de las mas estrecha Economía, sin alargar la mano, y no viendo viva en la Muger, y en el Compañero se vea el valor de 7037 rs. y 8 ms. al año que son al día diez y nueve rs. y ocho ms.

la media arroba; el cuarto, medio cuarto, libra, media libra y el cuarterón⁴. Aunque la Real Orden de Carlos IV es posterior en casi treinta años a la fecha del documento que nos ocupa, aporta, no obstante, datos de interés en orden a calibrar la proporción y cuantía de las diferentes medidas expresadas en aquél.

El proyecto económico que contemplamos puede calificarse, en verdad, de ajustado y mínimo. Lo es en razón del reducido modelo familiar escogido como punto de partida, y lo es también por lo que respecta al cuadro de necesidades que presenta, todas básicas y

corativos —espejos, cornucopias— y los elementos de uso indispensable en el hogar —fregadero, soportes de tinajas, artesones, menaje (espetera)—, nada tiene de extraordinario. Ni tampoco las otras necesidades que apunta como menos precisas: artículos de escritorio —papel, pluma, tinta—, útiles de costura —hilos, agujas, cintas—, o cosméticos y cuidados de belleza —polvos, peines (escarpidores), tocados (escofietas), servicio de peluquero y de depiladora (vellera)—.

El presupuesto diseñado podría venir, por tanto, a buena parte de la población madrileña de la época⁵. Fa-

del cúmulo de gastos que tendrá que afrontar y del riesgo de topar con una mujer dilapidadora y autoritaria. En consecuencia, acaba recomendándole que se abstenga de caer en tan *deplorable estado* y suplique a Dios la *suma continencia*. Pero ese tono burlesco no empaña el interés indiscutible que encierra el manuscrito contemplado desde una doble perspectiva, sociológica y económica. A través de la relación de necesidades domésticas que presenta puede vislumbrarse el vivir cotidiano de una familia con sus hábitos y costumbres, algunas de las cuales han perdurado hasta nuestros días: la práctica

del regalo, la comida extraordinaria con motivo de un santo o cumpleaños, las corridas de toros y las funciones de teatro como formas de diversión, aunque las más pertenezcan, obviamente, a un pasado ya lejano. Los *Sainetes* de don Ramón de la Cruz, «verdaderos tesoros de historia interna» en palabras de Emilio Cotarelo ⁶, son fuente inagotable para el conocimiento de ese Madrid dieciochesco y de sus moradores, y en ellos tienen pleno desarrollo los conceptos y términos apuntados esquemáticamente en nuestro documento. Por sus páginas desfilan las lavanderas con su carga de ropa camino del Manzanares ⁷; criadas eficientes y otras que lo son menos ⁸; peluqueros, barberos y velleras, insustituibles cuidadores de la belleza masculina y femenina ⁹; escofieteras con sus ampulosas y caras creaciones ¹⁰; vendedores de cintas y adornos de moda ¹¹; cocheros cuyos servicios daban realce y categoría a quienes los utilizaban ¹². Y en los *Sainetes* quedan reflejados también los extravagantes y absurdos caprichos de embarazadas ¹³; las corridas de toros y las funciones de teatro como diversiones habituales ¹⁴, junto con las tertulias y sus obligados refrigerios ¹⁵; y ciertas prácticas sociales coincidentes con determinadas épocas del año: la asistencia a las procesiones en Semana Santa y el consumo del *cascajo* o variedad de frutos secos, por Navidad ¹⁶.

Desde el punto de vista de la historia económica, la información que proporciona el manuscrito de la Biblioteca de Palacio sobre los precios de diversos artículos de primera necesidad —carne, aceite, pan, tocino, carbón— y el coste de algunos servicios —criados, peluquero, barbero, lavandera—, es de gran valor para el conocimiento de la vida económica del Madrid de la época. El cotejo con otros documentos revela la exactitud de las cifras que aquí se manejan. La voluntad de reflejar con fidelidad los precios queda de manifiesto en la forma misma de tratar algunas partidas de gastos, que incluyen precisiones y matizaciones tendentes a afinar la valoración. Tal ocurre, por ejemplo, con el calzado de la mujer, para la cual se prevén cuatro pares de zapatos «si tiene buen pisar y no es callejera», o el alquiler de la vivienda, que se calcula en 720 reales anuales siempre que esté situada «en calle poco frecuentada y por donde no pasen procesiones».

Madrid contaba entonces con unas 7.500 casas, aproximadamente ¹⁷, y los arrendamientos podían hacerse con obligación de pago mensual o anual, dividido este último, a veces, en dos plazos semestrales. Al parecer, la primera forma de pago correspondía generalmente a viviendas de tipo modesto

Transcripción

Razón de lo que se nezesita para mantener una casa en Madrid que se compone de marido y mujer, criada y un mozo que asista a ciertas oras, por el corto interes de 10 reales de vellón al mes, que segun los precios a que están los mantenimientos en este año de 1772, ciñendose lo posible, es a saver

Comestibles	maravedises de vellón	reales de vellón
<i>Libra y media de carnero....</i>	.084	<i>mrs. y al año 3865 rs. y 28</i>
<i>Un quarteron de tozino</i>	.018	<i>mrs.</i>
<i>Dos panes a 8. quartos</i>	.064	<i>Salario de la criada a 24 rs. a</i>
<i>Un quartillo de vino</i>	.028	<i>el mes, esto es siendo me-</i>
<i>Una panilla de azeyte</i>	.018	<i>diana</i>
<i>Una vela de sebo</i>	.016	<i>Id. del mozo a 10 rs.</i>
<i>Una quartilla de carvon</i>	.034	<i>Labandera a 5 rs. cada sema-</i>
<i>Dos onzas de chocolate</i>	.034	<i>na</i>
<i>Almuerzo de la criada</i>	.008	<i>Barvero 8 rs. al mes</i>
<i>Sal</i>	.002	<i>Peynaduras de peluca, o pelo</i>
<i>Espezias</i>	.006	<i>propio, al mes 15 rs. que</i>
<i>Verdura ensalada y zebollas.</i>	.020	<i>son al año</i>
<i>Garbanzos</i>	.010	<i>Quatro pares de zapatos para</i>
<i>Vinagre, cominos, pajuelas, ja-</i>		<i>la muger a el año (si tiene</i>
<i>bon y almidon, regulado al</i>		<i>buen pisar y no es callejera)</i>
<i>mes segun el gasto del dia.</i>	.010	<i>y sei [sic] pares para el ma-</i>
<i>En los 4 meses de verano una</i>		<i>rido</i>
<i>libra de nieve al dia, res-</i>		<i>Para alquiler de casa en calle</i>
<i>pecto su importe en el año,</i>		<i>poco frecuentada y por</i>
<i>toca a cada dia.</i>	.004	<i>donde no pasen prozesio-</i>
<i>De fruta se regula lo mismo.</i>	.004	<i>nes</i>
<i>Total diario de maravedises</i>	.360	<i>Para ropa blanca, se regula a</i>
<i>Los 360 mrs. que salen de gasto</i>		<i>razon de 30 rs. al mes, y</i>
[línea cortada, ilegible]		<i>sale al año</i>
		<i>Para bestidos se regulan 12</i>
		<i>doblones que sirven vn año</i>
		<i>a el marido y otro a la mu-</i>
		<i>ger</i>
		<i>Para bullas</i>
		<i>Para esteras, bidriado</i>
		[cortado]
		6.817-8
		<i>Escobas, espliego y otras me-</i>
		<i>nudencias precisas en las</i>
		<i>casas, se regulan doscientos</i>
		<i>reales</i>
		.200
		<i>Total del año</i>
		7.017.8

Notta

No se incluyen en este Almenak los gastos de enfermedades, medico, zirujano, comadre, botica, partos, baptismos, enbolturas, muebles de casa, como espejos, cornucopias, fuelles, pies de tenaja, fregadero, artesones, espuerias de arena, polbo de ladrillo, menoscabo de la espetera, y otras cosas anexas que trahe consigo tan infeliz estado como el del matrimonio: previniengo que si la señora alarga la mano (tomandose por equivocion [sic] los calzones en lugar de las henaguas) a lo superfluo de las modas, visitas, meriendas, prozesiones ordinarias y extraordinarias, comedias, toros, regalos a sus amigas, dijes para los chiquillos de las parientas, y otras cosas que juzgan por preciso, y las sugiere el diablo, no puede alcanzar el mayorazgo mas crecido ni la renta del Marcos mas afortunado.

Tampoco se incluye aqui como gasto preciso, pero si menesteroso en el siglo presente, la renta de las narizes, la cordilla para el gato, el cascajo de Navidad, portes de cartas y villetes, papel, plumas, tinta y polbos, cortar y rizar el pelo de la señora (que no costara poco quando el peluquero mas chapuzero lleba dos pesetas, sin poner manteca y polbos, a que es consiguiente la maula del cochero que la lleba a paseo o visita) ilo, ahujas, zintas de calzoncillos, seda para coser, cintas de colores para la señora, escarpidores, el sitiado de la bellera, las escofietas, aguardiente para labarse la cara; conteras y baynas del marido; el apetito de la señora quando esta desazonada, el antojo quando esta embarazada, extraordinarios de cozina en los dias del santo y cumple años de la señora y el pariente, y otras / treinta mil cosas que por savidas y omitir molestias se dejan de expresar para que el dichoso que se halla libre de la coyunda no cayga en tan deplorable estado y pida a Dios le conzeda suma continencia.

De forma que para mantenerse una casa vsando de la mas estrecha economia, sin alargar la mano, y no aviendo sisa en la muger y en el comprador, se nezesita el salario de 7017 reales y 8 maravedises al año, que son al dia diez y nueve reales y ocho maravedises.

y la segunda a las de mayor categoría¹⁸. En todo caso, conviene señalar que en la fecha del documento, el año 1772, los alquileres madrileños eran bastante elevados, ya que, desde 1755, habían venido experimentando progresivos aumentos como consecuencia del continuado incremento de la población y de una paralela escasez en el número de viviendas¹⁹. Con los 720 reales anuales previstos para tal necesidad podría arrendarse probablemente una vivienda de tipo medio, puesto que el alquiler de las modestas debía estar en torno a los 600 reales²⁰. Desde otra perspectiva, tiene particular interés establecer el porcentaje que representan esos 720 reales en relación con el total del gasto anual de la unidad familiar, estimado en 7.017 reales y 8 maravedises. Un cálculo aritmético da como resultado el 9,75 por 100, en números redondos, proporción razonable sobre todo si se la compara con la que algunos estados a destinar para esa misma finalidad. En el caso de los trabajadores no cualificados de la época, por ejemplo, el alquiler de la vivienda suponía el 60 ó 65 por 100 del total de sus ingresos anuales²¹.

Materia de estudio es también la lista de *comestibles* que presenta el documento, constitutivos todos, en su conjunto, de una alimentación básica a la vez que suficiente en las proporciones que indica. Baste señalar que la libra y media de carne que prevé para las dos personas de la unidad familiar —pues no parece probable que se hiciera participe a la criada, cuyo almuerzo cuenta con asignación aparte—, excede incluso lo que entonces se consideraba como ración ideal en el consumo de este artículo, calculada en media libra por persona²². Y otro tanto ocurre con el chocolate, del cual se prevé un consumo diario de dos onzas²³. Importado de América en el siglo XVI, alcanzó pronto gran aceptación en nuestro país y aun fuera de nuestras fronteras, en naciones como Francia e Italia, hasta ver generalizado plenamente su consumo en el siglo XVIII y convertirse en «la bebida nacional» —según expresión de Ballesteros Beretta²⁴—, que el propio monarca Carlos III degustaba cada día en su palacio. Los cronistas de Indias alabaron ya sus excelentes propiedades y otro tanto hicieron autores como el médico Alonso Colmenero de Ledesma, Sylvestre Dufour y el célebre Alejandro de Humboldt, entre varios más. Juan de la Mata, en su *Arte de Repostería*, publicado en 1748, resalta entre los beneficiosos efectos del chocolate los de «confortar el estómago y el pecho, mantener y restablecer el calor natural, destruir los humores malignos y sustentar y fortificar la voz»²⁵.

En lo tocante a las proporciones alimenticias que se señalan en el documento para cada producto conviene no olvidar que Madrid gozaba en este tiempo de una situación preferencial, con respecto a otras ciudades españolas, en materia de precios y de abundancia de géneros comestibles, lo cual se traslucía en un mayor consumo por habitante, sobre todo por lo que a carnes y a pescados se refería. Y es que el abastecimiento de Madrid fue siempre preocupación constante de las autoridades por razones de tipo político, dada su condición de sede de la Corte y capital administrativa del reino. En realidad, Madrid fue «un mercado excepcionalmente bien surtido en géneros alimenticios, en contraste con la mayor parte del país, aun cuando ni siquiera en esta ciudad fuera posible garantizar por siempre los suministros indispensables para evitar de vez en cuando la aparición de fenómenos de carestía y hambre colectiva»²⁶.

NOTAS

¹ Vid. hh. 6 y 7 de preliminares.

² Cf. *ob. cit.*, pág. 72.

³ París, 1904, págs. 119 y ss.

⁴ JOSÉ CANGA ARGÜELLES, *Diccionario de Hacienda*, t. IV (Londres, 1827), págs. 335-342.

⁵ Según el Censo elaborado a instancias del Conde de Aranda, la villa de Madrid contaba en 1768-69 —bienio al que se refieren los datos en él recogidos— con 117.274 habitantes, cifra que aparece incrementada hasta 156.672 almas en el Censo realizado años después, en 1787, por el Conde de Floridablanca. Vid. *Censo español executado de orden del rey comunicada por el... conde de Floridablanca... en el año de 1787*, Madrid, Imp. Real (s. a.); FERNANDO JIMÉNEZ DE GREGORIO, *La población de la villa de Madrid en el Censo de Aranda (1768-69)*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», t. III (1968), págs. 173-182.

⁶ Vid. «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. 23 (Madrid, 1915), pág. II. «El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas en el siglo XVIII, estudie el teatro de don Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias y los caprichos de Goya», escribía JOSÉ SOMOZA, autor nacido en 1781, en su ensayo *Usos, trajes y modales del siglo XVIII*, publicado fragmentariamente por Leonardo Augusto de Cueto en «Poetas líricos del siglo XVIII», t. III, págs. 456 y ss., que es el t. 67 de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, M. Rivadeneyra, 1875).

⁷ «A la frondosa orilla / del claro Manzanares, / alegres lavanderas / papel de ninfas hacen». De *Los baños inútiles*, ed. Cotarelo y Mori, en «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. 23 (Madrid, 1915), pág. 198 a.

⁸ «... y que es buena costurera, / guisa, barre, cose, plancha, / fila, canta, baila, peina, / borda, devana, jabona, / enjuaga despues que friega; / si la regañan responde; / calla si la tiene cuenta, / y sabe de sastrería» (De *La bella criada*, *loc. cit.*, pág. 432 b).

⁹ «¡Oh Monsieur! A doña Elena / fui a peinar como mandó /.../ y yo iba a quitarla el vello...» (De *Cómo han de ser los maridos*, en «Nueva B.A.E.», t. 26 [Madrid, 1928], pág. 197 a). Y en la misma pieza (pág. 199 b) se previene así contra los efectos de los complicados peinados: «De los peinados resultan / los corrimientos de muelas, / quedarse las gentes calvas, / las fluxiones y jaquecas, / y por no descomponer / el pelo, muchos las sestas / no duermen». Sobre este punto, José Somoza, antes citado, afirmaba haber visto a Jovellanos dormir la siesta «boca abajo, sin tocar la almohada sino con la frente, para no descomponer los bucles» (Vid. «Biblioteca de Autores Españoles», t. 67, pág. 457 a).

¹⁰ «Sin embargo, vean ustedes / qué adornos para cabezas; / qué elegante es este mueble / a que

llaman escofietta» (De *La república de las mujeres*, en «Nueva B.A.E.», t. 26 [Madrid, 1928], pág. 269 b).

¹¹ «¿No os poneis una cosaza / a modo de cucurucho / sobre el pelo, que levanta / casi un palmo la mantilla?» (De *La farsa italiana*, *loc. cit.*, pág. 93 a).

Las escofietas protagonizan y dan título a uno de los sainetes, que recoge Cotarelo y Mori en el t. 26 de la «Nueva B.A.E.», págs. 335 b-342 a). Trasluce en esta pieza la rivalidad existente entre peluqueros y escofietas: «... Y acaso ignoran / las competencias tiranas / con que las escofietas / y peluqueros estaban / opuestos...».

¹² «Las cintas, blondinas, lazos, / petibúes y escofietas, / costando tantos dineros, / ni son adorno ni hacienda», afirma un marido en discusión con su mujer (De *Cómo han de ser los maridos*, en «Nueva B.A.E.», t. 26, pág. 199 b).

¹³ «Hacéis mal, porque en Madrid / ningún médico de fama / puede curar bien sin coche» (De *El mal de la niña*, en «Nueva B.A.E.», t. 23, pág. 464 a).

¹⁴ El compungido marido se lamenta con un amigo de los antojos de su mujer embarazada: «Hoy ha pedido más de / cien cosas extraordinarias: / ved cuáles serán, que entre ellas / acaso es la menos rara / pedirme con gran empeño / que a toda prisa la traiga / escabeche de almendrucos / y agua de limón asada / en parrillas. ¡Ved si habrá / cocinero que la haga!» (De *La embarazada ridícula*, en «Nueva B.A.E.», t. 23, pág. 362 b).

¹⁵ «¿De qué gustais más, de danzas, / de comedias o de toros?», pregunta un amigo a otro (De *Las preciosas ridículas*, *loc. cit.*, pág. 411 b).

¹⁶ En *Las tertulias de Madrid* se burla el autor de esta costumbre señalando la falsedad de los amigos que a ellas acuden asiduamente y el enorme gasto que suponen. Así lo acaba reconociendo una esposa ante su marido: «Bien deciais / que es vano cuanto se gasta / en semejantes tertulias; / que del que más me adula, / en una necesidad / me hallaría más burlada» (Vid. «Nueva B.A.E.», t. 26, pág. 154 b).

¹⁷ «Madre, / yo quiero cascajo», pide una niña a su madre en *La Plaza Mayor*. Vid. «Nueva B.A.E.», t. 23, pág. 238 a).

¹⁸ Cf. CEFERINO CARO LÓPEZ, *Casas y alquileres en el antiguo Madrid*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», t. XX (1983), pág. 99.

¹⁹ *Loc. cit.*, pág. 135.

²⁰ *Loc. cit.*, pág. 139.

