

REHALLAS STILIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL.

AÑO XXVII, N.º 103 (1.º TRIMESTRE 1990).

PRECIO: 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)

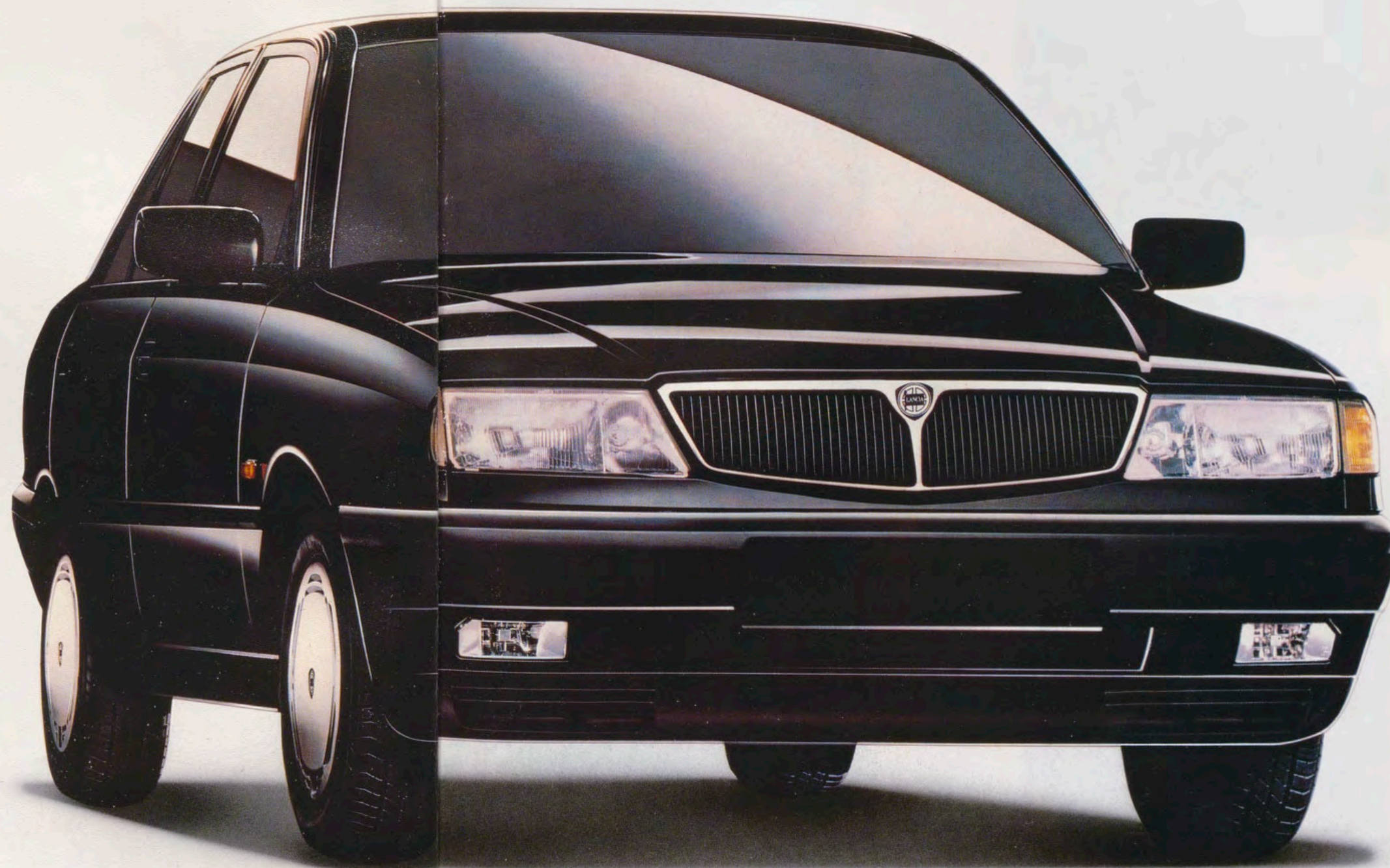


LANCIA DEDRA

Si un coche pudiese soñar, soñaría con ser un Lancia Dedra. Con una línea exclusiva y un interior espacioso, con motorizaciones potentes, de hasta 120 CV con soluciones tecnológicas avanzadas: ABS, Suspensión Inteligente, árboles contrarrotantes... Soñaría, también, con el comportamiento irreprochable del Lancia Dedra, con su silencio y confort de marcha y con un dueño como usted.

Dedra 2.0 i.e.	- 1995 cm ³	- 120 CV
Dedra 1.8 i.e.	- 1756 cm ³	- 110 CV
Dedra 1.6 i.e.	- 1581 cm ³	- 90 CV
Dedra 2.0 turbo ds	- 1929 cm ³	- 92 CV