²¹ Una vez más los *Sainetes* de don Ramón de la Cruz vuelven a servir de fuente válida y arrojan luz sobre este punto. En *Las bellas vecinas*, escrito en 1767, describe así una vivienda por la que piden diez doblones de alquiler, equivalentes a unos 600 reales: «—Es cuarto de gentezuela; / no nos cansemos en verle. / —Señora, pues ¿cuántas piezas / tiene? / —Tiene una sala, su alcoba, / una cocina muy buena, / con otra pieza detrás / y un poquito de dispensa». Y califica a los inquilinos de «gente probe, pero honesta». Vid. «Nueva B.A.E.», t. 23, págs. 342 b-343 a).

²² Don Ramón de la Cruz, en *El rastro por la mañana*, habla de 5 reales como jornal diario de un albañil, tan exiguo que sólo daba para comer «muy poco y malo». Vid. «Nueva B.A.E.», t. 26, pág. 134 b; CEFERINO CARO LÓPEZ, *Casas y alquileres...*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», t. XX (1983), pág. 144.

²³ Cf. VICENTE PALACIO ATARD, *Algo más sobre el abastecimiento de Madrid en el siglo XVIII*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», t. VI (1970), pág. 258, nota 13.

²⁴ Don Ramón de la Cruz pone en boca de uno de sus personajes una exclamación de asombro ante el gasto de dos libras de chocolate para setenta invitados. Teniendo en cuenta que cada libra equivalía a dieciséis onzas, la parte proporcional que correspondería a cada persona sería, *grosso modo*, de media onza, cantidad que parecía incluso excesiva al tacaño dueño de la casa. Cf. *El reverso del sarao*, en «Nueva B.A.E.», t. 23, pág. 321 a).

²⁵ Vid. *Historia de España*, t. VI (Barcelona, 1932), pág. 609.

²⁶ Cf. LUIS MONREAL Y TEJADA, *La historia del chocolate*, en «El libro del chocolate» (Barcelona, Nestlé, 1979), pág. 11.

²⁷ Vid. VICENTE PALACIO ATARD, *Algo más sobre el abastecimiento de Madrid en el siglo XVIII*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», t. VI (1970), pág. 255.

Dos armaduras de Eugui para el Rey Felipe III (1598-1621)

Por JOSE-A. GODOY



Armadura de a caballo A 350.

Las armaduras fabricadas para Felipe III en la localidad de Eugui, situada a 28 Km. de Pamplona, ocupan un lugar muy significativo dentro de la historia de las armas de lujo. De manera general se ha definido la producción de Eugui, conocida a través de las armaduras y piezas de armaduras conservadas en Madrid, Linz, Londres, París, Nueva York y Turín, como la de un centro provincial de calidad, influenciado por las obras creadas en Italia septentrional y caracterizado por la exuberancia de su decoración en atauja de oro y plata.

Las dos armaduras que presentamos ilustran perfectamente la idea que se tiene de las armas ejecutadas en Eugui y, al mismo tiempo, permiten evocar bajo un nuevo cariz la naturaleza de este centro armero.

Dejando a un lado algunas escasas obras que, con más o menos probabilidades, podrían haberse fabricado en Eugui, debemos, en el estado actual de la investigación, limitarnos a un reducido grupo de armas y armaduras destinadas a Felipe III y a sus hijos, don Felipe, don Carlos y don Fernando. Todas ellas están atestadas documentalmentemente como provenientes sea de Eugui, sea de Pamplona. Sin embargo, como veremos más adelante, se trata en realidad de Eugui, y si se nombra Pamplona es sin duda debido a su carácter de centro político, administrativo y militar de Navarra, dotado de un importante arsenal abastecido en parte por la armería de Eugui; y debido también, suponemos, al hecho de que el nombre de Pamplona predomina sobre el de Eugui, permitiendo una rápida localización geográfica de la zona donde se habían forjado dichas armas. Sobre este particular recordemos que, a pesar de que ya en 1849 y en 1898, Martínez del Romero ¹ y Juan Bautista Crooke y Navarrot (Conde viudo de Valencia de Don Juan) ², habían indicado como lugar de origen de algunas de las armaduras de la Real Armería de Madrid, «Eugui en Navarra» y «Pamplona», debemos a Charles Buttin (1856-1931, obra póstuma 1957) ³ el haber subrayado la importancia de Eugui como centro de producción frente a Pamplona, basándose en un libro publicado en esta última ciudad en 1628: «Historia Apologeti-

ca y descripción del Reyno de Navarra [...]».

En esta obra, Juan Sada y Amezueta ⁴, que firma bajo el seudónimo de don García de Góngora y Torreblanca, da una clara idea de la actividad de Eugui, en una época no muy lejana de aquella en la que se forjaron las armas y armaduras de Felipe III y de sus hijos: «... Ciudadela de Pamplona, la qual demas de ser tan espaciosa y grande, es assi su planta, como todo lo demas de la fortificación muy bien designada, y de mucha defensa. El molino de la Polvora que está junto a la mesma Ciudad, que sus ruedas, y toda la demas fabrica, es tan bien traçada, y con tan maravilloso artificio de agua, que con la violencia y movimiento de ellas labran cada dia quatro quintales de polvora, que son cien libras de Castilla, y a necesidad pueden cinco y seys quintales. Y la Herreria de Eugui, que es vn bolcan de fuego, donde se labra y haze mucha fundición de peloteria, y balas de artilleria, coseletes, y celadas gravadas rodela, y otros generos de armas. Ha sido siempre, y lo es en estos tiempos llave y defensa de España, assi por la aspereza de las altas, y empinadas sierras, y Montañas de los Pyreneos, [...] como por el valor de sus naturales y las fortificaciones de la Ciudad y Ciudadela de Pamplona, con tanta abundancia de todas municions y armas que ay en ellas, que como en otra parte desta obra se advierte, con harta propiedad se puede dezir, es un Almagazen y plaça de armas, de donde se provee y embia en abundancia a otros muchos Presidios y plaças fuertes y exercitos y armadas» ⁵.

Este interesante texto especifica el papel de cada una de las dos ciudades, confirma la supremacía de Eugui en la fabricación de armas y armaduras, y permite comprender mejor las reseñas de algunas piezas en los Inventarios de la Real Armería de Madrid de 1594 a 1652. Entre 1603 y finales de julio de 1608 ingresa en la Real Armería: «Un morrion de atauxia, con su Rodela Aforrada en terciopelo azul y bordado q trujeron a su mag^d labrada de los Armeros de Eugui en navarra» (pág. 113^v). En el inventario de 1625/6, Sancho de Bullon, armero mayor, notifica sucesivamente la existencia de las piezas que clasificamos arbitrariamente aquí con los número I-V:

I. «Mas ay en este caxon seis Arneses pequeños los tres blancos con las orlas doradas y grabadas de Atauxia y aforrados en Raso cabellado bordado con una trençilla de plata y los otros tres Arneses pabonados y quaxados de unos laços de plata y oro y los campos grandes con unos despojos de guerra y por de dentro plateados y



Guardarrenes de la armadura. A. 350.

Ala de la rodillera derecha A 350.



los dhos Seis Arneses se hicieron por mandado de su Mag^d. en el Armería de Panplona y se hicieron para el servicio de su Mag^d. quando hera príncipe y de los Serenissimos Don Carlos y don fernando.

Dos çeladas sueltas pequeñas blancas con las orlas doradas» (pág. 157^v).

II. «Otra Rodela labrada y Relebada de atauxia de oro y plata con su morrion de lo propio y aforrado y bordado de Raso carmesi que se hizo en panplona y fue presentada del birrey de Panplona a su Mag^d. siendo príncipe en 18 de febrero de 1620» (pág. 162^o) ⁶.

III. «Primeramente un peto y espaldar con escarçelas y quixotes puestas en el con quinze listas grabadas de Atauxia de plata y oro y otras tantas en blanco y una gola dos braçales con sus guardabraços dos manoplas una çelada y otra con su bentalla una tetera de caballo unos açeros de silla un baston de general todas estas piezas de la labor de las Armas forrado todo en terciopelo carmesi y guarneçido con almenillas del dho terciopelo y todo con galon de oro al canto.

Una guarniçion de espada y daga

de la misma labor y talabartes y espuelas y tornillos para los açeros de la silla y dos goçetes de Malla con las orlas de terciopelo carmesi con galon de oro» (pág. 178^o) ⁷.

IV. «Otro Arnes fuerte pabonado y las orlas doradas y plateadas de Atauxia que tiene peto con banda y al Remate della una Ymagen de nra Señora de la concepción y un espaldar y gola con un collar de oro de Atauxia en que esta pendiente el tuson de oro con dos medios braçales fuertes que llegan hasta el codo y dos manoplas largos y un Morrion y una Rodela fuerte todo guarneçido de terciopelo carmesi con sus almenillas y galon de oro por los cantos, este Arnes y el Antecedente se hicieron en pamplona y se entrego en el Armería de doçe de março de 1620 de que dio Reçibo Juan de cueço Armero de su Mag^d» (pág. 178^o).

V. «Un Arcabuz de Mecha con su frasco y polborin labrado todo de Atauxia y una bolsa con tres bolsillos de Raso carmesi bordado a lo largo de cordones de oro que lo ynbio el birrey de nabarra a su Mag^d. de Philippe 4^o. siendo príncipe y se ynbio a esta Armería por el conde de Saldaña Siendo su caballero Mayor» (pág. 178^o).



Habiendo ya estudiado en otro lugar ⁸ las armas que pueden identificarse en estos textos, nos limitamos aquí concretamente a los documentos III y IV, relativos a las armaduras A 350-353/F 170 y A 354-355 de la Real Armería.

La armadura A 350-353/F 170, vinculada a Felipe III por Martínez del Romero (1849) ⁹, fue considerada por Juan B. Crooke (1898) ¹⁰ como un encargo de Felipe III para regalarla a su cuñado Carlos Manuel I, duque de Saboya. Las razones enumeradas por Crooke carecen de fundamento y, como pensaron acertadamente Bruno Thomas y Ortwin Gamber (1958) ¹¹, se trata de una armadura destinada al mismo Felipe III. La prueba de esto, la tenemos en el Inventario de la Real Armería de 1625/6 (pág. 203^v), cuando entre los «Cofres y cajas bacayas que ay en la dha Sala Alta» se señala la existencia de: «Dos cofres abaulados cubiertos de baqueta de Moscobia en que binieron las Armas del Rey don Phelipe Terçero de Pamplona», «Dos Arcas biejas quadradas cubiertas de baqueta de moscobia en que binieron las Armas fuertes de panplona para el dho Rey», «Otros tres baulillos cubier-

tos de ençerado berde con çerraduras y aldabones dorados en que binieron Arneses pequeños para su Mag^d. siendo príncipe». En efecto, si los tres baulillos están relacionados con las armaduras de niños del documento I; si las dos arcas cuadradas corresponden, como muy bien se especifica, a las «Armas fuertes», que son obviamente las que componen la armadura A 354-355, descrita como «Arnes fuerte» en el documento IV; también debe ser cierto que los dos primeros cofres abaulados con «las Armas del Rey don Phelipe Terçero de Pamplona» sean los que contuvieron la Armadura A 350-353/F 170, inventariada junto a la A 354-355 en los documentos III y IV, donde se especifica que se hicieron en Pamplona. Además, hemos visto que en estos documentos se hace mención de la fecha de 12 de marzo de 1620 y de «Juan de cueço», armero de Su Majestad; naturalmente, se trata de Felipe III (1578, 1598-1621). Prueba de ello es que cuando se inventarian piezas de Felipe IV (1605, 1621-1665) antes de subir al trono, se especifica «siendo príncipe», «quando hera príncipe», e independientemente de esto, el príncipe Felipe tenía en 1620 sólo 15 años. La armadura A 350-353 es para un adulto y, por lo



tanto, fue sin duda alguna de Felipe III.

Esta armadura de a caballo está compuesta de las piezas enumeradas en el documento III y sólo faltan hoy en la Real Armería los dos goces de malla, el bastón de general, y el juego de espada y daga que, con el talabarte, estaban decorados como el resto de la armadura. De estas piezas sabemos que el bastón de general acompañó el cuerpo del infante don Carlos fallecido en 1632 ¹². No obstante, en dicho inventario (1625/6) Sancho de Bullon olvidó mencionar la existencia del bello y raro guardarrenes articulado que aún lleva esta armadura; otra pieza que descuidó nombrar —a menos que ya no estudiase entonces con el resto de la armadura— fue la rodela C 1997, conservada en el Oberösterreichisches Landesmuseum de Linz, que tiene 58,5 cm. de diámetro, y que pertenece indudablemente a este conjunto ¹³.

Las piezas de este arnés con los bordes sogueados y dorados, o recortados y lisos con grabados en punteado, están uniformemente decoradas con bandas enmarcadas con festones coronados con tres perlas formando tréboles, todo ello en plata. En dichas bandas figuran, en atauja de oro y plata, motivos cin-



Celada A 350.



Celada A 350.

Interior de la visera y del ventalle de la celada A 350.

Celada A 351.



celados a base de «S», derechas e invertidas, y tarjetas exagonales con puntas cóncavas y lados con dilatación circular central. La superficie de las «S» posee follajes de ataujía de oro, mientras que las tarjetas tienen coronas con palmas, águilas coronadas, pájaros, dragones, serpientes, perros, figuras antropomorfas, querubines, etc. Las coronas con palmas se destacan en las zonas principales de la armadura y si bien es cierto que pueden considerarse como vestigios de la tradición decorativa milanesa, tipo obras del Maestro dal Castello (hacia 1590-1620)¹⁴, también es probable que aquí tengan connotación de realeza. Las dos

únicas zonas que difieren de los motivos enumerados son las alas de las rodilleras donde aparecen escenas de caza, también de ataujía de oro. Señalemos, finalmente, que el peto con sus «quinze listas grabadas de Atauxia de plata y oro y otras tantas en blanco», lleva en lo alto del peto y en relieve la imagen en plata dorada de la Inmaculada Concepción, y sobre la cabeza de ésta siete estrellas cinceladas en el espesor del acero y chapadas de oro.

Esta fabulosa armadura que manifiesta poder y riqueza al espectador, tiene hacia su poseedor, en este caso una persona real, una atención particular, puesto que posee un baño de

oro en la superficie interna de las piezas que defienden la faz real, en las celadas A 350 y A 351; el resto de la cara interior de la armadura conserva trazas de haber tenido un baño de plata. El peso de la armadura A 350, sin las manoplas¹⁵, es de 20.030 g., y las celadas A 350 y A 351 pesan, respectivamente, 4.595 y 4.160 g.

En la actualidad, se viene datando esta armadura de 1620 siguiendo la opinión de Juan B. Crooke, quien a propósito de esta armadura y refiriéndose a los inventarios indica: «La declaración terminante del lugar en que fueron trabajadas, la hallamos en el de 1652. Consta en éste, que dicho ar-

nés se labró en Pamplona (Marzo de 1620)». En realidad, aparte de que se trata concretamente del inventario de 1625/6, el enunciado del mismo, como ya hemos visto, dice textualmente: «este Arnes y el Antecedente se hicieron en pamplona y se entrego en el Armeria en doçe de março de 1620». Esta fecha precisa el momento de su ingreso en la Real Armeria —lugar donde se conservaban principalmente las armas y armaduras reales caídas en desuso o pertenecientes a los monarcas anteriores—, pero no nos revela cuándo se fabricó... Al mismo tiempo nada sabemos sobre su eventual permanencia, más o menos larga, entre las armas que estaban a cargo de «Juan de cueço», armero de Felipe III, ni tampoco de su posible estancia en el Guardajoyas, donde sabemos que, al igual que en otras cortes europeas, se custodiaban armas. Señalemos a título de ejemplo, a pesar de ser de fecha posterior, un decreto de Felipe IV datado del 8 de agosto de 1652, que atesta esta tradición y en el que se especifica: «Por Consulta del Conde de Montalvan he Resuelto se pongan en mi Armeria todas las Armas que huviere en la Guarda Joyas q no tienen piedras finas ni perlas, y assi dareis orden para q con intervencion de mi controlor y Grefier se entreguen al Armero mayor porque se pongan en dha Armeria por ser puesto a proposito p^a estar en ella»¹⁶. Regresando a la armadura A 350-353 que sabemos que es anterior a 1620 y, como veremos, posterior a 1596, nos parece mucho más verosímil, por sus formas y estilo, situar su datación hacia 1600-1610. Podría emitirse la hipótesis de que se tratase de una armadura forjada con motivo de la subida al trono de Felipe III en 1598, o de su boda en 1599 cuando se celebró el doble desposorio de Felipe III con Margarita de Austria y el del archiduque Alberto VII (1559-1621) con la infanta Isabel Clara Eugenia. Dentro de esta eventualidad, recordemos la existencia de la armadura del Archiduque (Bruselas, Museo de la Porte de Hall y Cracovia, Muzeum Narodowe)¹⁷ que se supone fue fabricada para esta ocasión, y de la armadura 38.148.1 del Metropolitan Museum de Nueva York¹⁸, datable hacia 1600, que poseen conjuntamente una rica decoración a base de «S» derechas e invertidas.

En lo que se refiere a la segunda armadura, A 354-355¹⁹, se conservan todas las piezas señaladas en el documento IV. Se trata igualmente de una armadura de parada, con un espesor medio de 9 a 11 mm. y con un peso de unos 41.280 g.²⁰, de lo que se deduce



fácilmente de que se trata de una armadura para llevar en ocasiones especiales, tipo asedio de plaza y, aún así, durante poco tiempo. Se acompaña de una rodela de 54 cm. de diámetro, que pesa 22.675 g., y que en caso de utilizarse la llevaría un ayudante del rey encargado de su protección. La atribución de esta armadura a Felipe III está confirmada tanto por los documentos citados como por la presencia, en el portapenacho del capacete, de una corona real encima de las siglas «P.R.H. S. III», con las tres primeras letras híbridas, y que significan: Philippus III Rex.

El capacete, el peto y la rodela han

recibido la prueba de balas que atestan al comitente la solidez de su armadura. El capacete posee, en el lado anterior derecho, una abolladura producida por un proyectil de unos 12 mm. de calibre; la rodela tiene otra abolladura de 22 mm. de diámetro; y el peto, otras siete de desigual profundidad cuyos diámetros oscilan entre 10 × 11 mm. y 26,6 × 27 mm. Dichas marcas han recibido según el lugar donde se encuentran la decoración allí existente, excepción hecha de tres en el peto y la de la rodela, que tienen una estrella de ocho puntas cinceladas y doradas con el campo sembrado de perlas de plata. Como solía ocurrir en este tipo de ar-



Armadura y rodela A 354-355.

maduras, el espaldar no se sometió a la prueba de las armas de fuego; su espesor es de 2 a 2,5 mm. y sobre el omóplato izquierdo presenta una perforación irregular (25 × 27 mm.) debida a causas inciertas.