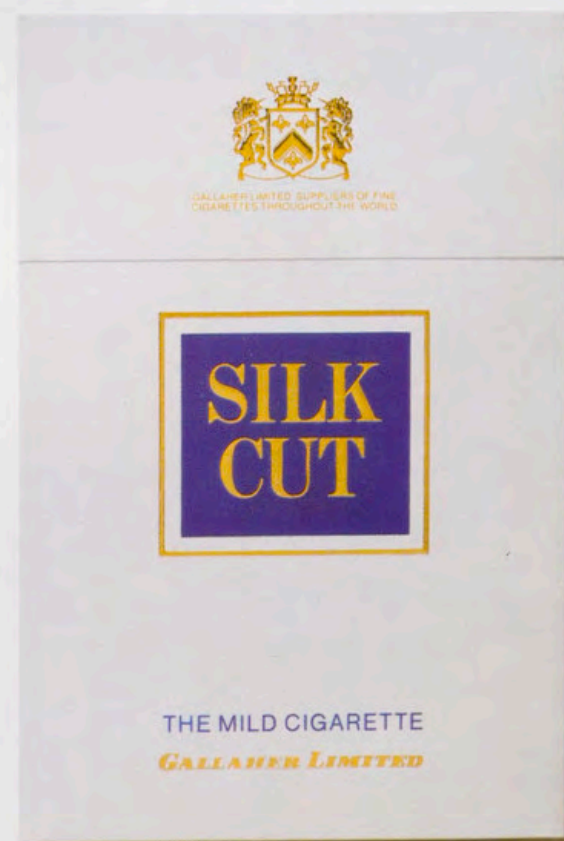
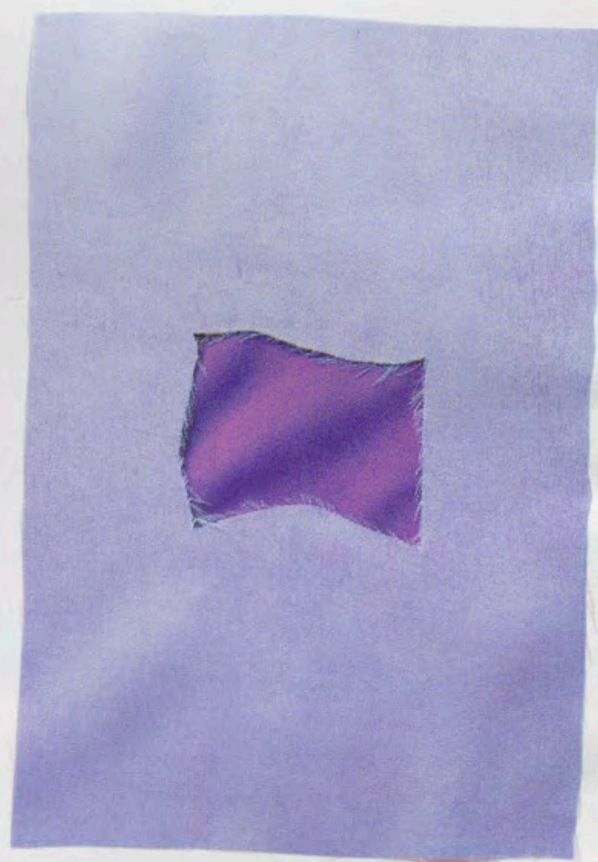
P.V.P. DESDE 2.009.630 PTAS. (I.V.A. INCLUIDO)



El Sueño de un Coche



Duplicado



Las Autoridades Sanitarias advierten que: FUMAR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD.

Take the best. Tax free.

En los Duty Free Shops de España todo está listo para llevar.
Regalos para usted y los suyos. Para entrar y comprar, sin más.

*At the Duty Free Shops of Spain everything is ready for buying.
Gifts for you and your friends. Come on in and buy.*



Duty
Free
Shops
de España

Buy & Fly.

En los aeropuertos de:

Madrid / Barcelona / Málaga / Alicante / Mallorca / Ibiza
Gerona / Menorca / Valencia / Sevilla / Reus-Salou / Almería.



LA MEJOR PUBLICIDAD DE ASCENSORES OTIS LA HACE CADA DÍA ESTA TORRE

PORQUE CADA DÍA SUBEN MILES DE PERSONAS A LA TORRE MÁS FAMOSA DEL MUNDO EN LOS ASCENSORES MÁS LEGENDARIOS, LOS ASCENSORES OTIS. LOS QUE LLEVAN EL NOMBRE DE AQUEL PERSONAJE QUE HACE MÁS DE UN SIGLO REVOLUCIONÓ EL MUNDO CON SU INVENTO. DESDE ENTONCES HEMOS AVANZADO EN TECNOLOGÍA, DISEÑO Y SEGURIDAD. TRANSPORTANDO A MILLONES DE PERSONAS EN LOS EDIFICIOS, TORRES Y RASCACIELOS MÁS IMPORTANTES DEL MUNDO.

ZARDOYA
OTIS

Plaza del Liceo, 3. 28043 MADRID

Los primeros del mundo,
y subiendo.



SIN FRENOS



ALFA 164 Hay personas que se frenan ante un coche como éste. Se paran ante su elegancia y categoría. El Alfa 164 es un coche que sorprende.

Por su potencia y tecnología: 192 CV, más de 230 Km/h., 6 cilindros en V e inyección electrónica.

Por el diseño exclusivo, deportivo y aerodinámico de Pininfarina. Por el confort de su habitáculo: climatizador automático, servodirección, volante y asientos regulables en altura y profundidad, cierre centralizado, elevalunas eléctrico. Todo de serie.

Por su estabilidad y seguridad activa integrada con un sistema de frenos ABS. Y si con todo esto Vd. piensa que el pre puede ser un freno, no lo crea. Puede disfrutar de un Alfa 164 a partir de 3.590.000 Ptas., IVA incluido. Desde ahora, ya no hay frenos que valgan.

164	POTENCIA	VELOCIDAD MAXIMA	CLIMATIZADOR AUTOMATICO	ABS	PRECIO (IVA incluido)
2.0TS	148 CV	Más de 210 Km/h.	Serie	Opcional	3.590.000
2.5TD	117 CV	Más de 200 Km/h.	Serie	Opcional	3.935.000
3.0V6	192 CV	Más de 230 Km/h.	Serie	Serie	4.915.000



Alfa: la pasión de conducir

Alfa 164 desde 3.590.000 ptas., IVA incluido.

TODOS LOS MODELOS ALFA PUEDEN ADQUIRIRSE POR EL SISTEMA DE FINANCIACION ALFAFIN.

VIAJE ASTRAL



LPO

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Rosemarie Mulcahy.
"EL ESCORIAL DESDE LA ISLA ESMERALDA",
por Juan Hernández
- 21 UN CODICE DEL MEDIEVO COMO FUENTE DOCUMENTAL PARA EL ESTUDIO
DE LA HERALDICA: LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA,
por María José Sastre y Arribas.
En las Cantigas no aparecen emblemas y armerías de linajes o personas, sino las costumbres heráldicas de la época, por lo que se convierte en una fuente arqueológica y sociológica de primer orden para el estudio de la misma. Esta obra ha llegado hasta nuestros días a través de unos Códices, en cuyas miniaturas se encuentran numerosas y ricas representaciones.
- 30 DOS BOÇETOS PARA "LA SAGRADA FORMA" DE CLAUDIO COELLO, EN PRAGA,
por Pavel Stépánek.
Dos cuadros considerados por la Galería Nacional de Praga como copias de "La Sagrada Forma" de Claudio Coello, una de las más insignes pinturas del siglo XVII, pudieran ser muy probablemente obras originales del artista. Pruebas realizadas con rayos X y una serie de diferencias tanto de escala como de detalles indican que estos cuadros fueron pintados al mismo tiempo que la mencionada obra.
- 37 LAS SALAS CAPITULARES DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO:
ACTUAL ORDENACION DE SUS COLECCIONES PICTORICAS,
por Juan Martínez Cuesta.
El autor de este artículo estudia tanto lo que se refiere a las soluciones arquitectónicas de las Salas Capitulares, como lo relativo al programa de decoración que en ellas se desarrolla, en un recorrido por las opciones artísticas de las distintas Salas.
- 49 "HERALDICA Y ORIGEN DE LA NOBLEZA DE LOS AUSTRIAS"
EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL,
por Elizabeth Scheicher. Traducción: Julia Hernández Sans.
Los textos de este manuscrito obtienen su dimensión real con la figura de Carlos V, cuyo imperio universal es considerado como el resultado de un proceso que comenzó con Noé. Esta obra notable del humanismo alemán rompe todas las fronteras utilizadas hasta entonces para la elaboración de un compendio universal, por lo que se considera un fenómeno singular dentro de la historiografía europea.
- 57 RECONSTRUCCION DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL
DESPUES DEL INCENDIO DE 1671,
por José Luis Sancho y María Teresa Fernández Talaya.
Aportación de una serie de planos presentados al concurso para la reconstrucción de la techumbre del Monasterio, acompañados de sus memorias explicativas y otros detalles del proceso reconstructivo del mismo. Estos documentos constituyen un importante material para interpretar la relectura que el Barroco español hace de El Escorial.
- 65 LA ARQUETA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL:
UNA RESTAURACION DECIMONONICA,
por Fernando A. Martín.
Después de aportar nuevos datos sobre la historia de esta pieza, una de las más tradicionales con que cuenta la Colección de Plata del Patrimonio Nacional, el autor de este estudio reproduce y comenta la memoria de restauración llevada a cabo por el artífice francés Alfred André en 1885.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.

REALES SITIOS



Rey de Armas. Vol. I. Fol. 1v. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

REALES SITIOS

Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:

Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:

Julio de la Guardia García

Vocales:

Ramón Aguiló Munar, Luis Alcaide de la Rosa, Rafael Canogar y Gómez, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Agustín Rodríguez Sahagún y José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Jesús Infante

Comité de Redacción:

Manuel del Río, Juan Hernández, Javier Morales, Fernando Fernández-Miranda, Consolación Morales y Margarita González

Administrador:

Javier Bas

Redacción: Begoña Mardones y Sol M. Semprún.

Secretaría de Redacción:

Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Rodríguez, Francisco Jesús Díaz y Antonio Ubeda Sánchez

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real, Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVII. Núm. 103. Primer trimestre 1990. Precio: España, 650 pesetas; extranjero, 1.500 pesetas. Suscripción: España, 2.000 pesetas; extranjero, 4.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00 28019 Madrid

NIPO: 006-90-001-8
Depósito legal: M. 11.160.—64

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.





EDITORIAL

Una vez más, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, fuente inagotable de estudio e investigación histórico-artística, acapara la atención de la Revista, coincidiendo además con la publicación del primer número de la nueva década de los noventa, que despierta un gran interés en cuanto a acontecimientos culturales se refiere.

Otros monasterios como el de Santa María la Real de Huelgas, en Burgos, y el de Santa Clara, en Tordesillas, ambos Patronatos Reales, también serán protagonistas este año de dos monográficos, centrados fundamentalmente en los últimos descubrimientos científicos, fruto de las diversas actuaciones que el Patrimonio Nacional ha llevado a cabo en sus distintas dependencias.

Con intención de seguir profundizando en la significación del Monasterio de San Lorenzo, en este número se publican varios artículos, que exponen, desde diferentes puntos de vista, aspectos relacionados con la pintura, la orfebrería y la arquitectura del Monasterio, así como una entrevista con la hispanista irlandesa Rosemarie Mulcahy, de la que el Patrimonio publicará, en un futuro próximo, un libro sobre la decoración de la Basílica.

Especial interés han merecido dos obras, "Las Cantigas de Santa María" y "Heráldica y Origen de la nobleza de los Austrias", conservadas en la Real Biblioteca, muestras de la riqueza bibliográfica que desde su fundación por Felipe II ha ido atesorando. Estos estudios contribuyen a un mejor conocimiento de la heráldica en dos períodos muy importantes en la configuración histórica de España.

Si el primer trimestre, fieles a la nueva línea de la Revista en cuanto a la preparación de al menos un monográfico al año, se ha centrado en El Escorial, el último lo hará en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, con motivo de la campaña general de restauración, emprendida por el Patrimonio Nacional hace ya más de dos años.

La Sacristía, la Iglesia, con su grandioso artesonado, la Capilla de los Saldaña, los Baños Arabes, la Capilla Dorada, el Coro y otras muchas salas más serán objetivos a cubrir con los distintos especialistas que han colaborado en las labores de restauración, para no sólo divulgar el trabajo realizado, sino, entre todos, procurar un mejor conocimiento de la historia de este Real Monasterio castellano.