El campo de esta armadura está pavonado de azul y los rebordes son principalmente sogueados y dorados, pero también de orillas lisas con líneas onduladas o festoneadas grabadas en punteado y visibles, sólo si se las observa de cerca. Al mismo tiempo, todas las orillas del conjunto de la armadura están recorridas por una ancha banda cincelada en el espesor del metal, llevando en relieve una exuberante decoración a base de hojas onduladas, donde existe un universo fabuloso y extraño en el que se amalgaman connotaciones de los mundos clásico y medieval, con algunos toques de exotismo. Entre estos ramajes que acaban generalmente en cabezas de monstruos y humanas, o en figuras aladas a modo

de herma, o incluso que forman las colas de fabulosos grifos, aparecen numerosas figuras de animales: leones, perros, osos, caballos, garzas y otras aves, y también figuras fabulosas tipo lechuzas, grifos, dragones alados, etc. que corren, saltan o se posan sobre las hojas. Asimismo, nos encontramos a intervalos más o menos regulares, sentados o de pie, figuras humanas desnudas o vestidas al uso del mundo antiguo, que llevan un bastón, que van armadas de un dardo, o que tocan el cuerno.

Estas bandas, además de subrayar el borde de la armadura, se encuentran en las carrilleras, en los flancos de la línea axial de la calva del capacete y del cañón de los guantes, y naturalmente, también en la rodela. Dichas bandas están enmarcadas por una serie de filetes de perlas de plata en relieve, con elementos de decoración en punteado; y línea interior enriquecida con un festón lobulado a vértices coronados por florecillas de 9 perlas de plata, con las 4 en cruz de mayor grosor. Este mismo motivo señala los bordes horizontales de las launas intermedias de las hombreras, gola y manoplas con sus dediles. En la manoplas, dichos festones están coronados solamente con tres perlas formando tréboles.

Independientemente de la decoración descrita algunas piezas de la armadura tienen ciertos motivos particulares. Así, el capacete tiene a cada lado de la línea mediana de la calva unos filetes de plata entrecruzados formando cadeneta y sembrado de perlas de plata; por otra parte, en la orla de las alas, existe, también en plata, una serie de «S» acostadas, adornadas con flores que alternan con coronas con palmas. La gola posee un bello collar donde cuelga sobre el pecho el Toisón de Oro y sobre la espalda, un decorativo rosetón en atauja de oro. Sobre el peto existe un collar similar que sostiene un medallón que cae sobre el costado izquierdo y que contiene, en plata dorada, la imagen de la Inmaculada Concepción, en fuerte relieve, acompañada de las siete estrellas ya vistas en la armadura precedente. Tanto el peto como el espaldar tienen, en el centro del cuello, un motivo en flor de lis. La rodela posee en el centro las representaciones de las siete Virtudes Cardinales. Esta rica armadura era en su día aún más fabulosa, ya que parte de los hilos de oro y plata incrustados en alto relieve han desaparecido de los surcos que los alojaban, y existen trazas de haber tenido la superficie interna con un baño de plata.

Si en la armadura A 350-353 la influencia de Milán es explícita, en este último conjunto el vocabulario ornamental figurativo es diferente, insólito

y fruto de experiencias múltiples aún por esclarecer. Al igual que la armadura precedente, ésta posee también como términos *post quem* y *ante quem* los años de 1596 y 1620, pero su datación debe situarse hacia 1610-1615. Un conjunto de este tipo, pero menos rico, decorado con grabados que evocan algunos motivos de esta armadura (festones y collar, pero con las armas del propietario), es el que perteneció a Alof de Vignacourt, gran maestre de la Orden de Malta (1601-1622) y que se conserva en la Valletta ²¹.

Como ya hemos dicho, las dos armaduras de Eugui que acabamos de presentar se han considerado hasta hace poco tiempo como obras de armeros españoles que trabajan en un taller provincial influenciados por las obras creadas en Milán y que emplean en demasía los metales preciosos en sus producciones de lujo. En realidad, la esencia misma de dicha Armería es diferente. El paralelismo de los trabajos de Eugui y de ciertas obras milanesas de la época, o ejecutadas algunos años antes, es fácil de explicar, ya que se trata de un equipo de armeros sumamente especializados, que, obedeciendo a los deseos de Felipe II (1556-1598), se expatrian y se comprometen a ejercer «su oficio de fabricar y Hazer armas de la forma y manera que las hazen y fabrican aqui en milan» ²². Según la nómina que Pedro de Padilla, gobernador de Milán, envía el 30 de septiembre de 1595 ²³, dicho equipo se componía de: Juan Ambrosio Continuo (o Contino), grabador; Juan Bautista Seminario, acicalador; Jusepe Piatin (o Piato), maestro de coseletes; Dionisio Terzago (o Tazago), maestro de brazales; Carlos de Vasin (o Veziño), maestro de celadas o morriones; Ludovico Piatin (o Piato), ayudante de coseletes; Bernardo de Sasi (o Sapi), armero y dorador; Alberto Vesozo (o Visoço), armero y dorador; Jácome Felipe Lomazo, maestro de manoplas y «de clavar las armas»; Juan Pedro Ayrago, que «travaja de martillo», y Juan Bautista Grande (o Tangrande), ayudante de armero, y por último Bartolomé Comolo, ayudante. La segunda grafía de los nombres proviene de un documento fechado el 20 de julio de 1595 ²⁴. Dichos armeros debieron salir, o salieron, de Milán camino de Génova el 29 de septiembre y de allí zarparon para España ²⁵, llegando a Madrid entre el 8 y el 14 de enero de 1596, «para pasar a servir en la herrería de Eugui» ²⁶. Cinco años más tarde, en 1601, el Conde de Fuentes, gobernador de Milán (1600-1610) envió otros cinco armeros y un acicalador destinados también a la fábrica de armas de Eugui ²⁷. Sin embargo, ya en 1607 y



Detalles de la rodela A 355.



1612 existen tentativas de trasladar la fábrica de Eugui a Tolosa, idea que persiste en 1616 cuando Felipe III dispone el 12 de enero dicho traslado: «A la noble y Leal Villa de Tolosa / Su Mag^d a Resuelto que se mude a esa villa. Una cassa entera de armeria de los armeros y oficiales q travaxan En el sitio de Eugui [...]»²⁸. Sin embargo y a pesar de todo, los armeros de Eugui se trasladaron a Tolosa solamente en 1630²⁹.

Independientemente de las armas y armaduras de lujo, documentadas, destinadas a Felipe III y a sus hijos, poco se sabe sobre la producción de los armeros italianos de Eugui. Sin embargo, gracias a un acertado comentario de Juan de Piera Gullano, armero español que trabajó junto a éstos, podemos colmar parcialmente esta laguna: «... en ningun tiempo se a trabajado en larmeria tan puntualmente como ahora ni las armas tan a lo platico ansi las de infante como las de a caba-

llo ligero y a prueba de mosquete y arcabuz ques lo que sea platicado desde que binieron los armeros de milan que aunque es berdad que al principio que binieron hisieron una armadura de campo abierto, por no se uçar y haber costado muchos ducados mando d. alonço de alfaro no se hisieçen mas [...]» (Tolosa, 23 de marzo de 1635)³⁰. Naturalmente, esta declaración concierne a las armas de serie y atesta que, a excepción de una armadura de justa de campo abierto —armadura de a caballo provista de un cierto número de piezas sobrepuestas o de refuerzo—, los armeros de Eugui se dedicaron a la fabricación de armaduras de guerra, simples, eficaces y funcionales destinadas a alimentar las necesidades de los ejércitos, y que por su naturaleza, suelen ser sobrias y escuetas. La simplicidad de dichas armas hace prácticamente imposible su identificación, dificultad que aumenta por la carencia de documentos sobre sus eventuales



Portapenacho del capacet A 354.



Marcas del arcabuz K 6.

marcas o punzones de fabricación; actualmente, sólo podemos atribuirles las marcas que figuran en el cañón del arcabuz K 6 y que estaban sin mencionar en los catálogos de la Real Armería. Felizmente para la Historia de la Armadura, y gracias al patrocinio real y del Virrey de Navarra, estos maestros armeros pudieron demostrar que eran capaces de elevar un arma ofensiva o defensiva al rango de una obra de arte de alto nivel, como lo son estas dos armaduras de Felipe III conservadas en la Real Armería de Madrid.

NOTAS

¹ *Catálogo de la Real Armería mandado hacer formar por S. M. siendo director general de reales caballerizas, armería y yeguada, el Excmo. Señor Don José María Marchesi*, Madrid, 1849, págs. 25, 34, 45, 125, 177, 187-189; núms. 531, 821, 838, 839, 853, 869, 879, 1.145, 1.949, 2.411, 2.486, 2.488, 2.491.

² *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898, págs. 104-106, 124-125, 184, 299; núms. A 350-353, A 354-355; B 13-20, F 170, K 6.

³ CHARLES BUTTIN, «L'armure du marquis de Leganès. Turin, Armeria Reale», en *Armes Anciennes*, 1957, n.º 8, págs. 3-16. Se indica como autor del libro citado a Adán de Sada.

⁴ PADRE ANTONIO PÉREZ GOYENA (S. J.), *Ensayo de Bibliografía Navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, Burgos, 1949, t. II, n.º 413.

⁵ *Op. cit.*, libro I, pág. 3.

⁶ Nota marginal indicando que dicha rodela se dio en 1642.

⁷ Nota marginal: «Este baston llebo el cuerpo del Infante d Carlos en 29 de jullio de 1632».

⁸ JOSÉ-A. GODOY, «Armaioli milanese in Navarra: la produzione di Eugui», en *L'Armaturo italiana del secondo cinquecento (c. 1540-c. 1610)*. Seminario celebrado en Florencia en 1986. Actas en curso de publicación.

⁹ *Op. cit.*, págs. 25, 187-189; núms. 531, 2.486, 2.488, 2.491; y pág. 95, n.º 1.763 (espuela).

¹⁰ *Op. cit.*, págs. 104-105, 184. ALBERT F. CALVERT, *Spanish Arms and Armour*, Londres, Nueva York, 1907, págs. 135-136, láms. 62, 112-113, 115, 179, 215.



¹¹ «L'arte milanese dell'armatura», en *Storia di Milano*, vol. XI, Milano, 1958, págs. 825-826.

¹² Ver nota 7.

¹³ BRUNO THOMAS, ORTWIN GAMBER, HANS SCHEDELMANN, *Die schönsten Waffen und Rüstungen aus europäischen un amerikanischen Sammlungen*, Munich, 1963, n.º 72. Edición italiana: *Armi e armature europee*, Milano, 1974, pág. 274, fig. 213. BRUNO THOMAS, *Die Sammlungen des Schlossmuseums Linz*, Linz, 1966, pág. 58, fig. 25. LIONELLO G. BOCCIA y EDUARDO T. COELHO, *L'arte dell'armatura in Italia*, Milano, 1967, págs. 465-466. STEPHEN V. GRANCSAY, «An Historical Spanish Suit of Armor», en *Apollo*, noviembre 1974, pág. 66.

¹⁴ A propósito de las obras de este armero en la Real Armería, ver: LIONELLO G. BOCCIA y JOSÉ-A. GODOY, «La armadura del príncipe Emanuele Filiberto de Saboya (1588-1624)», en *REALES SITIOS*, 1987, n.º 93, págs. 57-68 (en este artículo, los pies de foto de las imágenes situadas a la izquierda de las páginas 58 y 60 están invertidos). JOSÉ-A. GODOY, «Notes sur quelques armures du "Maestro dal Castello"», en *Genava*, 1987, t. XXXV, en curso de publicación.

¹⁵ El peso de éstas es de 955 y 1.025 g., pero se incluye el de las manos de madera actualmente fijadas a las manoplas.

¹⁶ Archivo General del Palacio Real de Madrid, Sección Histórica, Caja n.º 308, documento n.º 15.

¹⁷ JOSEPH DESTREE, «L'armure de parade de l'archiduc Albert», en *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1888, págs. 6-10. WENDELIN BOEHEIM, *Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerhöchster Kaiserhauses*, Wien, 1894, vol. I, págs. 18-19, lám. 34. ORTWIN GAMBER, «Der italienische Harnisch im 16. Jahrhundert», en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1958, vol. 54, pág. 109, fig. 119. BRUNO THOMAS y ORTWIN GAMBER, *op. cit.*, 1958, págs. 821-822.

¹⁸ STEPHEN V. GRANCSAY, *Loan Exhibition of Medieval and Renaissance Arms and Armor*, Los Angeles, 1953, pág. 11, n.º 11. BRUNO THOMAS y ORTWIN GAMBER, *ibid.*, pág. 822. LIONELLO G. BOCCIA y EDUARDO T. COELHO, *op. cit.*, págs. 463-464, 480-481, n.º 424.

¹⁹ ACHILLE JUBINAL y GASPARD SENSI, *La Armería Real au collection des principales pièces de la galerie d'armes anciennes de Madrid*, Paris (s.f., hacia 1839), vol. I, pág. 29, fig. n.º 29; vol. II, págs. 2-3, fig. n.º 3; págs. 15-16, fig. n.º 18; suplemento, pág. 15, fig. n.º 16. ANTONIO MARTÍNEZ DEL ROMERO, *op. cit.*, págs. 18-19, núms. 414 y 426. CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *op. cit.*, págs. 105-106. ALBERT F. CALVERT, *op. cit.*, pág. 136, figs. 56 y 144. BRUNO THOMAS y ORTWIN GAMBER, *op. cit.*, pág. 826. STEPHEN V. GRANCSAY, *op. cit.*, 1974, pág. 66.

²⁰ Este peso incluye dos manos de madera fijadas a las manoplas.

²¹ GUY FRANCIS LAKING, *A Catalogue of the Armour and Arms in the Armoury of the Knights of St. John of Jerusalem, now in the Palace, Valetta, Malta*, London [1902], págs. 40-41, fig. 26, núms. 414-420. BRUNO THOMAS y ORTWIN GAMBER, *op. cit.*, pág. 826. ÅKE MEYERSON, «Stormpottar-belägringshjälmarna», en *Livrustkammaren*, 1972, vol. XII, n.º 12, págs. 345-349. STEPHEN V. GRANCSAY, *op. cit.*, 1974, pág. 66.

²² Archivo General de Simancas, Guerra Antigua, Libro 70, fol. 246.

²³ Archivo General de Simancas, Guerra Antigua, Libro 70, fols. 249-251. RAMIRO LARRAÑAGA, *Síntesis histórica de la armería vasca*, San Sebastián, 1981, pág. 300. LIONELLO G. BOCCIA y JOSÉ-A. GODOY, *Museo Poldi Pezzoli. Armería I* (págs. 13-31, 65-420), Milán, 1985, pág. 135, n.º 373.

²⁴ Archivo General de Simancas, Guerra Antigua, Libro 70, fols. 246-249. RAMIRO LARRAÑAGA, *op. cit.*, pág. 299.

²⁵ Archivo General de Simancas, Guerra Antigua, Libro 70, fol. 251.

²⁶ *Ibid.*, págs. 245-246.

²⁷ *Ibid.*, Libro 91, págs. 153-154.

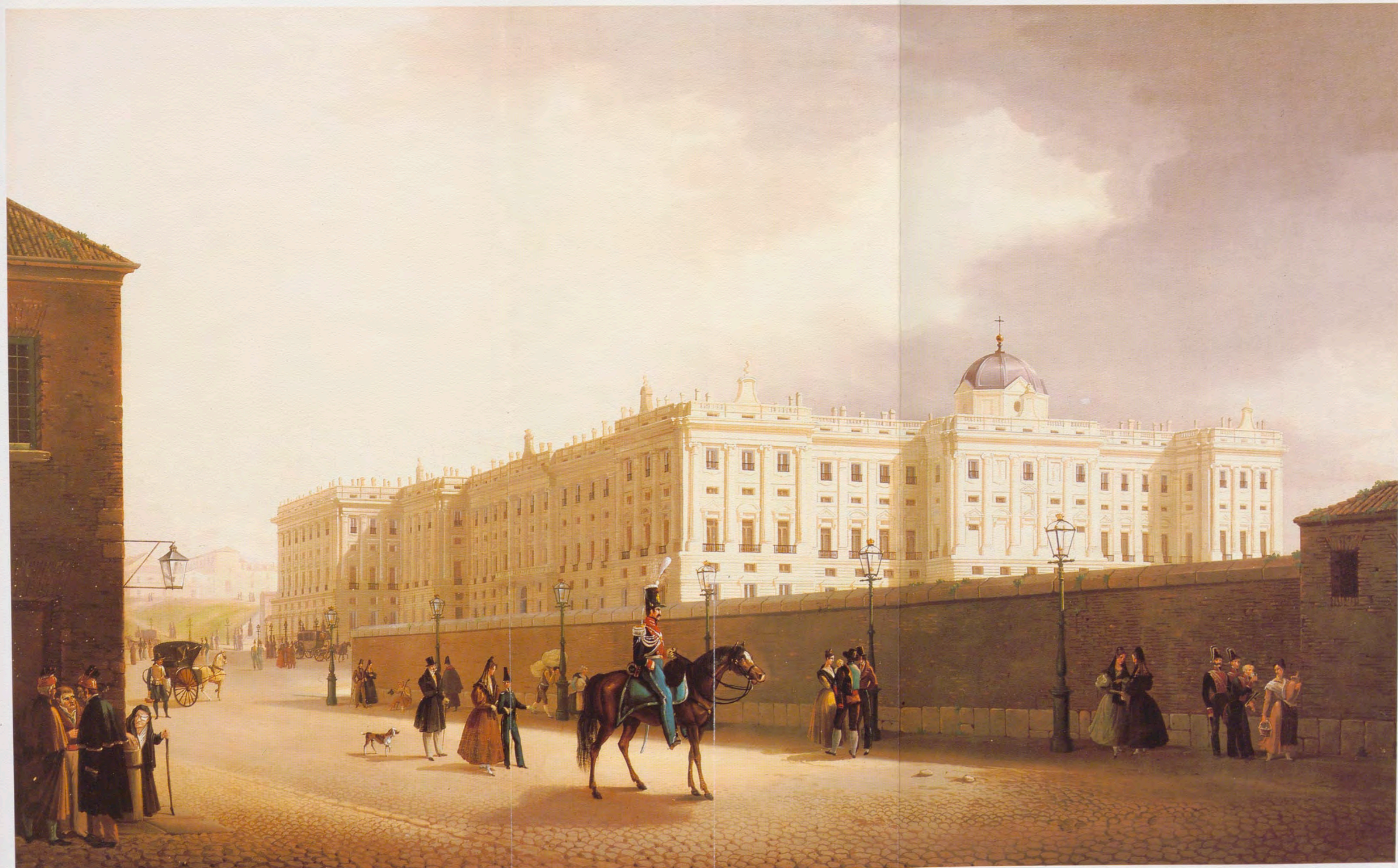
²⁸ Archivo de Tolosa, documentación amablemente enviada en fotocopia.