Entrevista

ROSEMARIE
MULCAHY

EL ESCORIAL
DESDE LA
«ISLA ESMERALDA»

Forman un grupo reducido, selecto y disperso. Casi todos ellos tienen raíces universitarias: son catedráticos o profesores invitados. Pero también hay excepciones honrosas de simples investigadores «por libre». Si no se conocen personalmente entre sí, lo acabarán haciendo en algún simposio o congreso que esté a la vuelta de la esquina. Pero se conocen perfectamente a través de sus escritos y sus libros. Todos han hecho de la literatura o del arte español uno de los principales motivos de su quehacer. No hay año en que no hagan un viajecito a España, en el que concentran sus visitas, conferencias, lecturas y encuentros. Viajes que son el polo opuesto a lo que puede ser una visita convencional a otro país. Les caracteriza su gran curiosidad por todo aquello que puede tener relación con su especialidad, y cuando atrapan algo interesante no lo sueltan hasta convertirlo en un soberbio artículo, una tesis, un libro o una conferencia. Son conocidos en Simancas, en El Escorial y en otros archivos y bibliotecas donde pasan horas y horas entre libros y legajos.

Son, naturalmente, los hispanistas. Esbozan una sonrisa cuando les digo que están creando una «raza especial». Pero lo más emotivo es cómo conocen, cómo sienten el arte español, desde los puntos más lejanos de nuestro planeta.

Rosemarie Mulcahy es miembro de este abigarrado grupo en el que se entra sin protocolos, pero no sin dificultad. Estudió Arte en el Trinity College de Dublín, y se doctoró hace años con un estudio sobre la decoración de la basílica de El Escorial que vamos a convertir en libro en los próximos meses. Con Rosemarie existe una corriente de amistad personal desde hace años que se asienta quizá sobre esos vínculos centenarios que unen a España con la vieja Irlanda, con la verde Irlanda, con la isla esmeralda. Uno de los motivos de su viaje más reciente, mediados de marzo, es visitar, claro está, la exposición de Velázquez en el Prado.





—¿Cuál es su impresión sobre la muestra de Velázquez que acaba de visitar?

—Es una exposición de impresionante belleza. Es posible que no volvamos a ver en nuestra vida una exhibición de esta importancia.

—La crítica favorable es mucho más abundante que la adversa, pero yo destacaría, entre esta última, la del alcalde de Madrid, que hubiera preferido celebrar la exposición de Velázquez en el año 92.

—¿Por lo de la capitalidad cultural de Madrid en este año? Bueno, París fue la capital cultural en el 89, y celebró grandes acontecimientos, pero seguro que le faltó

algo. Lo mismo se podría decir este año 90 de Glasgow. Por eso pienso que no siempre es posible hacer coincidir estas manifestaciones con fechas determinadas, sobre todo cuando hay que poner de acuerdo a muchos museos e instituciones que prestan sus obras.

—Otro sector opina que casi toda la obra expuesta estaba ya en el Prado, y que los préstamos son escasos.

—Esto es cierto, pero no es negativo. A mí me parece de gran importancia el poder contemplar, junto al conjunto de la obra del Prado, cuadros tan importantes como la «Venus de Rokeby», de Londres, o «La

Mulata», de Dublín y otras obras que me parecen claves para lograr una imagen más amplia y más completa del maestro. Es la mejor manera de comprobar que Velázquez hizo de todo: bodegones, retratos, paisajes, desnudos, y tantos otros temas.

—Pero ustedes, los especialistas, ya sabían que Velázquez era un pintor muy completo.

—Claro, pero se trata de que lo sepa y lo aprecie todo el mundo. Es uno de los fines de cualquier exposición. Pero existen otras ventajas no menos importantes. Por ejemplo, para mí era muy necesario ver el «Santo Tomás de Aquino» junto al resto de la obra de Velázquez, para encuadrarlo en ese contexto. No obstante, parece que la polémica Velázquez-Alonso Cano persiste en este lienzo. En cualquier caso me parece una obra enigmática.

—¿Cuál ha sido la contribución de la Galería Nacional de Irlanda?

—Se trata del bodegón titulado «La Mulata». Es una obra temprana del maestro, y que llegó muy recientemente a la Galería, apenas hace tres años.

—¿Está incluido en su catálogo de pintura española de la galería dlinesa?

—Por supuesto. Este Velázquez forma parte de una donación de ocho obras realizada a favor de la National Gallery por Sir Alfred and Lady Beit. El conjunto incluía seis obras de Murillo sobre el tema del «Hijo pródigo», este Velázquez y un Goya titulado «Retrato de Doña Antonia de Zárate». Desgraciadamente esta última obra fue robada.

—¿De la Galería?

—No, no. Desapareció en Russborough, la residencia de los Beit, un año antes de que se llevara a cabo la donación.

—¿Y no hay ninguna noticia de este Goya?

—No lo sé con exactitud. Creo que había alguna pista por Turquía, en Estambul concretamente, donde al parecer se llegó a detener a tres personas presuntamente im-



plicadas, pero no tenemos más noticias. El cuadro sigue sin aparecer.

—Creo que fue el Sr. Raymond Keaveney, el actual director de la galería dublina, a quien oí hace tres o cuatro años que una parte de los cuadros que figuran en la National Gallery de Londres pertenecen, o pertenecieron, a la National Gallery de Dublín.

—Bueno, no es exactamente eso. Se trata de la colección de Sir Hugh Lane, gran benefactor de nuestra galería. Sir Hugh hizo un testamento dejando gran parte de su colección a la galería londinense, pero más tarde añadió una cláusula por la que cambiaba su decisión y dejaba los cuadros a la galería irlandesa. Pocos meses después, en mayo de 1915 exactamente, Sir Hugh moría trágicamente en el «Lusitania». Este cambio de voluntad y su muerte súbita trajo una larga polémica por fortuna ya resuelta. Ambas galerías se repartieron el legado Lane, compartiendo los cuadros.

—La reciente publicación en 1988 de su obra *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland* fue un libro esperado mucho tiempo. Lo que sorprende es que no se hubiera hecho antes.

—Había hasta 1988 un catálogo muy general que no incluía buena parte de los cuadros. Por ello el anterior director, Homan Potterton, decidió acometer la tarea de publicar una serie de nuevos catálogos, plenamente actualizados y con una visión más profunda. El catálogo que yo hice, el de *Pintura Española*, era el quinto de esa serie.

—¿Ya tienen catalogada toda la colección?

—Todavía no. Tenemos un catálogo-sumario, un resumen muy general, pero la labor específica está todavía por concluir. Quedan bastantes años de trabajo.

—Normalmente el especialista de Arte, el erudito en general, suele especializarse en períodos, figuras o estilos muy concretos. Sin embargo en Vd. es normal el escribir sobre pintura religiosa del XVI y con la



misma soltura disertar o publicar sobre arte plenamente contemporáneo. ¿Esa amplitud de miras es costosa de adquirir?

—No lo sé, pero en mi caso personal la explicación es sencilla: no puedo vivir de espaldas al mundo y al arte actual, ni puedo separar el pasado histórico del presente, presente que en el futuro será historia. Por ello estos intereses de carácter cultural son muy amplios y no tan limitados como parece.

—¿Le gusta el Arte Abstracto?

—Sí, mucho, y tú lo sabes. Pero haciendo «abstracción sobre el abstracto» veremos que hay abstracto en los maestros del Siglo de Oro. No hay más que mirar fragmentariamente a Velázquez para apreciar el abstracto, la pintura pura.

—Otra de sus pasiones es la pintura religiosa, claro.

—Sí, y por desgracia está muy poco entendida, y hoy muy infravalorada, incluso en Irlanda, donde tenemos unas raíces católicas muy fuertes.

—Bueno, yo creo que esas raíces católicas están identificadas con el propio nacionalismo irlandés, que en un momento determinado, cuando la independencia, necesitó unir religión y nación.

—Sí, estoy de acuerdo, y hubo también un tercer elemento de identidad: la lengua irlandesa.

—¿Cómo nació su interés por la pintura religiosa?

—Creo que fue hace muchos años, cuando trabajaba con mi padre, que tenía una tienda en Dublín de objetos religiosos tales como esculturas, libros, taller de vestiduras, ternos, y cosas similares. Allí empecé a respirar esa atmósfera.

—¿Y por qué el declive de este tipo de pintura? ¿quizá por la alteración de los esquemas vitales?

—Puede ser, pero yo veo otra importante razón: no puede haber pintura religiosa sin iconografía. Pero asistimos a un repunte del naturalismo y eso puede revitalizar de nuevo este arte.



—¿De dónde proviene su gran interés por El Escorial?

—Para contestar tengo que volver a la Galería Nacional de Dublín. Allí tenemos lo que constituye la obra maestra de Juan Fernández de Navarrete «El Mudo», titulada «Abraham y los tres ángeles». La actitud de hospitalidad, bueno, el cuadro en su conjunto, me fascinó desde siempre. Fue el propio cuadro quien me llevó a El Escorial, para cuyo «Recibimiento» fue específicamente encargado. Más tarde encontré la carta del prior hablando del encargo en el Archivo de Simancas, que es una mina para los historiadores. De manera que eso explica mi contacto con El Escorial, primero como persona interesada y más tarde como adicta a algo de lo que ya no puedo prescindir.

—¿Cómo era Navarrete?, porque yo tengo la idea de que murió joven y por tanto dejó muchas esperanzas truncadas con su muerte.

—Navarrete murió a los 41 años, de forma que fue una pérdida lamentable. En palabras del Padre Sigüenza: «... si hubiera vivido, ahorráramos de conocer a tantos italianos...». Después de Navarrete llega a El Escorial con los italianos un manierismo tardío o romano que se agotaría en seguida, al final del XVI. Pensemos que Navarrete murió en 1579, y con él se acabó ese rasgo tizianesco y tintoretiano que «El Mudo» poseía. No en vano es conocido como el «Tiziano español» y el sobrenombre está bien puesto. Navarrete se formó en Italia, donde visitó Milán, Roma, Nápoles y Venecia, y aprendió mucho en el taller de Tiziano copiando uno y otro cuadro. En este momento estoy trabajando ya en una monografía de este formidable artista, que fue el único que de verdad llenaba de satisfacción el gusto de Felipe II en pintura religiosa. Murió a los pocos meses de recibir el encargo real para pintar el retablo de la basílica.

—¿Tiene Vd. contacto con eruditos españoles?



—Por supuesto hubiera sido imposible trabajar sin su ayuda. La nueva generación de «hispanistas españoles» se anuncia de gran calidad, pero creo que habría que hacer un esfuerzo por traducir al inglés sus obras, porque es el mejor vehículo de difusión. Hace tres años comencé a dirigir algunos seminarios en el «University College of Dublín» sobre pintura española, y lo que más echamos de menos son traducciones de este tipo. Desde luego que un estudiante de pintura española debería conocer el idioma español, pero, claro, el mundo no es perfecto, y estas traducciones nos serían muy necesarias.

—Es curioso observar cómo de una tienda de objetos religiosos en Dublín puede salir una hispanista...

—No todo es eso. Yo recuerdo magníficas reproducciones de Rafael y decenas de «madonnas» en el negocio de mi padre y

esto tuvo influencia, claro está, en mi vocación, pero también influyó mi estancia de un año en Florencia. Ambas cosas son las que me llevaron a la Universidad, pero yo empecé mi carrera después de casada. Fui, pues, una estudiante madura.

—¿A qué personas considera Vd. sus maestros o sus colaboradores en su cometido de investigación?

—La primera persona a quien tenía que nombrar es a mi marido, Sean Mulcahy que, aparte de ser un gran ingeniero, tiene una sensibilidad artística muy desarrollada. Quizá porque siempre trabajó con arquitectos. Es un hombre de gran capacidad y ha sido mi constante apoyo.

—También es pintor y diseñador, ¿no?

—Sí, tiene una actividad artística que compatibiliza con su profesión de ingeniero. Pero no puedo dejar de nombrar a Enri-



queta Harris Frankfort, que siempre me animó y me inspiró. Tiene un nivel artístico altísimo y siempre ha sido un ejemplo a seguir. Este año va a recibir la medalla de oro de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura español. Enriqueta publicó su primer artículo en el Burlington Magazine en 1938, de manera que es una carrera de más de medio siglo dedicada al Arte.