²⁹ Documentación Archivo de Tolosa. RAMIRO LARRAÑAGA, *op. cit.*, págs. 501-502.

³⁰ Archivo General de Simancas, Guerra Moderna, Leg. 467, fol. 22.



«Vista del R^e. Palacio



«Vista del R. Palacio por el lado de la calle nueva», por F. Brambilla.



«Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez», por F. Brambilla.



«Vista de la fachada pri

La porcelana del Buen Retiro en el Palacio Real de Madrid

Por M.^a JESUS SANCHEZ BELTRAN
Doctora en Historia del Arte

El Patrimonio Nacional conserva un representativo número de porcelanas del Buen Retiro¹, caracterizadas por su calidad y belleza.

Estas piezas se muestran en los Palacios Reales de Madrid, Aranjuez, La Granja de San Ildefonso y en San Lorenzo de El Escorial. También en las Casitas del Labrador, en Aranjuez, del Príncipe en El Pardo y del Príncipe en El Escorial.

Las obras cumbres de la Real Fábrica del Buen Retiro son las dos salas de porcelana de los Palacios Reales de Aranjuez y Madrid. Sin embargo, en este artículo dedicado al Palacio Real de Madrid, no podemos omitir la primera por la relación que guarda con la de Madrid y por su importancia, al ser la única obra del primer Director de la Real Fábrica, José Gricci, en la que aparece su firma y la fecha de realización (1763 y 1765).

El estudio de las porcelanas del Buen Retiro del Patrimonio, lo hemos realizado paralelamente al de las conservadas en los principales museos de España y sobre las que se guardan en los museos más importantes del extranjero. De este modo se pueden conseguir unos elementos de juicio mucho más amplios sobre estas obras de arte suntuario, al tener un campo mucho más extenso para relacionar unas piezas con otras, para cotejar técnicas y estilos y deducir criterios de identificación, origen y cronología de las mismas.

La Real Fábrica del Buen Retiro de Su Majestad Católica, manufactura fundada por el Rey Carlos III en 1760 y continuada por su sucesor Carlos IV desde 1788 hasta 1808, año en que se interrumpió, tuvo una producción eminentemente cortesana. Las piezas y salas de porcelana conservadas por el Patrimonio Nacional son un claro exponente de las altas cimas alcanzadas por la Real Fábrica a lo largo de las tres épocas que se sucedieron en esta manufactura, y a las que más adelante haremos referencia.

Salas de porcelana de los Palacios Reales de Aranjuez y Madrid

Estas salas tenían un precedente honroso en la fábrica en Nápoles para el Palacio de Portici, luego trasladada a Capodimonte. La más amplia y rica



Reloj de porcelana y bronce, con las iniciales «C» y «L» entrelazadas, alusivas a los Reyes Carlos IV y M.^a Luisa de Parma. Salón de Espejos del Palacio Real de Madrid.



Jarrón de porcelana y bronce, decorado con bajorrelieves de la mitología clásica. Salón de Espejos del Palacio Real de Madrid.



Recuadro en relieve, orlado con guirnalda, que representa al dios Baco rodeado de amorcillos. Cornisa de la Sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid.

de las dos salas españolas es la de Aranjuez, que fue realizada primeramente con arreglo a la inspiración chinesca y a los motivos orientales que había puesto de moda en Europa la ornamentación Luis XV. Por sus innumerables adornos y relieves se derrama toda la fantasía que podía dar de sí el barroco: medallones, figuras humanas, pájaros, animales reales e imaginarios, flores y frutos que se confunden y entremezclan a lo largo y ancho de los muros, cubriendo todos los espacios que deja libres la arquitectura, combinándose con espejos enmarcados por molduras doradas. Toda esta complicada escenografía se hallaba sobre placas muy frágiles de porcelana que habían de ser delicadamente atornilladas sobre una base de madera, lo que puede darnos idea de la dificultad de su montaje.

Esta Sala de Aranjuez tuvo que ser confeccionada todavía con la pasta traída de Capodimonte, notándose esta circunstancia, sobre todo, al comparar su calidad con la de la Sala del Palacio Real de Madrid, al lado de la cual la de Aranjuez resulta mucho más fina y con una mayor transparencia y exquisitez. Indudablemente, el proyecto de decoración de esta sala corresponde al propio José Gricci, que debió modelar personalmente la mayoría de sus esculturas. Conocemos la fecha en que se terminó por una inscripción que figura en uno de los muros: «JOSEPH-GRICCI DELINEA^{ti} - ET SCUL^{ti} - 1763»; la misma fecha aparece en los ángulos de la salita sobremontada por las iniciales «CI», correspondientes al nombre del monarca Carlos III, y teniendo sobre ellas una corona real. Sin embargo, en varios recuadros de la par-

te superior del techo figura la fecha de 1765, que debe de ser el año de la terminación definitiva de la composición y el montaje. Esta fecha tan próxima al comienzo de la Fábrica, hace suponer que dicha sala fue una de las primeras obras realizadas.

Lógicamente la magnitud de la empresa acometida hizo necesaria la ayuda en el diseño de algunos otros operarios; Alice Frothingham cita entre ellos, aparte de Stefano, al ya mencionado hermano de Gricci, y a algunos artistas españoles que ingresaron poco después de la instalación de la Fábrica de Madrid, procedentes de la Academia de San Fernando. El más importante es Alonso de Chaves, que pronto figuraría como «escultor de primera clase», máximo rango después del de escultor jefe dentro del departamento. Probablemente intervino también en la realización de algunos elementos Alonso Bergaz, incluido igualmente en la plantilla en 1760, como modelador de segunda. La misma autora atribuye a Ambrogio di Giorgio y Bautista la ejecución de las guirnaldas, modelos vegetales y jarrones de frutas, de la sala². Olivar³ cita a Genaro Boltri y a Juan Bautista de la Torre como realizadores de pintura, a base de tonos verdes, amarillos, violetas, azules y rojos intensos; lo cual no es de extrañar, teniendo en cuenta que el colorido debía estar a tono con la importancia de la obra ejecutada. Además, no se podía correr el riesgo de que manos inexpertas, que no fuesen las de los propios encargados del taller de pintura, echasen a perder, o desluciesen con la policromía poco limpia, una realización tan costosa.

De las dos salas españolas, es la de

Aranjuez la que refleja un gusto más similar al del Palazzo dei Portici, y resulta lógico teniendo en cuenta que la italiana se había ejecutado pocos años antes, entre 1757 y 1759, casi a punto de efectuarse el traslado a España. Sin embargo, como ya señaló A. Frothingham⁴, a pesar de que el estilo oriental de ambas composiciones y de la lógica similitud de técnica en obras que han sido realizadas casi por los mismos especialistas y con poca diferencia de años, los modelos se apartan ya bastante de los primitivos, e incluso la disposición ornamental es diferente en ambas.

En la Sala de Aranjuez los tableros del zócalo se recortan con guirnaldas de rosas, entre las cuales, en un desorden típicamente rococó, en un derroche anecdótico y una exaltación de lo pequeño que nos recuerda a Boucher, aparecen monos tocando instrumentos, loros encaramados sobre soportes, frutas, vasijas, etc. Y a tenor de este esquema del zócalo se desarrolla el resto de las complicadas escenas, unidas entre sí por hojas de parra, follajes y frutos. En la cornisa superior aparecen también pájaros de exóticos plumajes, sosteniendo las ramas con sus picos o entrelazándolas con las patas, mientras observan curiosamente como, por los huecos de esta frondosidad, se deslizan los pequeños monos que se cuelgan de las ramas y se encaraman en los lugares más inverosímiles. La ligereza de los monos contrasta con la fantasía derrochada en el diseño de dragones y otros animales fantásticos que se aparecen por los muros, sirviendo de base a grupos humanos en animado coloquio o a figuras aisladas.

Naturalmente, los complementos de

esta Sala de Aranjuez fueron diseñados de acuerdo con el tono general. Así los marcos de los espejos, en cuyos remates, jarrones, rosas y azules, sirven de soporte a macizos de frutas. También la magnífica lámpara de porcelana, cuyo vástago central es el tronco de una palmera, y ésta cobija bajo sus hojas a un chino, sobre cuyo hombro juega un mono que aparece escapado de entre sus compañeros. El conjunto se asienta sobre la base de dos pájaros, representados en dura pelea.

Económicamente, el importe total a que ascendió la ejecución de la Sala de Aranjuez fue de 571.555 reales ⁵. Esta cantidad de más de medio millón de reales era realmente elevada para aquella época; pero no puede considerarse como una cifra exorbitante, si tenemos en cuenta los cinco años que duró su realización y que ésta se efectuaba en una etapa en la que la manufactura no estaba aún en pleno desarrollo, sino en un período de montaje de sus diversos ramos. Añádase a esto el hecho de que, a los costos de las materias primas y a los salarios de los operarios y montadores, se unían los gastos de transportes desde la Fábrica del Buen Retiro al Real Sitio de Aranjuez, operación que debía efectuarse con el máximo de delicadeza para que las piezas de porcelana llegasen sin el menor deterioro. A propósito del montaje de la sala, en las cuentas del mes de noviembre de 1760 ⁶, figura la cantidad de 400 reales pagados a Joseph Tarquis por dos meses de su trabajo, ajustando las piezas del bufete de porcelana y la realización de una pila de agua bendita para S. M. Por cierto que, en 1799, ya hubo que componer algún desperfecto ocurrido, porque en el Archivo de Simancas, entre las cuentas de dicho año, figura la siguiente:

«Cuenta del gasto hecho en el viaje y compostura del Gabinete de Porcelana del Real Palacio de Aranjuez.

	Rs.
Carruaje de ida y vuelta y propina a los mozos	620
Carbón, cera y otras menudencias	80
Gasto de comida y posada.	1.072
Gratificación a los cuatro individuos que han estado en dicho Real Sitio	908
	2.680

Suma dos mil seiscientos y ochenta reales, los mismos que he recibido del Sr. D. Cristóbal de Torrijos y Chacón, Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos Tercero, Ayuda de Cámara de S. M. e Intendente de esta

Detalle del techo y cornisa de la Sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid con decoración en relieve, de cartela con instrumentos musicales, elegantes paños, venera con racimos de uvas y otros motivos alusivos a Baco.





Recuadro en relieve, con escena de niños, situado sobre una de las puertas de la Sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid.

Real Fábrica de Porcelana. Madrid, a 16 de enero de 1799.

ESTEBAN DE AGREDA» 7

El tono dominante en la *Sala del Palacio Real de Madrid* es ya completamente distinto. La obra debió comenzarse a la terminación de la Sala de Aranjuez y ser concluida alrededor de 1775 por las razones que más adelante indicaremos. En la de Madrid el gusto barroco y el ambiente oriental han sido sustituidos en gran parte por las nuevas corrientes dominantes del neoclasicismo. Así aparecen en el zócalo una serie de cartelas con escenas relativas al mito de Baco; a lo largo de los muros del rectángulo, se distribuyen medallones ovalados, mantenidos sobre jarrones, que, a su vez, son sustentados por niños desnudos a la manera clásica, entre los cuales se entrelazan elegantes paños. También en este caso, son complemento obligado a la decoración, los espejos, de gran altura, con los marcos adecuados. No podía faltar el elemento vegetal, en forma de guirnaldas, hojas de vid y racimos de uvas, desarrollándose por los muros, entre amorcillos. En algunos sitios, la decoración adquiere la forma de volutas, como claro vestigio del barroco, que se manifiesta también en la aparición, de trecho en trecho, de algunos mascarones.

La época más tardía de su realización, cuando la Fábrica llevaba ya unos años más y con todas sus secciones a punto, determinó el menor costo de esta sala. Según los datos que poseemos, sólo ascendió a 256.598 reales, cantidad sensiblemente inferior a la de la Sala de Aranjuez⁸. Pero, es de ne-

tar, y a simple vista se aprecia, que, pese a la indudable elegancia en el diseño de los elementos decorativos, el proyecto de esta Sala era de menores aspiraciones que la de Aranjuez, y esto lógicamente tenía que influir también en el importe de los gastos.

Al ser menores las aspiraciones, los directores de la Fábrica se conformaron con una pasta y otros materiales de menor categoría, y ello se traduce en una distinta calidad de la porcelana de ambas salas: mientras las superficies de la de Aranjuez son de una extraordinaria finura, contribuyendo así a la mayor delicadeza y brillantez del colorido, en la de Madrid, la transparencia es mucho menor, y, a través de la policromía y del barniz, se adivinan los poros de la porcelana. Los continuos ensayos de los químicos para encontrar en España tierras apropiadas para la pasta, y evitar así elevados gastos de importación, no habían dado todavía resultados satisfactorios.

Los colores son mucho menos variados: la profusión policroma de la Sala de Aranjuez se ha reducido aquí al empleo del verde y el blanco como tonos fundamentales: el verde para fondos, paños y elementos vegetales; el blanco para las figuras. Secundariamente, aparecen azules o violáceos, y el dorado se ha suprimido casi totalmente. Esta escasez de colorido parece que no debe achacarse a la ineptitud de los pintores Juan Bautista de la Torre, Genaro Boltri y Mariano Nani, sino a la menor calidad de los materiales ya mencionada, y también a la influencia del nuevo sentir neoclásico, que propendía a eliminar, en lo posible, el colorido de las obras de arte, incluso

de la pintura, especialidad artística que casi no se concibe sin color.

No se conoce con certeza quién es el escultor de la Sala del Palacio Real de Madrid ni cuándo fue realizada. Con relación a este tema hay pareceres diversos.

Gastón Le Bretón indica que fue creada al mismo tiempo que la de Aranjuez y que debe ser atribuida a Gricci. Basa este argumento en los documentos conservados en los Archivos de Estado de Nápoles, y concretamente en la correspondencia de los Administradores de la Manufactura Real de Nápoles dirigida al Ministerio del que este establecimiento dependía. En esta correspondencia hay distintas cartas del año 1744 en las que se hace referencia a diversos grupos y bajorrelieves de niños con cabras realizados por José Gricci. Según Gastón Le Bretón, estas piezas fueron transportadas de la manufactura de Capodimonte a la del Buen Retiro, de donde fueron emplazadas a la Sala del Palacio Real de Madrid⁹.

Pérez Villamil¹⁰ supone que poco después de acabarse la Sala de Aranjuez en 1765, Gricci diseñó la Sala de Madrid, y que debido a la ausencia de su firma pudo haber sido acabada después de su muerte, acaecida en 1770. Esta opinión la comparte asimismo Matilde López Serrano¹¹. En cambio, Olivar se limita a citar que la obra se ha atribuido a Schepers, añadiendo que también pudo ser de su hijo Carlos, aunque tampoco descarta totalmente la intervención de Gricci¹².

Frothingham indica que los muros de porcelana habían sido instalados en la Sala alrededor de 1775, en base

a descripciones contemporáneas del Palacio Real. Así, señala que en el año 1773 el visitante inglés Richard Twiss comenta diversas dependencias del Palacio Real anexas a la Sala de Porcelana sin hacer mención de ésta. De la misma forma, en el año 1774, el oficial de la armada inglesa Mayor William Dalrymple, omite cualquier descripción de la Sala de Porcelana del Palacio de Madrid, después de haber comentado con detalle la de Aranjuez. Es Antonio Ponz, en 1775, el primero que hace mención de la Sala de Madrid de esta forma: «En algunas placas están representados relieves con niños copiados de buenos originales...»¹³. Estos originales podrían hacer referencia a los realizados por Gricci, continuados a su muerte por Basilio Fumo, educado asimismo en la manufactura de Capodimonte. Con Basilio Fumo podrían haber colaborado, a la muerte de Gricci, su hermano Macedonio y otros miembros de su familia, Salvatore Nofri, Antonio di Giorgio y Antonio Morelli, así como los españoles, preparados en la Academia de San Fernando, Manuel Llorente y Alonso Vergaz¹⁴.

Consideramos que la Sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid pudiera haber sido proyectada por José Gricci alrededor de 1765, quien trabajaría en ella hasta su muerte, acaecida en 1770. Es probable que la obra estuviese concluida alrededor de 1775, en la época de Carlos Schepers (1770-1783).

Estas dos salas, además de ser obras de gran magnitud y belleza, son de gran importancia, puesto que al conocer las fechas en que fueron realizadas nos permiten señalar, mediante paralelismos estilísticos, las de otras obras procedentes de nuestra manufactura.

Piezas de porcelana del Buen Retiro en el Palacio Real de Madrid

El Palacio Real conserva porcelanas del Buen Retiro representativas de las tres épocas que se sucedieron en la Real Fábrica, y que en síntesis podemos resumir como sigue:

La primera corresponde a José Gricci y Carlos Schepers (1760-1783), y comprende fundamentalmente piezas de adorno y esculturas, así como algunas de vajilla.

Las figuras se apoyan en pedestales de rocalla y de rocas superpuestas, como sus paralelos de las Salas de los Palacios Reales de Aranjuez y Madrid. El estilo de las porcelanas es, en un principio, el barroco, caracterizado por un gran dinamismo y riqueza de colorido, si bien en la década de 1770-1780 comienzan a introducirse elementos del neoclasicismo que se acusan en la se-



Relieve de dos niños, uno sátiro, entrelazados y rodeados de un paño, sobre el que se apoya un gran jarrón, con racimos de uvas. Sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid.



Detalle de una cartela en relieve, que remata en cesto con racimos de uvas, decorada con mascarón y rodeada de guirnaldas con cintas. Sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid.

Detalle del zócalo con representación de monos tocando instrumentos musicales.
Sala de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez.



Tablero del zócalo en relieve, decorado con vasijas, pájaros, mono, flores y frutos.
Sala de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez.



gunda época de Carlos y Felipe Gricci (1783-1803). En este período de la producción de porcelana, además de las piezas esculturales, hay un mayor número de las de adorno y vajilla.

Las figuras están sobre peanas cuadradas; muestran unas actitudes más reposadas y una policromía más suave. Del mismo modo, comienzan a generalizarse en esta época los bizcochos o «biscuits».

La marca característica de la primera y segunda época es la flor de lis, la cual, desde el siglo XII, fue el emblema de la Casa Real de Francia, y que conservaron los reyes borbones de España, durante el siglo XVIII. Carlos III la adoptó como marca de la Real Fábrica, y se mantuvo durante el reinado de su sucesor Carlos IV, e incluso hasta el año 1804. En los primeros años está trazada en negro con dibujo imperfecto, y corola excesivamente abierta; posteriormente, es generalmente más pequeña y en color azul cobalto. Normalmente está situada bajo el barniz y en la zona central de la parte inferior de la base de la pieza.