Jonathan Brown creo que es otro de mis maestros. Recuerdo un artículo suyo sobre el Hospital de la Caridad de Sevilla, publicado hace unos quince años. Entonces pensé: «así es como hay que escribir un artículo». Era algo modélico.

—¿Y de los españoles?

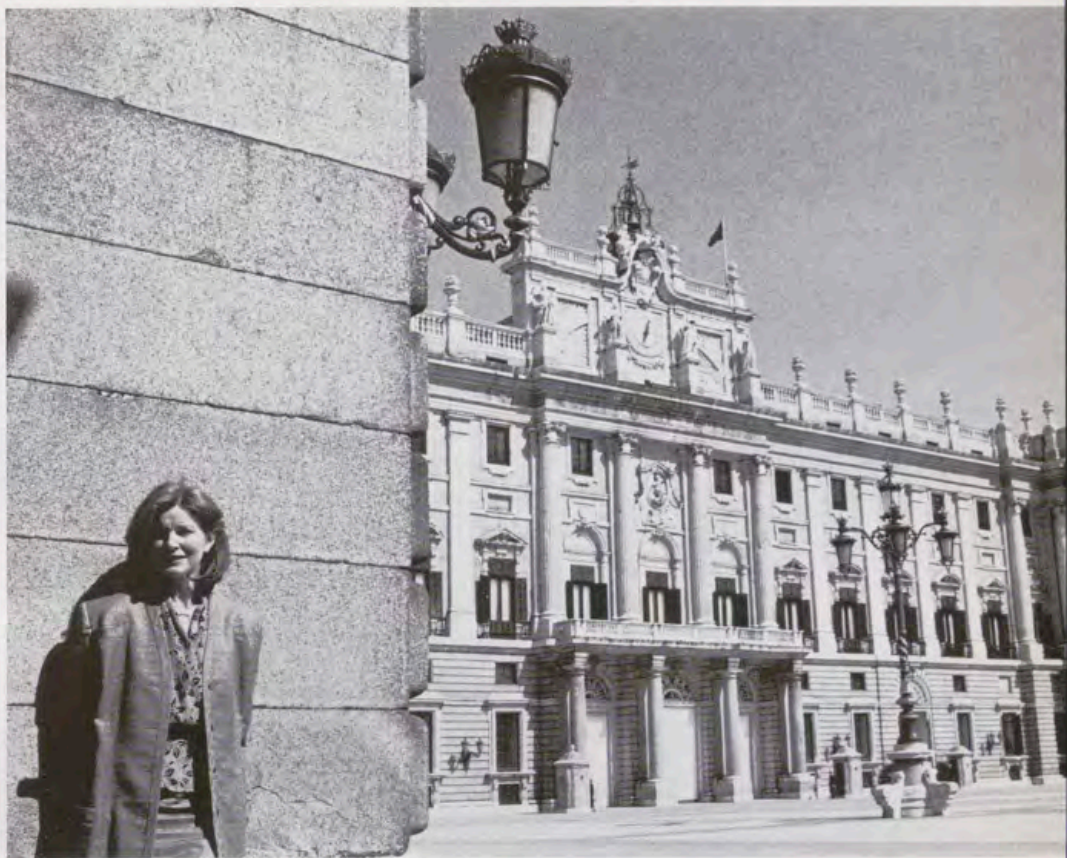
—Muchos son los que me han ayudado. Debo citar a Gregorio de Andrés, que es una gran personalidad, y ha llevado a cabo un trabajo colosal de documentación. Muchos investigadores estamos en deuda con Gregorio, sobre todo en cuanto a su generosidad. En este capítulo mi lista de agradecimientos y admiraciones sería interminable. Déjame nombrar a Pérez Sánchez, que es un buen amigo y un gran profesor.

—Hace un año y pico tuvo Vd. oportunidad de dar algunas conferencias en Nueva York sobre temas españoles.

—Estuve en Nueva York, invitada por el Spanish Institute con motivo de la exposición sobre Ribalta. Este Instituto difunde en Norteamérica no sólo el Arte español, sino la literatura, en fin, la cultura española en general. Tiene un programa muy amplio. Yo diserté en aquella ocasión sobre el naturalismo bajo el título de «The emergence of the Naturalism and The Escorial».

—¿Vd. cree que el naturalismo español surgió en El Escorial?

—Los movimientos artísticos no nacen normalmente en un solo sitio determinado. Son procesos amplios y más o menos dispersos pero simultáneos. El Escorial fue un núcleo importante en este sentido, pero también lo fueron Sevilla y Valencia casi sincrónicamente.



—¿Cómo podía Felipe II hacer compatible su gusto religioso con otras tendencias artísticas más abiertas como la de El Bosco?

—Yo creo que no tiene nada de extraño. En la pintura de El Bosco hay un fondo moral muy notable. El propio Padre Si-güenza decía que este pintor mostraba al hombre acompañado de sus debilidades y sus tormentos. Pero Felipe II amaba también a Tiziano y su pintura sensual. Era un hombre con un criterio artístico muy amplio y bien formado.

—¿Y el rechazo a El Greco?

—Fue por una cuestión artística, quizá, pero sobre todo iconográfica. Esa es a mi juicio la clave. El Greco fue un pintor muy singular, muy idiosincrático, pintaba como le daba la gana, tenía una gran imaginación como gran artista que era. Por eso cuando se plantea el tema del martirio de San Mauricio da una nueva visión: retrasa y em-

pequeñece el martirio en sí, y adelanta otros aspectos con figuras contemporáneas de jefes militares. Bueno, esto lo sabemos gracias a John Bury y el célebre artículo que vosotros publicasteis en esta revista. Claro, esto no entraba en los esquemas del Rey y del decoro exigido. Yo lo entiendo así. Pero el Rey conservó el cuadro, si bien relegado a la Sala de Capas.

—Hablando de El Greco, tiene Vd. una invitación para el próximo congreso en Grecia, ¿no?

—En efecto. El próximo septiembre nos reuniremos en Heraklion, Creta, una serie de personas interesadas en este pintor. Mi ponencia no se centrará en la propia obra de El Greco, sino en el contexto, en el momento artístico que rodeó al pintor.

—¿Cuál es el momento universitario irlandés?, porque mi impresión sobre este tema es excelente.





—Nos quejamos demasiado, pero creo que el momento es bueno. Muchas empresas americanas y europeas acuden a Irlanda a la caza de cerebros, pero eso implica un «brain drain», y es que mi país, con cuatro millones de habitantes, tiene dificultades para producir puestos de trabajo para tantos universitarios. Nos ayuda mucho el inglés para poder trabajar fuera de la isla.

—Una de las mayores riquezas de Irlanda es su literatura, sus figuras...

—Tenemos a Joyce, a Becket, y a algún poeta de talla universal.

—Y muchos más. Creo que hay irlandeses que están incorporados a la cultura como ingleses, y no es así. Ahí está el mariscal Montgomery, o el Duque de Wellington.

—Bueno ya sabes lo que decía Wellington: «el hecho de nacer en un establo no

significa que uno sea un caballo». Pero bromas aparte, ser artista en Irlanda tiene sus ventajas. Los escritores, los pintores, los artistas están exentos de impuestos para aquellos ingresos procedentes de esta actividad.

—¿Cómo ve este crecimiento volcánico del mercado del arte actualmente?

—Creo que la razón estriba en la asociación que se ha hecho entre arte y prestigio, arte y poder, arte y «glamour». La inseguridad del «stock exchange», del mercado financiero, contrasta con el sólido y seguro valor de un lienzo y eso puede hacer que los precios se disparen. Acuérdate de la conmoción financiera del otoño de 1988. Esa seguridad se combate con un mercado artístico más seguro. Todo ello en las sociedades ricas que han resuelto sus problemas básicos de techo, o de estómago. Esta

condición previa es imprescindible. España es una potencia artística, muy estimulada por el actual gobierno. Los franceses, desde Luis XIV, han entendido muy bien esto desde siempre y hoy en día también.

—¿Lo dice por la pirámide del Louvre?

—Habla en general, pero la pirámide de I. M. Pei, o el Centro Pompidou o el Quai d'Orsay me parecen impresionantes. La obra parisina de Pei me parece interesantísima. Creo que va muy bien en la plaza del Louvre donde está situada. Pero podría citar igualmente el I.M.A., que es de gran elegancia y alta tecnología, el Arco de la Defensa o ese gran «parque de la ciencia» que es la Villette. Quizá en este conjunto lo más discutible sería la transformación de la vieja Gare de Lyon en el Quai d'Orsay, porque el diseñador no ha respetado bastante la integridad del edificio.

—Hablemos de su próximo libro, *La decoración de la Basílica de El Escorial*. ¿Por qué hasta hoy no hay una monografía sobre el tema?

—Creo que es por la magnitud de la empresa. Parece una obra demasiado grande. A mí me ha ocupado casi diez años de trabajo, pero no es extraño porque el mundo artístico del XVI nos es muy lejano. Cuesta un poco penetrar en aquellos criterios. Es necesario conocer paleografía para leer documentos. En esto me ayudó mucho Micheline Wash de la Universidad de Dublín. Esto es lógico. Una monografía precisa de muchas ayudas y colaboraciones, pero, en contra de lo que se piensa en la comunidad artística, existe una gran hermandad y espíritu de colaboración. Pero no puedo acabar esta charla sin dedicar un piropo a El Escorial. Su estado de conservación me parece muy aceptable y es una delicia que con sus cuatro siglos sigan en perfecto estado de funcionamiento la basílica, el colegio o el propio monasterio. Esta permanencia de los usos da una impresionante sensación de continuidad.

Texto: Juan HERNANDEZ

Fotos: Félix LORRIO







*Cantiga LXIII, min. 3.
Cantigas de Santa María.
Real Monasterio de El Escorial.*



*Cantiga XCV, fol. 139 r. min. 6.
Cantigas de Santa María.
Real Monasterio de El Escorial.*



*Cantiga XCV, fol. 139 r. min. 6.
Cantigas de Santa María.
Real Monasterio de El Escorial.*

UN CODICE DEL MEDIEVO COMO FUENTE DOCUMENTAL PARA EL ESTUDIO DE LA HERALDICA: LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

Por María José SASTRE Y ARRIBAS



Cantiga CXLII, min. 5. Alfonso el Sabio de cacería tocado con un birrete heráldico con las armas regias. Tras él, su armigero lleva un escudo también con las armas de Castilla-León.

El hablar de las *Cantigas de Santa María*, obra poética escrita por el rey Alfonso X el Sabio en pleno siglo XIII, como una fuente documental para el estudio de la Heráldica, tal vez pueda sorprender, pues inmediatamente pensamos en la obra literaria-musical que relata una serie de leyendas y milagros referentes a la Virgen (bien comunes a los repertorios marianos tan de moda en la Europa de entonces, bien de tradición local hispana), temática completamente alejada de la Heráldica y que nada tiene que ver con nuestra disciplina. Pero no sorprenderá tanto si tene-

mos en cuenta que las CANTIGAS han llegado hasta nuestros días a través de unos «Códices Miniados» de la época, siendo precisamente en estas miniaturas donde vamos a encontrar las manifestaciones heráldicas.

De los varios Códices conservados en Florencia, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, nos hemos fijado en el llamado «Códice rico» de esta última (Mss. T. I, 1), fechado hacia 1275-1280. Dicho Códice se estructura en páginas con texto y páginas con miniaturas (seis miniaturas por página habitualmente), en las que, mediante

escenas sucesivas con sendos rótulos explicativos, se va narrando, plástica y visualmente, la historia del milagro. Estas miniaturas, auténticas obras de arte, presentan múltiples situaciones reales de la vida de aquel tiempo de una forma muy detallada, pues no sólo aparecen los personajes y objetos imprescindibles para la historia, sino otros muchos secundarios e incluso accesorios para el tema narrado, ofreciendo gran cantidad de representaciones heráldicas y una cierta variedad¹.