En la tercera época de Bartolomé Sureda (1804-1808), puede apreciarse en las porcelanas el estilo plenamente neoclásico, con temática fundamentalmente mitológica e inspirada en la historia antigua de Grecia y Roma.

La marca característica de las piezas de vajilla es la abreviatura MD (Madrid), con corona real sobrepuesta.

La marca peculiar de los bizcochos consiste en un sello circular, sobre el que están escritos el nombre de MADRID en el centro, con la letra «R» en la parte superior de este nombre y la «S» en la inferior.

Pensamos que la letra «R» significaría Retiro y la «S» sería la abreviatura de SUREDA. Así, tendríamos: Retiro, Madrid, Sureda.

Estas marcas principales van acompañadas de otras secundarias, y en algunos ejemplos han sido consideradas de otra procedencia ¹⁵.

Las porcelanas conservadas en el Palacio Real están distribuidas en las siguientes estancias ¹⁶:

Salón de Carlos III: Pareja de jarrones con escenas de bodegón. Alt.: 29 cm. Pareja de jarrones con escenas de paisaje. Alt.: 28 cm.

Sala de Porcelana: Jarrón con fondo blanco, decorado en tonos malvas y oro. El anverso representa «El tiempo». Alt.: 52 cm. Jarrón similar al anterior. El anverso muestra el tema de «Los centauros». Jarrón con fondo blanco decorado en malva con pequeños toques en azul y verde. En el anverso figura «Atenea». Alt.: 52 cm. Jarrón que forma pareja con el anterior. Figura «Zeus» en el anverso.

Placa del muro central, decorada con tres figuras de chinos apoyados en peana rocosa y animal imaginario, y candelabro exento en el marco. Sala de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez.





Inscripción que firma y fecha la Sala de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez.

Sala Amarilla: Dos jarrones en bizcocho azul. Decoración en relieve con ramo de flores en bizcocho blanco. Alt.: 87 cm.

Cámara de la Reina Cristina: Jarrón con asas en forma de carneros. La decoración presenta atributos de las artes. Alt.: 48 cm. Dos jarrones de porcelana y bronce en forma de ánfora. Las asas forman culebras entrelazadas en bronce. Hay figuras femeninas decorando la zona entre los arcos. Alt.: 30 cm.

Comedor de Diario: Dieciséis jarrones con cubierta de esmalte blanco decorados en malva y verde con galones y bretes en oro. Adornan el pie de la consola. Alt.: 34 cm. Dos jarrones similares a los anteriores de menor tamaño. Embellecen los pies de las esquinas. Alt.: 38 cm. Dos jarrones, iguales que los anteriores, que están situados en la parte inferior de la chimenea.

Salón de Espejos: Pareja de jarrones en bizcocho azul con figuras mitológicas en relieve y en blanco. Alt.: 58 cm. Longitud de la peana de bronce: 21 cm. Dos jarrones en bizcocho azul con relieves en blanco. Las asas tienen forma de serpientes. Está decorado en bizcocho blanco. Alt.: 77 cm. Cuatro jarrones similares a los anteriores de

90 cm. de altura. Cuatro grandes jarrones de porcelana y bronce formados por tres cuerpos con bajorrelieves de la mitología clásica. Rematan en ramo de flores, también en porcelana. Cada uno lleva escrita la marca «REAL FABRICA DE PORCELANA DE SU MAJESTAD CATOLICA». Alt.: 2,40 metros. Gran reloj de porcelana y bronce a juego con los cuatro grandes jarrones. Lleva las iniciales «C» y «L» entrelazadas, alusivas a los Reyes Carlos IV y M.^a Luisa de Parma. Caja central: 82 cm. de alto × 55 cm. de largo × 52 cm. de ancho. Cajas laterales: 30 cm. de alto × 30,5 de ancho. Remata en florero de porcelana y bronce. Alt.: 1,50 m. Plaquitas en bizcocho azul con diversas escenas en blanco. Están incrustadas decorando una mesa-velador de 83 cm. Diámetro de los óvalos laterales: 16 cm. de largo × 11 cm. de ancho, y de los círculos del centro: 50,5 cm.

Habitación Tranvía: Dos candelabros en porcelana y bronce de tres luces. Alt.: 47 cm.

Biblioteca de la Reina: Legumbreira con dos medallones en los que se representan escenas campestres. Pertenece a la vajilla de Carlos IV y M.^a Luisa de Parma. 15 × 14 cm. Cuatro

repisas blancas con filetes de oro. Alt.: 15 cm.

Sala de Música. Habitaciones privadas: Plaquitas en bizcocho azul con diversas escenas en blanco. Están incrustadas decorando una consola. Placa rectangular del frente: 36 cm. de largo × 15 cm. de ancho. Placas en forma de óvalo: 7,5 cm. de alto × 6 cm. de ancho. Placas octogonales: 4 cm. × 3 cm. Jarrón de porcelana bizcocho con fondo azul decorado con guirnalda en relieve y flores blancas modeladas. Alt.: 67 cm. Dos jarrones de porcelana con asas en forma de cabezas de carnero. Alt.: 47 cm. Dos esculturas que representan un amorcillo con cestillo de flores en la cabeza. Alt.: 26 cm.

Sala de Música. Vitrina 1: Escultura en forma de figura femenina de pie con cestillo de flores. Alt.: 23 cm. Escultura que muestra una figura masculina vertiendo vino de un ánfora a una copa. Alt.: 23 cm. Escultura que representa a Hércules inclinándose. Dos repisas de porcelana con filete dorado.

Nuevos Museos. Vidrios y porcelanas: Plato cuadrado o entremesera. Carlos IV. Long.: 30 cm.

NOTAS

¹ SÁNCHEZ BELTRÁN, M.^a J., *La porcelana del Buen Retiro de Madrid*. Tesis Doctoral (1984). Madrid, Universidad Complutense, 1987, págs. 749-765.

² FROTHINGHAM, ALICE WILSON, *Capodimonte and Buen Retiro porcelains. Period of Charles III*, Nueva York, 1955, págs. 22-24.

³ OLIVAR, M., *La porcelana en Europa desde sus orígenes hasta principios del siglo XIX*, Barcelona, 1952, tomo II, pág. 108.

⁴ FROTHINGHAM, A. W., *Capodimonte and Buen Retiro porcelains...*, pág. 24.

⁵ PÉREZ VILLAMIL, M., *Artes e industrias del Buen Retiro. La Fábrica de la China. El laboratorio de piedras duras y mosaico, obradores de bronce y marfiles*, Madrid, 1904, pág. 35.

⁶ Archivo de Simancas, Secretaría de Hacienda, legajo 810.

⁷ Archivo de Simancas, Secretaría de Hacienda, legajo 811.

⁸ PÉREZ VILLAMIL, M., *Artes e industrias del Buen Retiro...*, pág. 35.

⁹ LE BRETÓN, GASTÓN, *Ceramique Espagnole. Le Salon en porcelaine du Palais Royal de Madrid et les porcelaines de Buen Retiro*, París, 1879, págs. 5-13.

¹⁰ PÉREZ VILLAMIL, M., *Artes e industrias del Buen Retiro...*, pág. 35.

¹¹ LÓPEZ SERRANO, MATILDE, *Lámparas, relojes y porcelanas del Palacio Nacional*, Madrid, 1950, pág. 25.

¹² OLIVAR, M., *La porcelana en Europa...*, tomo II, pág. 108.

¹³ FROTHINGHAM, ALICE WILSON, *Capodimonte and Buen Retiro...*, págs. 33-34.

¹⁴ FROTHINGHAM, A. W., *Capodimonte and Buen Retiro...*, págs. 34-35.

¹⁵ SÁNCHEZ BELTRÁN, M.^a J., *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro en el Museo Arqueológico Nacional. Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, págs. 189, 191-192.

¹⁶ Mi gratitud a M.^a Teresa Ruiz Alcón y a Leticia Sánchez, del Patrimonio Nacional, quienes nos facilitaron los datos de esta relación que pronto aparecerán en el «Catálogo de Porcelana Española del Patrimonio», editado en 1988 por este Organismo.

Conservado en el Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos

El botamen de la antigua Botica del Hospital del Rey

Por M. LETICIA SANCHEZ HERNANDEZ
Conservadora del Patrimonio Nacional



Fig. 1.
Jarras de loza
burgalesa del siglo XIX,
con las iniciales
del Hospital del Rey.

Uno de los ejemplares más interesantes y completos existentes en el campo de la industria farmacéutica, fue, sin duda, la Botica del Hospital del Rey en Burgos. Y decimos fue, porque, desgraciadamente, es imposible contemplar hoy día una de las dependencias indispensables en la actividad de un hospital: el lugar suministrador de los elementos medicamentosos. Quedan todavía algunos botes conservados en el Monasterio de Las Huelgas que nos permiten estudiar, en alguna medida, la evolución de la Botica durante el reinado de Isabel II, hasta su extinción en el primer tercio del siglo XX. El mencionado botamen es el que presentaremos, seguidamente, como el único recuerdo vivo de un gran centro médico que mantuvo su prestigio desde su nacimiento, en el siglo XII, hasta su extinción en la presente centuria. Surgen, sin embargo, en la mente de observadores y estudiosos preguntas sobre cómo era la primitiva Botica del Hospital y, sobre todo, cómo pudo desaparecer sin dejar rastro alguno. ¿Podremos algún día reconstruir la verdadera trayectoria de la farmacia del Hospital del Rey, co-

nociendo los bellos ejemplares que la constituyeron? En lo que a nosotros se refiere, intentaremos ofrecer los pocos datos existentes sobre el particular, descubiertos recientemente, que pretenden ser, dentro de lo que cabe, una somera aportación al VIII Centenario del Monasterio de Las Huelgas.

Origen y desarrollo del Hospital del Rey

Los últimos avances en los estudios históricos han puesto de relieve la importancia del Hospital del Rey de Burgos como institución al servicio de la salud promovida por la Corona. Si hasta ahora los historiadores se han centrado, fundamentalmente, en el estudio del Monasterio de Las Huelgas, las modernas tendencias historiográficas, que promueven el estudio de centros hospitalarios como unidades socioeconómicas y religiosas, han dado como fruto interesantes investigaciones, entre las que destacan las referidas al establecimiento que nos ocupa. Resultaría prolijo explicar detenidamente la erección y dotación del centro, así como su desarrollo posterior. Nos ceñi-

remos, por tanto, a los objetivos fundacionales y a su dependencia respecto del Monasterio de Las Huelgas.

El Hospital del Rey fue fundado por Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra hacia 1209, fecha en la que comienzan a sucederse, hasta 1214, los privilegios de donación. Se dice del Hospital que estaba al lado del Monasterio de Santa María, en el camino de Santiago o camino de los peregrinos. La fecha exacta de la fundación se desconoce por no haber aparecido, hasta el momento, el documento fundacional. Parece ser que la construcción de ambos centros corrió pareja, sin embargo, los orígenes del núcleo hospitalario permanecen en la oscuridad. Es posible que se concibiera en la mente de los monarcas al tiempo que el complejo de Las Huelgas y como complemento de éste. Algunos investigadores han apuntado que el fracaso militar de Alarcos influyó decisivamente en su erección. La Abadía de Las Huelgas se levanta cerca de la residencia regia, concebida como un centro cisterciense de categoría superior a los restantes, precisamente cerca de la ciudad de Burgos, lugar de capital importancia en la

historia de Castilla por su concentración humana, su tránsito de peregrinos y su prosperidad económica ¹.

En un principio el Hospital se levanta como una dependencia más dentro del conjunto de Las Huelgas. Durante los primeros años del siglo XIII se le reconoce como una entidad única y se le asignan administradores propios. Oscuro y difícil es, también, la llegada de los freyes: la documentación ofrece pocas noticias, siendo la notificación más temprana de 1209. Parece que es en 1212, a raíz del acuerdo entre el Monarca fundador, la abadesa y el abad del Císter, cuando se instala una comunidad de trece miembros a imitación de las órdenes militares, y a modo de la Orden de los caballeros hospitalarios, sometidos a la autoridad de la abadesa.

El Hospital es conocido, primeramente, con el nombre de Hospital de la Reina Doña Leonor, y, posteriormente, en tiempos de Fernando III, como Hospital del Rey. No se pretende que sea un puntal en la colonización castellana al estilo de otros complejos monacales, como: Nájera, San Pedro de Arlanza o Cardeña, sino un reflejo de la generosidad de la realeza ante las necesidades hospitalarias de la ruta jacobea. Se puede decir que es una empresa que concluye hacia 1280 y que originó uno de los señoríos medievales más importantes de Castilla sobre la base administrativa puesta por los Reyes y desarrollada por los freyes ².

La confluencia del Hospital con la apasionante y controvertida ruta de Santiago marca, decisivamente, su contacto con la realidad. ¿Qué significado tiene, pues, para el Hospital el camino jacobeo? A nuestro modo de ver, la relación estrecha y directa con los peregrinos, que, a su vez, nos introduce en el amplio universo medieval de la vivencia religiosa. Este espectro posibilita el estudio de formas de vida, mentalidad, contexto socio-cultural y, sobre todo, un tema poco tratado en libros y monografías: se trata de la concepción médica existente en la Edad Media que se plasma y manifiesta en las prácticas hospitalarias. Este interesante aspecto rebasa el objeto de nuestro estudio, pero al menos queremos indicar que el Hospital del Rey de Burgos participó del giro experimentado por la tradición médica del siglo XIII, procedente de los monasterios benedictinos de Italia y desarrollado en Castilla por Alfonso X el Sabio. Novedades como la medicina salernitana, el corpus médico toledano y la obra *De morbo accidenti*, uno de los grandes tratados sobre patología, fueron las principales manifestaciones al respecto ³.

El Hospital del Rey nace en una ciudad que contó con los primeros establecimientos sanitarios de Castilla, constituyendo uno de los centros hospitalarios más importantes de España. Pueden citarse, entre otros, los Hospitales de San Juan de Ortega, de Barrantes, del Emperador, de San Juan, de Santiago y Santa Catalina y de los Ciegos ⁴. A fines del siglo XVII, el Padre Flórez recoge veinticinco establecimientos entre la ciudad y la provincia, destacando, cercanos a Burgos: Belorado, Castrojeriz, Lerma, Melgar y los propios de los núcleos monásticos ⁵. Estas referencias manifiestan la importancia que tuvo la asistencia médica no sólo durante la Edad Media, sino también en siglos posteriores. Veremos, sin embargo, cómo este auge decaerá paulatinamente a partir del XVIII y, sobre todo, después de la guerra de la Independencia.

En último término vamos a realizar un retrato del usuario fundamental del Hospital: el peregrino. El hombre medieval, pobre o rico, abandona su casa para emprender un camino difícil que culminará en el santuario donde se venera la reliquia que otorga la bendición y las indulgencias. Santiago fue, y lo sigue siendo en la actualidad, centro de peregrinación junto a Roma y Jerusalén. A lo largo de los siglos, Compostela ha ejercido una notable influencia en la religiosidad europea y ha originado una ruta plagada de referencias y símbolos relativos a Santiago. El peregrino desea escuchar todo sobre tierras jacobas: leyendas, hazañas de guerreros, intrigas palaciegas, vidas de santos y milagros. Realiza un camino padeciendo hambre y enfermedades,

provisto de alimentos de difícil conservación y con una higiene deficiente, necesita hospitales y hospederías que le ayuden a llevar a feliz término los cientos de kilómetros que le separan del apóstol. En muchas ocasiones el peregrino no alcanza su objetivo: muere víctima de los avatares del camino. El hospital es el centro que reúne a gentes diversas —se cuenta que en «El Rey» de Burgos, las gentes hablaban diversos idiomas, y que en él pasó muchos años y murió San Amaro, peregrino francés que al regreso de Compostela se quedó a cuidar de las peregrinaciones— ⁶. La mítica figura del peregrino medieval se ha mantenido a lo largo de los siglos como el símbolo fundamental de la ruta compostelana.

La Botica hospitalaria

Cualquier centro médico de importancia dispone de un lugar de fabricación, suministro y almacenaje de medicamentos. El Hospital del Rey tuvo, sin duda, una Botica que le sirvió las drogas sanantes para los enfermos. Pero no sabemos cómo fue la primitiva farmacia del Hospital. No existen al respecto ni testimonios ni documentación que explique de cuántas dependencias se componía ni el número de botes que albergaban los productos. Es posible que el paso del tiempo y las vicisitudes históricas hayan hecho desaparecer un material, frágil de por sí, y es posible, igualmente, que se realizaran remesas sucesivas de tarros conforme se rompían las piezas. Ciertamente, la Farmacia del Hospital participó de las características de todos los establecimientos similares ubicados

Fig. 2. Jarras de loza burgalesa del siglo XIX, con la inscripción del Hospital del Rey coronada.





Fig. 3. Bote de loza burgalesa del siglo XIX, decorado con palma y láurea.

Fig. 4. Tazas de loza burgalesa del siglo XIX, con las iniciales del Hospital del Rey.



a lo largo de todo el camino de Santiago: farmacias famosas como Roncesvalles, San Juan de la Peña y Leyre, Santa María de Irachi, Nájera, San Millán de la Cogolla, Frómista, Sahagún, Santa María del Cebrero y Sobrado de los Monjes, entre otros.

Actualmente existe una botica en la provincia de Burgos, concretamente en el Monasterio de Silos, que conserva una estructura de la que podría haber participado, perfectamente, la Farmacia del Hospital del Rey. Se sabe que la primitiva Comunidad de Silos creó una botica destinada a los monjes y vecinos, y que desapareció con el paso del tiempo. En 1705 se creó una nueva oficina provista de todo lo necesario: aparatos de laboratorio, anaqueles, albarellos y orzas, estos últimos encargados especialmente a las fábricas de Talavera. Durante la guerra de la Independencia la botica se salvó casualmente de ser destruida. Similar suerte debió correr la Botica del Hospital, que, desde sus orígenes, es posible que estuviera provista de botes de loza dorada, perdidos a lo largo del tiempo. De la misma forma que ocurriera con el resto de las Farmacias Reales, a comienzos del siglo XVIII fueron encargados a Talavera un buen número de albarellos y orzas, de las que solamente se conservan dos pequeños ejemplares con el escudo real de Felipe V⁷. Sirva de ejemplo la Botica Real dieciochesca que se conserva en el Palacio Real de Madrid, en donde la colección de Talavera se completó con las espléndidas series de Buen Retiro y cristal de La Granja⁸.

La desaparición de la Botica dieciochesca del Hospital es posible que se deba al asalto de las tropas francesas a Burgos en 1808. Conocemos amplios testimonios sobre las contribuciones extraordinarias y las requisas hechas por los soldados de Napoleón, destruyendo, entre otros, el Convento de las Agustinas de la Madre de Dios, el Convento de las Bernardas, el Convento de las Franciscas de Santa Clara, el Monasterio de Las Huelgas y el Hospital del Rey⁹. Durante el siglo XIX el Hospital sufre una radical transformación, pasando a depender de la Administración Pública en tres momentos relevantes: el trienio liberal, la desamortización y la revolución del 68. Estos periódicos cambios de estatuto, acarrearón, evidentemente, problemas de jurisdicción respecto a la abadesa, en la que no nos vamos a detener. Indicamos, sin embargo, el cambio de rumbo ideológico experimentado por el Hospital durante el siglo XIX: de una concepción religiosa fruto de las peregrinaciones, pasamos a una concepción

de beneficencia, nacida al abrigo de las nuevas ideas sociales. Madoz ¹⁰ se refiere a la orden expedida por Isabel II en 1844, mandando cumplir el primitivo fin del Hospital y de su «magnífica Botica», cuyos bienes estaban incorporados a la beneficencia de Burgos desde 1836. Existen, también, en la Botica, un farmacéutico y un practicante. Estos datos indican que en época isabelina se realizó una amplia reforma de las dependencias farmacéuticas, instalando la sede de las mismas en uno de los ángulos de la casa de Romeros. La fecha aproximada puede situarse en torno a 1862 ¹¹.

La Botica desaparece, como tal, en 1929, como consecuencia del fallecimiento del farmacéutico. La administración del Patronato decide no realizar ningún nuevo nombramiento, haciendo pasar todos los enseres de la Botica al Monasterio de Las Huelgas ¹², a partir de ese momento el Hospital adquirirá los medicamentos en las Farmacias de la ciudad de Burgos, tal y como se consigna en el documento de supresión de la misma. Este es el motivo de que los Botes restantes de la Farmacia del Hospital del Rey se encuentren en Santa María, La Real. En la actualidad el Patrimonio Nacional tiene proyectado, para el año 1988, habilitar un pequeño Museo, en el citado Monasterio, en el que pueda contemplarse el botamen y el instrumental médico del Hospital.

El conjunto de Botes de Farmacia conservado actualmente, representa una reducida muestra de lo que fue la Botica hospitalaria. Todos ellos proceden del tiempo de Isabel II, como consecuencia de la reforma ya citada. Haremos una breve descripción de las



Fig. 5. Cuenco de loza burgalesa del siglo XIX, con las iniciales del Hospital del Rey.

piezas siguiendo la numeración de las ilustraciones.

El Botamen

— Figura 1: Nueve jarras de fondo blanco, de sección tronco-cónica, con un asa lateral. Inscripción bajo el labio: «^{HR}M» coronado, referido a las iniciales del Hospital y a su procedencia real. D.2-118.

— Figura 2: Seis jarras, iguales a las anteriores, con la «M» realizada con distintos trazos a los caracteres capitales. D.2-119.

— Figura 3: Cuarenta y dos botes cilíndricos vidriados en blanco, con tapa rematada en un pináculo. Uno de los lados está pintado en azul, con pal-

ma y láurea, elementos muy típicos en ornamentaciones destinadas a la Casa Real española. (La misma decoración puede contemplarse en algunos tarros de porcelana y cristal de la Farmacia del Palacio Real de Madrid). D.2-121.

— Figura 4: Veintiuna tazas de fondo blanco, cilíndricas y con asa lateral. Inscripción en el lado opuesto al asa: «HR» coronada, que indica las iniciales del Hospital del Rey. D.2-120.

— Figura 5: Cuenco de loza con fondo blanco e inscripción en el fondo interior de color azul, «HR» coronado, que indica la procedencia del Hospital del Rey. D.2-122.

— Figura 6: Cinco platos con fondo blanco pintados en el centro con las iniciales relativas a Jesucristo, JHS, enmarcadas dentro de una corona de espinas. Es posible que fueran piezas específicamente utilizadas en la enfermería para servir la comida a los enfermos. D.2-123.

— Figura 7: Sopera de loza blanca con pie circular pintado en verde, y dos asas laterales. El frente está pintado en azul con el nombre de Jesús. Es posible que, al igual que los anteriores platos y el cuenco, se utilizara en la enfermería para servir la comida a los enfermos. D.2-125.

— Figura 8: Ochenta y siete botes de porcelana con fondo blanco, cilíndricos, con tapa rematada en un pináculo. Están decorados, en el cuerpo central, con el Escudo Real isabelino en colores, coronado y rodeado por el Toisón. El emblema está enmarcado por una palma y una láurea doradas. En la parte inferior del bote se encuentra una inscripción en negro, abreviada y en latín, que indica el contenido del recipiente. D.2-124.

Fig. 6. Piezas de vajilla de loza burgalesa del siglo XIX. Iniciales de Jesucristo.





Fig. 7. Sopera de loza burgalesa fechada en 1877, con la inscripción Jesús.

— Figura 9: Dos botes de loza blanca de Talavera, en forma de albarello, decorados en el frente, en azul, con el escudo de Felipe V, coronado y rodeado por el Toisón. D.2-126.

De la relación expuesta, no todas las piezas revisten el mismo interés: unas destacan por su referencia directa al Hospital, gracias a la inscripción de las iniciales; otras por la procedencia de la Fábrica, tal es el caso de los 87 botes de París que ya comentaremos, y otro grupo por pertenecer a la antigua Farmacia del siglo XVIII, como es el caso de los dos botes de Talavera. Documentalmente, ha resultado imposible identificar y fechar las piezas, aunque es posible que la mayoría hayan sido hechas en Fábricas de loza burgalesa de mediados del siglo XIX. La dificultad se agrava, además, al no

estar marcadas. Dentro de este grupo pueden incluirse las piezas integradas en las figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7, cuyo interés es doble: por un lado muestran la forma de los botes destinados a conservar los productos farmacéuticos, y, por otro, permiten contemplar los restos de las vajillas usadas en el antiguo Hospital.

Los dos botes integrados en la figura 9, representan una muestra de valor incalculable, no sólo por su calidad artística como piezas modélicas de las Fábricas de Talavera a comienzos del siglo XVIII y por estar decoradas con el Escudo Real, sino por ser un ejemplo patente de la existencia de una Farmacia hospitalaria, al estilo del resto de las Farmacias de los Sitios Reales. Ambos albarellos demuestran de manera concluyente una de las hipótesis

barajadas: que el Hospital del Rey poseyó una Botica dieciochesca, aunque todavía queda por saber cuántos conjuntos farmacéuticos existieron anteriores al siglo XVIII.

Presentamos, finalmente, el grupo de botes más numeroso y de mejor calidad material y decorativa, englobados en la figura 8. Se trata del conjunto de piezas más importante que engrosaron la Farmacia del siglo XIX. A diferencia de los anteriores, poseen una marca en el reverso que nos permite fechar e identificar la fábrica, aparte de una constatación documental que señala el número exacto de botes y su ubicación en el recinto farmacéutico. Nos falta, no obstante, localizar la cuenta del encargo hecho a la manufactura de origen; aunque en la catalogación recientemente realizada de los fondos del Hospital del Rey en el Archivo del Palacio Real de Madrid, no se han encontrado datos al respecto¹³. Las únicas referencias existentes tratan, fundamentalmente, de medicamentos. Tampoco en los fondos que ya existían anteriormente en Palacio sobre el Patronato Huelgas/Hospital del Rey se hace mención a esta cuestión: los documentos se centran en la relación administrativa entre Burgos y Madrid.

A partir de la información que disponemos, es posible reconstruir la historia del actual botamen. Los sesenta y siete botes de porcelana blanca fueron hechos en París, en la manufactura de la Rue Rousseau n.º 16, aproximadamente hacia 1863. Las piezas muestran el hacer parisino relativo a las artes decorativas. La capital francesa destacó, a lo largo del siglo XIX, por la instalación de múltiples establecimientos —superaron la centena— dedicados a la fabricación y venta de

Fig. 8. Botes de porcelana blanca de 1862, fabricados en Rue Rousseau, París.





Fig. 9.
Albarelo
de loza de Talavera,
época de Felipe V.

muebles, bronce, cristales, porcelanas y todo tipo de objetos destinados a la ornamentación de las Casas Reales, nobiliarias y de la alta burguesía decimonónica. La Casa Real española fue un gran cliente de estos establecimientos parisinos. Los botes burgaleses, junto a los jarrones que actualmente adornan los Palacios Reales, y gran parte de las vajillas que fueron usadas en su momento en los banquetes, representan un claro ejemplo. La marca de los botes indica los antecedentes de la fábrica de la calle Rousseau: sabemos que Vignier —cuyo nombre aparece en la parte superior de la insignia— trabajó como maestro obrador hacia los años sesenta, llevando toda la producción y la venta realizada en estos momentos. La fábrica tuvo sus orígenes en la manufactura de la Rue Coquillière —en el barrio de Les Halles— al frente de Deroche, vendedor que aparece por vez primera en el mercado parisino hacia 1810. Los hijos de Deroche alquilaron paulatinamente nuevos locales en la calle Petits-Champs, hasta que compraron un amplio local en la calle Rousseau, muy próxima a la zona comercial de Saint Honoré, Montmartre y Etienne Marcel. Este establecimiento prosperó enormemente, llegando a tener contactos con los más importantes co-

merciantes de París: Duban, instalado también en la Rue Coquillière, y Brogniart, personaje esencial en la manufactura de Sèvres. Estos pequeños negocios, salvo las grandes tiendas del Faubourg Saint-Honoré y la Fábrica de Sèvres, se hundieron a finales del siglo XIX¹⁵.

Los inventarios existentes sobre la Botica del Hospital del Rey indican la presencia de los botes a partir de 1874. De épocas anteriores no se conservan listados. Entre 1874 y 1888 se realizan inventarios periódicos sobre el Hospital, dedicando un apartado especial a la Botica. Es muy probable que estas revisiones se hicieran con anterioridad anualmente, pero, desafortunadamente, la documentación no se ha conservado —téngase en cuenta que el Hospital sufrió una importante inundación con grandes pérdidas—. El modelo seguido para inventariar las piezas es el mismo para todos los años, y está realizado siguiendo el orden de las dependencias. Esta metodología nos ofrece la oportunidad de conocer la distribución de la Farmacia después de la reforma isabelina. Se mencionan cuatro estancias: la oficina, la Rebotica, la cocina y el laboratorio. En la primera habitación se describe una anaquelera de pino pintada y dorada con

nueve estantes de dos cuerpos: el bajo se compone de una cajonería de nueve compartimentos, y el superior por cinco baldas. La estantería alberga dos grupos diferenciados: el primero corresponde a la porcelana y el segundo al cristal. Los botes de porcelana aparecen descritos de la siguiente forma: «99 botes de porcelana fina con rótulo y armas reales en el centro de una orla de laurel dorado»¹⁶.

NOTAS

¹ Las monografías que está publicando el Departamento de Historia Medieval de Burgos, especialmente la serie de las fuentes castellano-leonesas, ponen de relieve la importancia de Burgos como una de las ciudades castellanas que mayor auge experimentó durante los siglos XII y XIII.

² MARTÍNEZ GARCÍA, LUIS, «El Hospital del Rey en Burgos: un señorío medieval en la expansión y en la crisis (siglos XIII y XIV)», Burgos, 1986.

El número 25 de la Revista REALES SITIOS dedica algunos artículos al Hospital del Rey.

Recientemente, el número de REALES SITIOS dedicado al VIII Centenario del Monasterio de Las Huelgas, n.º 92, recoge un amplio epitome bibliográfico realizado por Concha Herrero y sistematizado por Pilar Benito, que recoge numerosas obras dedicadas tanto al Monasterio como al Hospital.

³ GARCÍA BALLESTER, LUIS, «La circulación de las ideas médicas en la Castilla de Alfonso X, el Sabio», en *Revista de Occidente*, Madrid, 1984, n.º 43.

⁴ SANTA MARÍA A DE ARMIÑO, JOSÉ, «Reseña histórica de los hospitales de la ciudad de Burgos», Burgos, 1920.

⁵ PADRE ENRIQUE FLÓREZ, «España Sagrada», tomo XXVII, Madrid, 1772.

⁶ SALVADOR Y CONDE, JOSÉ, «El libro de las peregrinaciones a Santiago de Compostela», Madrid, Guadarrama, 1971.

⁷ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. LETICIA, «Catálogo de porcelana española del Patrimonio Nacional: Palacios Reales». De próxima aparición, presenta un amplio estudio de la Botica dieciochesca del Palacio Real de Madrid.

⁸ JIMENO JIMENO, PASCUAL, «La Botica del Hospital del Rey», en *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, Madrid, 1956, n.º 25.

PONZ, ANTONIO, «Viaje por España», tomo XII, Madrid, 1783. No describe la Botica, pero hace referencia a Las Huelgas y al Hospital del Rey.

⁹ BUITRAGO ROMERO, ANTONIO, «Compendio de la Historia de Burgos», Burgos, 1882.

¹⁰ MADDOZ, PASCUAL, «Diccionario geográfico, estadístico e histórico de España», tomo IV, Madrid, 1846.

¹¹ TORRES BALBÁS, LEOPOLDO, «El Hospital del Rey en Burgos», en *Al-Andalus*, tomo IX, Madrid, 1944.

AMADOR DE LOS RÍOS, «Burgos», en *Colección de España, sus monumentos y artes y su naturaleza e Historia*, Barcelona, 1888.

¹² A.G.P. Sec. Patronatos: Huelgas/Hospital del Rey. Caja 1693/11.

¹³ Hago constar mi agradecimiento al Archivo General del Palacio Real de Madrid, por la ayuda prestada en la prospección de los Fondos del Hospital. Igualmente quiero destacar la gran labor realizada en la catalogación recientemente realizada sobre el mencionado Hospital.

¹⁴ PLINVAL DE GUILLEBON, RÉGINE DE, «La porcelaine à Paris sous le consulat et l'Empire», Genève, Droz, 1985.

LE DUC, GENEVIEVE, et CURTIL, HENRI, «Marques et signatures de la porcelaine française», Paris, Charles Massin, 1970.

¹⁵ Agradezco a mis compañeras Mercedes Alonso y Elisa Esteban la ayuda prestada en la interpretación de los textos relativos a la Fábrica francesa.

¹⁶ A.G.P. Sec. Patronatos, Hospital del Rey. Caja 50/6 Inventario 1874 y 1875. Caja 50/7 Inventario 1877. Caja 52/3 Inventario 1888. Caja 52/8 Inventario 1874 a 1885.

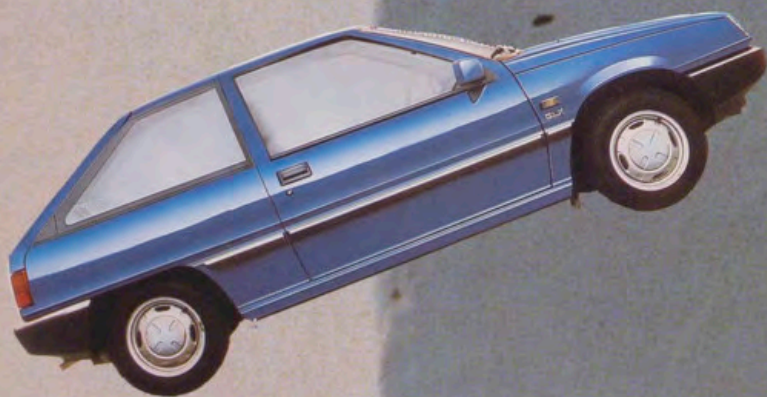
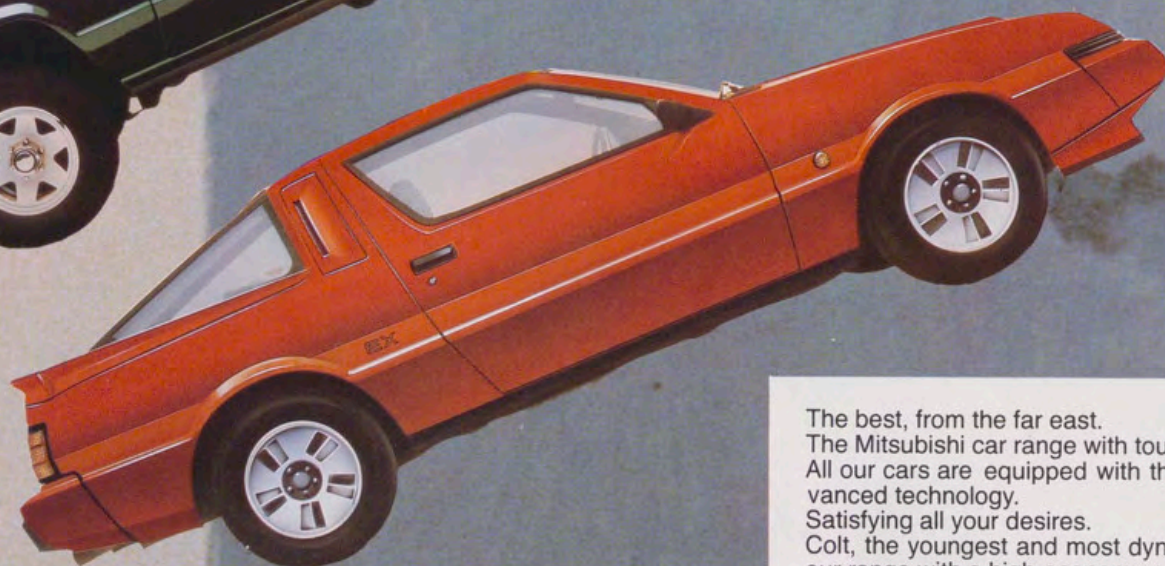
Original Salzburger Nougat Schokolade Liqueur



*Genuino 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 _____

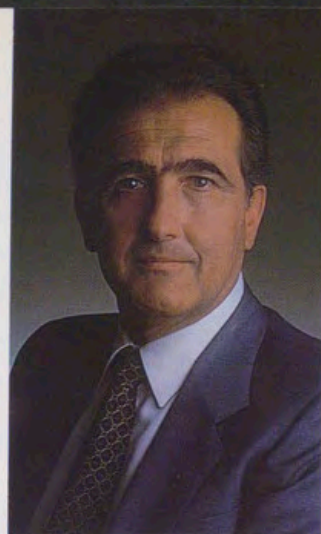
City _____ Country _____

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

A LO MEJOR.



A sí son los muebles de Hemgar. Clásicos y Contemporáneos.

Diseños que transforman la mejor madera en elementos plenos de expresividad y vida. Inspirados en el estilo más puro. Exclusivos. Imitados.

Muebles que revelan el conocimiento de un oficio generoso y noble. Ebanistas que han sabido guardar a través del tiempo el secreto de Hemgar: la pureza de lo auténtico. Tender, desde siempre, a lo mejor.

PACO MONTERO



Carretera de Fuenlabrada a Humanes, km. 1 Polígono Industrial Well's.
HUMANES DE MADRID (Madrid).
Tels. 690 77 14 y 690 77 98.



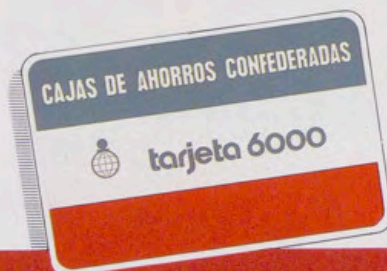
HEMGAR
SOCIEDAD LIMITADA



Todas son Tarjeta 6000

*Todas estas tarjetas de todas las Cajas de Ahorros Confederadas son Tarjeta 6000
Con ellas puede Usted*

- *Pagar sin dinero efectivo en los mejores establecimientos.*
- *Sacar dinero, en cualquier lugar y a cualquier hora, en más de 3.000 Cajeros Automáticos de la RED 6000, la más grande, extensa y completa de España.*



RED 6000

CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS 



*Este es el símbolo de la nueva era Campsa.
El símbolo de querer hacerlo cada día mejor. Con nuevas y modernas
gasolineras. Para conseguir un servicio perfecto.*

 **Campsa**
Motor de futuro

REPSOL

En el mundo de la energía ha nacido algo importante: Repsol.

Una nueva y poderosa empresa con dimensión y proyección internacional.

Con una visión nueva e innovadora de la energía.

Con una organización ágil y flexible.

Con una actitud de servicio desconocida hasta hoy.

Con unos objetivos claramente definidos:

incrementar su liderazgo en España y extender su actividad a los mercados internacionales.

REPSOL está formada por algunas de las compañías más importantes que actuaban en los sectores de la energía y la petroquímica: HISPANOIL, EMP, ALCUDIA, BUTANO.

Es una gran empresa que ya, nada más nacer, ocupa el séptimo lugar entre las multinacionales europeas del petróleo.

Con la innovación y el servicio que moverán los nuevos tiempos.



Repsol. Los tiempos se mueven con nosotros.



HERRERIA

Club de Golf



INFORMACION:

Patrimonio Nacional - Palacio Real c/ Bailén s/n. - Teléfono: 248 74 04 Madrid

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

PETROMED APOYA ALA 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.


Ingrese en el mundo de Ducados Internacional.



Ducados Internacional. Tabaco de mundo.

Contrapunto



 Tabacalera

Cambios de composición en el retablo de Isabel la Católica, de Juan de Flandes

Por CHIYO ISHIKAWA
Metropolitan Museum of Art New York
Traducción: CARMEN GARRIDO



«La Magdalena a los pies de Cristo o Cena de Jesús en casa de Simón, el Fariseo». Tabla del siglo XV. Palacio Real de Madrid.

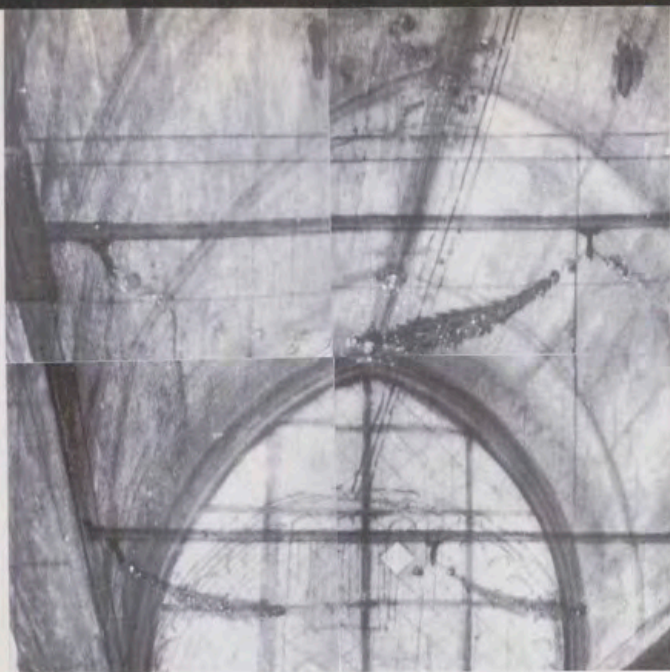
La restauración de las quince tablas realizadas por Juan de Flandes, por encargo de la Reina Católica, que se conservan en el Palacio Real de Madrid, ha proporcionado la oportunidad de poder estudiar más en profundidad algunas de ellas, y descubrir aspectos antes ocultos de la interpretación que hace el artista de la vida de Cristo. El examen de las obras por medio de la reflectografía infrarroja ha revelado el diseño preparatorio realizado por el pintor antes de la ejecución pictórica¹.

La mayoría de las tablas fueron di-

señadas, como paso previo a su realización material, con fino pincel o pluma y con trazos muy rápidos y nerviosos. Tan sólo en algunas de ellas no se ha podido apreciar este dibujo². En general, las partes más elaboradas desde el punto de vista del dibujo corresponden a las figuras principales y a las arquitecturas. Unas líneas más largas y gruesas marcan los contornos de las figuras y la ubicación de los plegados de sus mantos. El sombreado de las telas está muy elaborado, existiendo diferentes tipos de líneas para indicar las zonas de luces y sombras.

Los rostros de las figuras aparecen dibujados de una forma esquemática, encontrándose también en ellos unas líneas características de sombreado horizontales y paralelas³. Las largas líneas del diseño de la escena sitúan cada elemento arquitectónico y la iluminación de cada zona a través de los trazos de sombreado.

Los proyectos previos de los cuadros, aunque bastante elaborados, manifiestan gran espontaneidad y flexibilidad, como se puede comprobar a través de los cambios que se observan en algunas escenas entre el dibujo pre-



Detalle del techo de la estancia, de la tabla «La Magdalena a los pies de Cristo». Reflectografía infrarroja.



Detalle de la figura de Simón, de la tabla «La Magdalena a los pies de Cristo». Reflectografía infrarroja.



Detalle de la sirvienta dibujada en el lateral izquierdo de la tabla «La Magdalena a los pies de Cristo». Reflectografía infrarroja.

paratorio y la escena finalmente pintada. En este artículo ilustramos los cambios de composición más drásticos, que nos muestran cómo trabajaba el artista, y cómo respondía a las ideas religiosas de Isabel la Católica, su mecenas.

Un primer ejemplo se encuentra en la *Penitencia de la Magdalena*. San Lucas narra la historia acerca de la invitación de Simón, el Fariseo, a Cristo para comer en su casa, y del momento en que ellos son interrumpidos por la llegada de una mujer, tradicionalmente identificada como María Magdalena. En este dramático acto de humildad, ella se arrodilla delante de Cristo, lavándole los pies con sus lágrimas y secándolos con su cabello, para después ungirlos con perfumes. El artista coloca las figuras en una habitación elegante, con abovedamiento renacentista, que se abre en el lado izquierdo a un jardín. Cristo y Simón están sentados alrededor de una mesa casi vacía, mientras que un sirviente entra por el fondo de la estancia llevando una bandeja. El punto focal de la composición es la figura arrodillada de la Magdalena, ungiendo delicadamente los pies de Cristo. Ella está situada en el centro del primer plano, y los colores de su manto y vestido, rojo y amarillo, respectivamente, son los más luminosos de la pintura.

El examen del dibujo subyacente revela una primera concepción algo distinta de la pintura terminada. El arco que sitúa al fondo la vidriera superior fue dibujado de medio punto, con decoraciones en su interior de pequeños arquillos y una ventana de forma cuadrada. En la realización de la pintura el artista cambió este arco por otro de forma apuntada. La proyección y la perspectiva de la habitación han cambiado como consecuencia de esta modificación. La nervadura central de la bóveda, al terminar en el centro del arco de medio punto, hacía más baja y honda la perspectiva, cuya proyección se eleva con el cambio sufrido.

La figura de Simón, sentado de frente al espectador, fue proyectada con un mayor desarrollo en su colocación y con un sombrero más alto.

Pero lo más sorprendente dentro de esta composición es la figura dibujada de una sirvienta, a igual escala que los tres personajes principales, entrando con una bandeja entre sus manos en la habitación desde el jardín lateral izquierdo. Si esta figura hubiera sido pintada, la fuerza narrativa de la escena actual se hubiera diluido, al distraer la mirada hacia este personaje, cambiando, además, la perspectiva de la composición⁴. La obra final gana en profundidad dirigiendo la visión del espectador hacia el fondo. Además,

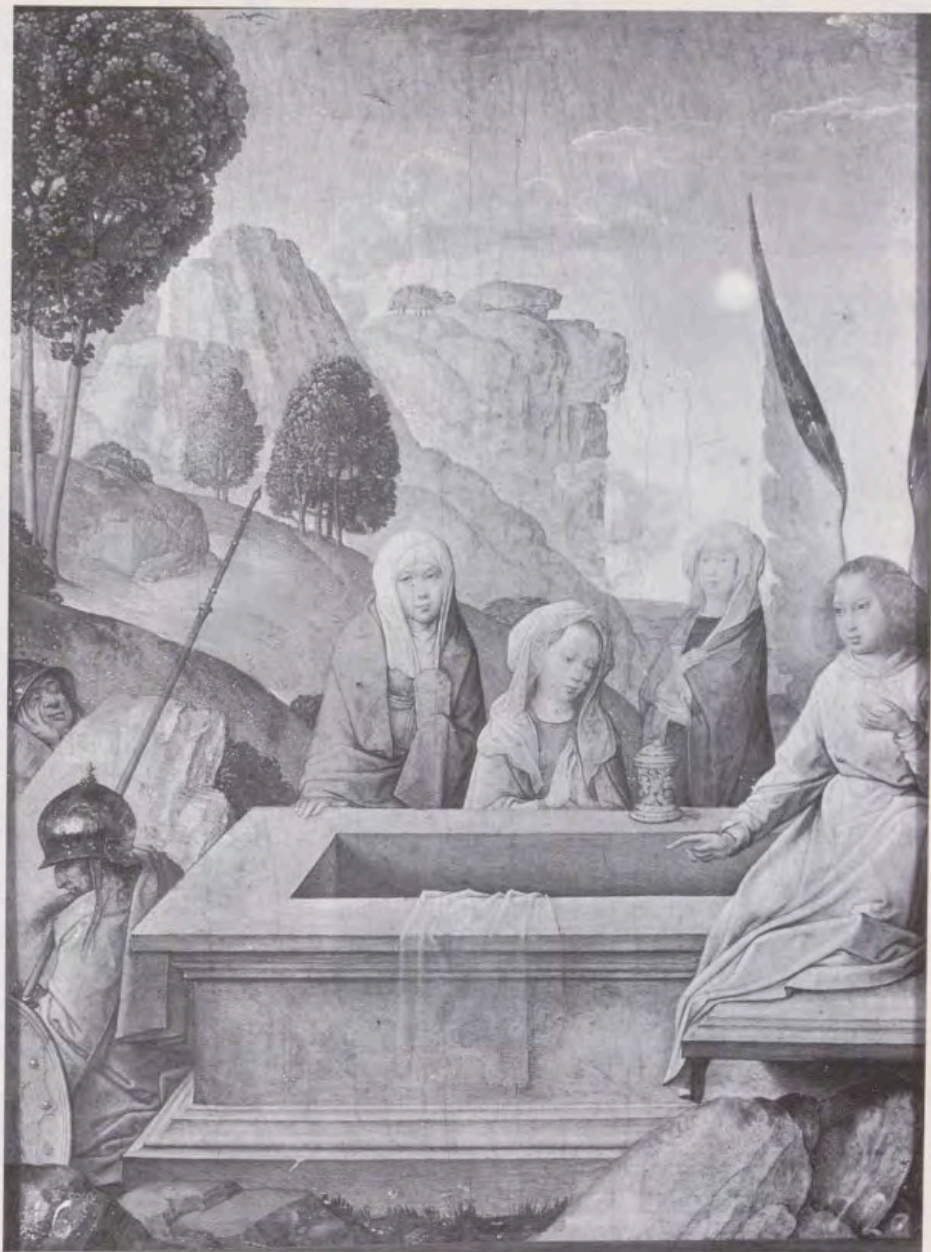
esta figura hubiera ocultado la luz que penetra en la escena por el lugar en donde ella está colocada. El pintor cambió muy pronto de idea ya que este personaje no fue ni siquiera iniciado en la pintura.

Otro cambio significativo se encuentra en la tablita que contiene la representación de *Las Tres Marías en el Sepulcro*, una de las más bellas de las que se conservan actualmente. La reflectografía infrarroja revela que originalmente la tercera María, pintada de menor tamaño y más hacia el fondo, fue proyectada del mismo tamaño que las otras dos. En algún momento el artista cambió de idea quizás para profundizar más en la perspectiva del paisaje, o para crear una interacción mayor entre las figuras y el escenario en donde se desarrolla el suceso. También pudo pensar que la figura dibujada podría distraer del hecho iconográfico fundamental del cuadro, centrado en el ángel que señala la tumba vacía.

Un cambio más pequeño, pero también interesante, se puede ver en *La Cena de Emaús*. En esta escena se muestra la aparición de Jesucristo, después de la resurrección, a dos discípulos a los que encuentra en el camino de Emaús, fuera de Jerusalén. Esta composición muestra algo inusual: en el punto central de la escena el autor coloca a un discípulo en vez de a Cristo, de tal modo que, a simple vista, Jesús no llama la atención, pues está sentado al lado derecho de la mesa, en un lugar de menor importancia. Tal vez con esta distribución de la escena Juan de Flandes quiso mostrar que los dos discípulos no reconocieron a Cristo cuando lo invitaron a cenar.

En el dibujo subyacente, el artista concibió al discípulo que centra la composición, con un gran sombrero que lo señalaba aún más como el personaje principal. También podría ser una alusión temporal a su llegada reciente a la casa (en la escena secundaria, en el lado izquierdo de la composición, se ve cómo van llegando los personajes al lugar). Pero este detalle anecdótico podría desvirtuar la idea central del tema iconográfico, que representa el momento exacto en que Cristo es reconocido como tal por sus discípulos. Según San Lucas (capítulo 24, versículos 30-31), la identidad de Cristo se revela en el momento en que éste parte el pan, e inmediatamente desaparece. El hecho fundamental en este cuadro, la aparición milagrosa de Cristo, se expresa claramente a través de la aureola pintada alrededor de su figura.

Aunque el artista no pintó el sombrero, que inicialmente estaba dibujado sobre la cabeza del discípulo, mantuvo la alusión anecdótica al colocarlo encima del banco situado en primer pla-



«Las tres Marías en el sepulcro», tabla del siglo XV, obra de Juan de Flandes. Palacio Real de Madrid.

Detalle de la figura dibujada en la zona central de la tabla «Las tres Marías en el sepulcro». Reflectografía infrarroja.



«Cena en el Castillo de Emaús».
Tabla del siglo XV,
obra de Juan de Flandes.
Palacio Real de Madrid.

Detalle del sombrero dibujado
sobre la cabeza del discípulo
que centra la composición
de la tabla «La cena
en el Castillo de Emaús».
Reflectografía infrarroja.



no, lo que es una buena solución desde el punto de vista de la composición de la obra ⁵.

Estos sutiles cambios son ciertamente característicos de este elegante y sofisticado maestro, que con razón ha sido descrito como el más estético de los pintores de su época en España ⁶.

Tal vez, la explicación de algunas de estas modificaciones drásticas se encuentre en lo inhabitual de algunos de estos temas en las representaciones pictóricas, por lo que no tienen una iconografía prefijada. Este podría ser, por ejemplo, el caso de *La Penitencia de la Magdalena*. Pero esta teoría no es totalmente convincente, porque las otras dos escenas a las que se hace mención en este artículo, *Las Tres Marías en el Sepulcro* y *La Cena de Emaús*, no son especialmente raras entre los temas iconográficos de la pintura hispano-flamenca.

Otra explicación para estos cambios, que normalmente eliminan detalles del repertorio en vez de añadirlos, podría encontrarse dentro del contexto del gusto de su mecenas, la Reina Isabel la Católica. La paradoja entre su austeridad y su gusto por el esplendor está ampliamente documentado. La misma mujer que encargó el suntuoso monumento de San Juan de los Reyes era también capaz de escribir a su confesor

Hernando de Talavera, para asegurarle que no había llevado un traje nuevo para una recepción de estado y que tampoco había bailado.

Estos impulsos contradictorios se extendían a sus ricas colecciones, que están recogidas en los inventarios reales. Al lado de listas de joyas preciosas, muebles suntuosos y ricos tapices, se encuentran recogidos famosos tratados, como los de San Bernardo y Jean Gerson sobre la austeridad personal y la trascendencia de los placeres terrenales, así como tratados de ideas conservadoras de escritores contemporáneos tales como Juan de Padilla y García Jiménez de Cisneros ⁷.

El Políptico del Palacio Real expresa perfectamente el gusto de la Reina que lo encargó. Los cambios de composición anteriormente descritos pueden no sólo mostrar los refinamientos estéticos del artista sino también reflejar la atmósfera religiosa de la Corte. Todas las modificaciones descritas tratan de suprimir los detalles superfluos que puedan desviar la atención del auténtico mensaje religioso de cada pintura. En definitiva, y como hemos visto, la sustracción de los mismos no debilita las composiciones, sino que las refuerza.

Estas sencillas tablas, llenas de una atmósfera de pureza y calma, están

maravillosamente pintadas, y su contemplación nos deleita como la de cualquier otra obra maestra de la colección de Isabel la Católica.

NOTAS

¹ La reflectografía infrarroja es un sistema desarrollado por J. R. J. Van Asperen de Boer, con el que se puede penetrar debajo de la superficie pictórica para revelar el dibujo subyacente. El proceso se describe en su artículo «Infrared Reflectograms of Panel Paintings», en *Studies in Conservation*, 1966, págs. 45-46. Las pinturas fueron examinadas por M.^a del Carmen Garrido y Chiyo Ishikawa en noviembre de 1985 en el Palacio Real. Colaboraron en la realización de la documentación: Juana M.^a Navarro e Inmaculada Echeverría. El trabajo de Chiyo Ishikawa ha sido realizado gracias a la ayuda del Metropolitan Museum of Art.

² Cuadros sin dibujo o muy poco visibles: «La Tempestad», «Los Improperios», «Cristo ante Pilatos», «Entrada en Jerusalén» y «El Prendimiento». El que no haya sido detectado el dibujo subyacente puede ser debido a que no exista, o a que por alguna causa material sea difícil la penetración del infrarrojo.

³ I. VANDEVIVERE, describe el dibujo subyacente del retablo mayor de la Catedral de Palencia en: *La Catedral de Palencia. L'Eglise Paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Bruselas, 1967.

⁴ La perspectiva fue desarrollada por el pintor mediante una cuadrícula.

⁵ El sombrero colocado sobre el banco no fue dibujado previamente, sino que fue pintado una vez realizado el banco.

⁶ F. CHECA, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983, págs. 99-108.

⁷ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, Tapices y Cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

Música

VII Ciclo de Música de Cámara

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, y con la participación del «Colorado Quartet», se inauguró el día 5 de noviembre, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el VII Ciclo de Música de Cámara que el Patrimonio Nacional organiza en colaboración con el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, con los instrumentos de la colección palatina que Antonio Stradivarius —este año se conmemora el 250 aniversario de la muerte del famoso «luthier» de Cremona— creó para el Rey Felipe V, y que está formado por dos violines, dos violas y un contrabajo.

El conjunto americano, creado en 1976 por dos de sus intérpretes, Deborah Redding (violín) y Sharon Prater (violonchelo), interpretó un programa de Beethoven, cuartetos números 1 y 12, obras de diferente signo, pero ambas de una pureza de línea, de un fragante frescor y una gracia melódica admirables, notas todas que las intérpretes americanas expresaron con gran naturalidad, siendo muy aplaudidas al final del programa.

Cuarteto Brandis

El 5 de diciembre, en el mismo escenario, el Cuarteto Brandis, de Berlín, interpretó tres cuartetos de



El «Colorado Quartet» durante el concierto que ofreció en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

la transición del neoclasicismo vienes (Haydn y Mozart) al romanticismo (Schubert). Las tres páginas están ligadas sutilmente por un estilo cambiante común, que parece confluir en el delicioso «cuarteto 9 en sol menor» schubertiano.

El Patrimonio Nacional siempre ha tenido presente las posibilidades que ofrece la colección palatina de los Stradivarius y las estancias del Palacio Real, para que la música de Cámara pudiese ser difundida en condiciones espléndidas, volviendo a actualizar la gran tradición musical de la Corona española.

Basilica del Real Monasterio de El Escorial

El Patrimonio Nacional organizó el día 12 de diciembre, en la Basilica del Real Monasterio de El Escorial, un concierto extraordinario del Coro de la Universidad Politécnica de Madrid, dirigido por José de Felipe Arnaiz. Un grupo de setenta voces, formado por miembros de la comu-

nidad universitaria, en su mayoría estudiantes, que dedican generosamente una parte de su tiempo y de su vida a esta actividad. Su repertorio abarca desde la más clásica polifonía renacentista y barroca, incluyendo música popular y folklórica de diversos países, hasta composiciones de autores contemporáneos.

Música de órgano

La expresión musical a través del órgano es una de tantas modalidades de difusión artística que el Patrimonio Nacional considera de atención preferente. En este sentido, se ha celebrado en el Real Monasterio de La Encarnación, un Concierto Extraordinario de Órgano presidido por Su Majestad la Reina Doña Sofía, en beneficio de la Asociación «Aldeas Infantiles S.O.S. de España».

El organista Ramón González de Amezua, autor de numerosos trabajos de investigación sobre la historia de este instrumento, deleitó al público asistente con un repertorio de obras muy significativas de los siglos XVI, XVII y XVIII. De este último siglo destacaron tres composiciones que muestran la evolución de la música organística, todas ellas de maestros ligados de alguna manera a la Real Capilla de Palacio. De estas tres solamente citamos la última, el precioso tríptico de Juan de Sessé, escritura musical que a primera vista podría tildarse de pianística, cuando en realidad apunta a una nueva técnica organística, precursora ya del romanticismo, utilizando los mayores recursos que tenían los nuevos grandes órganos que se construían en España en aquel siglo, sin duda el más brillante en este arte.



Dentro del VII Ciclo de Música de Cámara, organizado por el Patrimonio Nacional, el Cuarteto Brandis de Berlín ofreció un concierto en el Palacio Real de Madrid.

Exposiciones

«Conocer el Patrimonio Nacional»

Los Presidentes del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos, y de la Compañía Metropolitana de Madrid, Don Vicente García Álvarez, y el Consejero de Ordenación del Territorio de la Comunidad de Madrid, Don Eduardo Mangada, asistieron el 17 de noviembre a la inauguración de la Exposición: «Conocer el Patrimonio Nacional», que tiene lugar en la Sala Expometro —estación de Retiro, línea 2— hasta el 20 de diciembre.

Organizada por el Patrimonio Nacional, la muestra tiene como tema general el propio Patrimonio, y en ella se exhibe una amplia selección de libros y fotografías de los monumentos conservados por este Organismo, que han sido objeto de análisis.

Esta exposición es la primera de una serie que tiene como tema general el propio Patrimonio Nacional, pero, como toda selección, no es, naturalmente, exhaustiva; tampoco pretende ser una síntesis histórica o aplicar calificativos específicos a un hecho global, sino, simplemente, contribuir a un mayor conocimiento y difusión de nuestros bienes, descubriendo a unos y recordando a otros estos monumentos que atesoran obras de arte de primera magnitud, y que conforman un importante capítulo de nuestra historia del arte y de la cultura.

Exposición de dibujos infantiles

Con la asistencia del Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos, y el Subdirector General de Tráfico, Don Miguel Muñoz Medina, se inauguró el 23 de noviembre, en la Plaza de la Armería, la «XXI Exposición de dibujo infantil y juvenil sobre circulación vial», organizada por la Dirección General de Tráfico en colaboración con el Patrimonio Nacional.

En dicha plaza se exhibieron los dibujos finalistas y ganadores de esta edición del Concurso, organizado



Manuel Gómez de Pablos, acompañado por Vicente García Álvarez y Eduardo Mangada, en la inauguración de la Exposición: «Conocer el Patrimonio Nacional».

por la mencionada Dirección General, el Ministerio de Educación y Ciencia y las Consejerías de Cultura de las Comunidades Autónomas. Paralelamente a la exposición se celebraron, con afluencia masiva de alumnos y profesores de distintos colegios, una serie de actividades paralelas, como la visita a la Armería y al Museo de Farmacia del Palacio Real de Madrid o la conducción de «carts» en un parque infantil de tráfico instalado en el Patio de la Almudena. Asimismo, se habilitaron salas anexas a la plaza para manualidades y juegos de educación vial, así como un escenario para la actuación de un grupo de mimo.

«Vida cotidiana en la pintura andaluza del siglo XIX»

En la Sala de Exposiciones del Banco de Bilbao, en Madrid, y durante los meses de noviembre y di-

ciembre, se está celebrando la muestra: «Vida cotidiana en la pintura andaluza del siglo XIX». En ella se recoge el talento y la agudeza expresiva para captar instantes y argumentos de una Andalucía que, por su cultura y misterio, no siempre ha sido entendida y explicada con objetividad y rigor.

La exposición presenta 86 obras de 58 pintores, tres de las cuales: «La Caridad», de José Roldán; «La Caseta en la Feria de Sevilla» y «La Romería del Rocío», ambas de Rodríguez de Guzmán, han sido cedidas por el Patrimonio Nacional.

En esta exposición están presentes todos aquellos pintores andaluces del siglo XIX que fueron capaces de captar y retener la vida a lo largo de sus horas más plenas y significativas, en un panorama lleno de gracia, garbo popular e intimismo. Muchos de estos pintores andaluces de la vida cotidiana acaban interesándonos más que los pintores áulicos de su tiempo, lo mismo que nos interesa más Chardin que sus contemporáneos de Versalles.

Estamos, pues, ante una exposición que aglutina costumbrismo y realismo, bajo el denominador común de lo pintoresco, casi tópico, sin renunciar a altas calidades artísticas.

Manuel Gómez de Pablos y Miguel Muñoz Medina visitaron el día de la inauguración la sala de manualidades y juegos de educación vial, instalada en el Palacio Real.



«Las obras de arte en la tapicería de Brujas»

Aunque se clausuró en el mes de octubre, no quisiéramos dejar pasar la oportunidad de hacer una pequeña reseña de la exposición de «Las obras de arte en la tapicería de Brujas», que se ha celebrado en el Museo Memling, situado en el Complejo Histórico del Hospital de San Juan de Brujas.

El Consejo de Administración del Patrimonio Nacional accedió en su día al préstamo de uno de los tapices de la serie «Historia de Diana», con la condición de que la financiación de la restauración corriera a cargo de los organizadores de la muestra. En efecto, una vez cumplido este trámite, este tapiz, titulado «Diana y Calisto», se ha podido exhibir junto con 25 piezas que componen la colección bruselense. Nunca hasta la fecha se han podido reunir en una sola exposición las distintas producciones de los talleres de Brujas. La calidad de estos tapices es obra de la tradición, la misma que hizo famosos a través de los siglos a los maestros flamencos.

Esta serie de la que hablamos, es la única de la marca de la ciudad de Brujas que posee la Colección Real de España. Aunque no existen series paralelas, su cenefa es idéntica a la de «Historia de Ifigenia», de la manufactura de Brujas del siglo XVII, que se encuentra en el Museo de Comerciantes de Obras de Arte de Berlín.

Exposición en el Jardín Botánico

A finales de noviembre se clausuró en el Jardín Botánico de Madrid, la Exposición: «Conmemoración de Sessé y Rociño a Nueva España», en la que se recoge uno de los más felices momentos de ese fenómeno científico que fue la entrada del mundo americano en el espíritu de la Ilustración.

El Real Jardín Botánico —creado en aquellos tiempos para ser eje de esta política científica y que hoy sabe mantener la alta categoría que sus fundadores le asignaron—, en

colaboración con la Comisión Nacional del Quinto Centenario del Descubrimiento y otros organismos, como el Patrimonio Nacional, que ha aportado para su exhibición dos corachas para el transporte de quininas, han tenido la fortuna de coincidir en un atractivo proyecto como es el conmemorar el bicentenario de esta extraordinaria expedición, una de nuestras más claras glorias, que nos sirve de recuerdo del entusiasmo y buena voluntad de aquellos sabios y como ejemplo de lo que podía haber sido la colaboración hispano-mexicana.

La Real Expedición Botánica a Nueva España fue la más larga aventura científica española en América, abarcó desde el año 1787 a 1803, en una trayectoria por tierra desde el actual Canadá, hasta Costa Rica

y Cuba. Las personalidades que formaron la expedición a Nueva España tenían todos los valores propios, pero son dos jóvenes, uno español, Martín Sessé, y otro mexicano, José Mariano Rociño, ambos médicos, naturalistas y botánicos, quienes dan nombre a esta expedición científica.

La expedición a Nueva España fue aprobada en 1786 y dispuesta con el objetivo general e importante de promover el estudio de la flora mexicana, referido especialmente a las plantas medicinales y tintóreas. Apoyaron la labor desde la Península, los Reyes, tanto Carlos III como Carlos IV y sus ministros. En América, los virreyes, arzobispos, eclesiásticos, capitanes generales, etc., secundaron los planes reales y las iniciativas particulares.

Libros

Manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid

• **Alfonso XI, Rey de Castilla.** *Libro de la Montería.*

S. XIV-XV. 187 fols., vitela, 313 × 225.

Enc.: Tafilete encarnado, realizada por Pedro Pastor, encuadernador de Cámara de Fernando VII, con decoración dorada de estilo imperio. En el centro plancha dorada firmada por «Brook Sc. London», S. XIX, 325 × 235. Tejuelo: LIBRO DE LA MONTERÍA.

Olim: II-G-3. *Actual:* II-2105.

Proc.: Cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla.

Letra gótica española del siglo XIV. Las miniaturas, que se sitúan en el primer cuarto del siglo XV, son sobrias, con poca aplicación de oro, «características de la escuela castellana de pinturas de libros» según D.^a Matilde López Serrano, quien añade que «los fondos de las miniaturas... denotan ya una influencia flamenca, así como las orlas florales...». Contiene 6 láminas miniadas, 17 orlas, 3 iniciales grandes, 21 medianas y 1.580 pequeñas. Contiene también varios huecos en blanco para otras pinturas que no se realizaron. Perteneció a la librería de D. Perafán de Rivera, primer Marqués de Tarifa, y fue regalado en el siglo XVI por algún miembro de dicha familia, grandes favorecedores del monasterio, a la Cartuja de Santa

María de las Cuevas de Sevilla, por lo que se le conoce también como *Códice de la Cartuja de Sevilla*. Es uno de los más notables manuscritos con pinturas de la importante colección de la Biblioteca de Palacio.

Cfr.: GONZALO ARGOTE DE MOLINA: *Libro de la Montería que mandó escribir el Muy alto y Muy poderoso Rey D. Alfonso de Castilla y León, último deste nombre...* Sevilla 1582. FRANCISCO CERDÁ y RICO: *Coronica de D. Alfonso el oneno de este nombre de los Reyes que reinaron en Castilla y León*. Segunda edición... Tomo VI de la *Colección de Crónicas*, editada por A. de Sancha. Madrid 1789. M. G. TICKNOR: *Historia de la Literatura Española*. Traducida con adiciones y notas críticas por



D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia. Madrid 1851, Tomo I. *Crónica del Rey D. Alfonso el oncenso*, en «Crónica de los Reyes de Castilla desde D. Alfonso el Sabio hasta los Reyes Católicos D. Fernando y D.^a Isabel». Colección ordenada por D. Cayetano Rosell. B.A.E. Tomo LXVI, Madrid 1875. JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA: *Libro de la Montería del Rey D. Alfonso XI...* Tomos I y II de su *Biblioteca Venatoria*. Madrid 1877. MIGUEL LAFUENTE ALCÁNTARA: *Investigaciones sobre la Montería y los demas ejercicios del cazador...* Reimpresas con una introducción por D. José Gutiérrez de la Vega. Madrid 1877. FELIPE BENICIO NAVARRO: *Libro de la Montería es el Tratado de venación de D. Alfonso el Sabio*. Madrid 1878. *Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. Catálogo General*. Madrid 1893, Sala XVI, núm. 180. EMILIO COTARELO Y MORI: *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. Tomo II. Madrid 1916, núm 818. J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas*. Madrid 1933, 2 vol., Tomo I, núm. 1.120. DUQUE DE ALMAZÁN: *Historia de la Montería en España*. Madrid (Barcelona) 1934. MATILDE LÓPEZ SERRANO: *Libro de la Montería del Rey de Castilla Alfonso XI*. Estudio preliminar. Madrid 1969.

• **Libro de Horas de Isabel la Católica.**

S. XV. 365 hojas útiles, vitela, 140 × 207.

Enc.: Española de piel y orfebrería con esmaltes sobre oro, finales del siglo XVI o principios del XVII, 140 × 226.

Olim: I-Tesoro. *Actual*: Reserva.

Arte flamenco del tercer cuarto del siglo XV. Atribuido a Guillaume Vrelant. Conocido también como *Libro de Horas con las armas de Aragón y Enriquez* y *Libro de Horas de D.^a Juana la Loca*, se ha adjudicado su propiedad a D.^a Juana Enriquez, segunda esposa de Juan II de Aragón y madre de Fernando el Católico, a Isabel la Católica, esposa de este Rey, y a D.^a Juana la Loca, hija de los anteriores monarcas. Está escrito con bella letra gótica e ilustrado con 3.487 miniaturas, de las que 72 son a página entera, corresponden 24 al calendario, 159 son orlas y contiene 87 grandes letras iniciales, 181 medianas y 2.964 pequeñas. «Constituye la joya más preciada de la Biblioteca de Palacio y una de las obras maestras de la bibliografía universal». Lo recubre una riquísima encuadernación, posterior a la época del manuscrito, en zapa verde que lleva sobrepuestas, en cubiertas

y nervios, un conjunto de piezas de gruesa chapa de oro calada, cincelada y decorada con esmaltes característicos de las joyas de los siglos XVI y XVII. Las chapas son 39 contando los broches. El centro lo

ocupa un escudo real con las armas de Aragón y Enriquez, tipo de escudo y corona frecuentes en las portadas grabadas de los libros del siglo XVII, especialmente en las del reinado de Felipe IV.

Otras actividades

INDICES de la revista REALES SITIOS



Acaban de publicarse los Índices de la Revista REALES SITIOS, que abarcan el período 1964-1986, y que incluyen tres epígrafes: Índice de Autores, Índice Temático e Índice Topográfico, con una descripción detallada de los autores que han colaborado en la revista, los temas que se han tratado, ya sean de investigación artística o histórica de los bienes muebles e inmuebles del Patrimonio Nacional, y la ubicación de los mismos, citándose el año, número de la revista y páginas.

Con la edición de este catálogo se pretende facilitar la labor de eruditos e investigadores, así como del público en general, a la hora de localizar con rapidez cualquier información relacionada con estas materias.

Podrán recibir gratuitamente esta publicación del Patrimonio Nacional aquellas personas que así lo deseen. Para ello tendrán que dirigirse a la Administración de la Revista: Palacio Real, calle Bailén, s/n. 28013 Madrid. Teléfono 248 74 04.

Colección de christmas del Patrimonio Nacional

Dentro de la campaña que el Patrimonio Nacional está desarrollando para dar a conocer sus fondos histórico-artísticos, se presentó al público el día 2 de diciembre en la Librería del Patrimonio Nacional, situada en la Plaza de Oriente, número 6, la Colección de Christmas Navideños, en la que aparecen destacadas ilustraciones de *El Libro de Horas*, *Códice Aureo* y reproducciones de las obras de F. Brambilla de los Reales Sitios.

Destacan en esta Colección los referidos a *El Libro de Horas de Isabel la Católica*, que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, selección de miniaturas sobre las vidas de Jesús y la Virgen María del código del siglo XV, paradigma del arte flamenco en España y los de *El Códice Aureo*, una de las joyas de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, manuscrito del siglo XI con miniaturas ilustrativas del Evangelio, todas ellas estampadas en oro, fiel reproducción del original.





Boutiques in boutique


皮の芸術

Plaza de Oriente, 3
y Carlos III, 3
Teléfs. 242 23 57-248 79 19
28013-Madrid

fiesta.

f. Alegría, regocijo
o diversión. || Dejar
la labor o el trabajo un día. ||

Agasajo, caricia u obsequio que
se hace para ganar la voluntad de
uno o como expresión de cariño.



GRAN DUQUE D'ALBA