* * *

Antes de considerar cómo es la Heráldica que encontramos en las miniaturas de las *Canti-*

gas, habría que señalar el ambiente heráldico de la época en Castilla, ámbito cultural al que pertenecen estas pinturas miniadas. Es éste un ambiente en el que desde los últimos años del reinado de Fernando el Santo se está produciendo un gran auge de los emblemas heráldicos, que, nacidos poco más de un siglo antes, hacia 1170 para lo que a Castilla concierne², se utilizan en pleno siglo XIII como decoración incluso en el atuendo personal; muestra de ello es el traje de don Fernando de La Cerda (cuajado de escuditos cuartelados de León y Castilla, sus armas, en sus colores habituales, y con el que fue amortajado en Las Huelgas, y

que Gómez Moreno reproduce en «El panteón real de Las Huelgas de Burgos», C.S.I.C., Madrid, 1946, lám. XXIX) o el del mismo rey Alfonso el Sabio con el que fue enterrado. Estos emblemas heráldicos se han ido poniendo de moda poco a poco: empleados inicialmente en el reverso de los sellos reales, llenando todo el campo (de 1175 data el primer ejemplo conocido), pasan pronto, hacia 1185, al escudo del caballero ecuestre que figura sobre el anverso del propio sello. Luego

queda patente esta profusión heráldica que se acostumbraba en la época, tanto en los distintos aspectos de la vida cotidiana que nos muestran las miniaturas —escenas guerreras, personajes con trajes decorados con motivos heráldicos o tapicerías con este tipo de decoración—, como en la propia presentación de dichas miniaturas, en las que las distintas escenas que relatan los milagros se hallan enmarcadas por una orla en la que, junto a un motivo floral geométrico, se van repitiendo, de

blemas y armerías con familias o personas, pudiera pensarse que a través de las miniaturas de las *Cantigas* —que tan detallistas y exactas se muestran en otros campos— podríamos llegar a conocer (o confirmar, en el caso de los ya conocidos) los emblemas heráldicos de los personajes que aparecen en las historias, o identificar a algún personaje a través de las armas que lleva. Pero nada más lejos de la realidad, pues, salvo alguna excepción que ya comentaremos, no se trata en absoluto

de armerías o emblemas de personas o familias. Así pues, y siendo esta heráldica de las *Cantigas* casi toda inventada, no cabe ningún tipo de identificación, cosa que está en clara consonancia con los personajes portadores de esa heráldica: la gran mayoría (ya veremos las excepciones) son absolutamente anónimos; se trata de soldados, caballeros o civiles desconocidos, de escasa relevancia social. Y la Heráldica que llevan todos estos personajes anónimos es, habitualmente, a base de piezas



los veremos sobre otros objetos, como la cofia con que se enterró a Enrique I (algo anterior a 1217, fecha de su muerte), sembrada de calderas (emblemata de los Lara, pues dicha cofia perteneció a Alvar Núñez de Lara, en cuyo domicilio se hallaba cuando sobrevino su muerte) o la tela hallada en la tumba de Alfonso VIII (algo anterior a 1214, fecha de su muerte), de color verde, sembrada de escuditos almendrados en rojo con las armas de Castilla en sus colores, aunque con el castillo sin aclarar de *azur*, y que constituye su primera representación en color —ambos objetos, esta tela y la cofia, con los emblemas heráldicos bastante separados aún en esta primera mitad del siglo XIII— hasta llegar a los ya citados trajes de Fernando de La Cerda y Alfonso X, en la segunda mitad del mismo siglo, que prácticamente no dejan espacio libre entre los emblemas heráldicos.

Pues bien, en las *Cantigas*

forma alternada, las armas de Castilla y León, en colores³.

Pero dentro de este ambiente de moda heráldica del que se hacen eco las escenas miniadas, veamos cómo son las manifestaciones heráldicas que aparecen en las *Cantigas*.

Las miniaturas presentan escenas con secuencias narrativas en las que, según la historia, aparecen soldados que portan heráldica sobre su equipo militar —constituyendo la mayor parte de las manifestaciones heráldicas de las *Cantigas*—, principalmente sobre su escudo; personajes con atuendos no militares decorados con motivos heráldicos, o tapicerías con esta misma decoración. A esto, junto a los emblemas de Castilla y León de las orlas de las miniaturas, se reducen las manifestaciones heráldicas de las *Cantigas*, en lo que a variedad se refiere.

Ahora bien, siendo el sistema habitual de estudio de la Heráldica la identificación de em-

Cantiga CLXIX, min. 3. El rey Jaime I, cuyo traje, el de sus pajes y la tapicería de su trono van cubiertos de escudos heráldicos con el emblema de los palos. Uno de los escasos ejemplos de heráldica auténtica, no inventada, llevada por un personaje muy conocido.

Cantiga CLXIX, min. 4. El propio Alfonso el Sabio, ataviado con un traje heráldico, al igual que sus pajes y la tapicería de su trono.

(fajas, bandas, barras, losanjos, etc.), o simplemente esmaltes lisos⁴. Más difícil es encontrar figuras⁵. En todo caso van provistos frecuentemente de elementos del equipo militar (armas o traje), siendo completamente excepcional la aparición de personajes civiles anónimos con prendas de vestir decoradas con motivos heráldicos, como es el caso de las *cantiga XCV, min. 6*, de la que hablaremos más adelante.

Sin embargo, los personajes contemporáneos muy conocidos y de gran relevancia sí aparecen con emblemas heráldicos auténticos sobre trajes no militares, como es el caso del propio rey Alfonso y de Jaime I, ambos plenamente identificables e identificados. Así ocurre, por ejemplo, en la *cantiga CXLII* que relata un milagro ocurrido durante una cacería de Alfonso X en el Henares, concretamente en las *min. 1, 3 y 5* aparece el Rey Sabio con un birrete heráldico, *partido de*

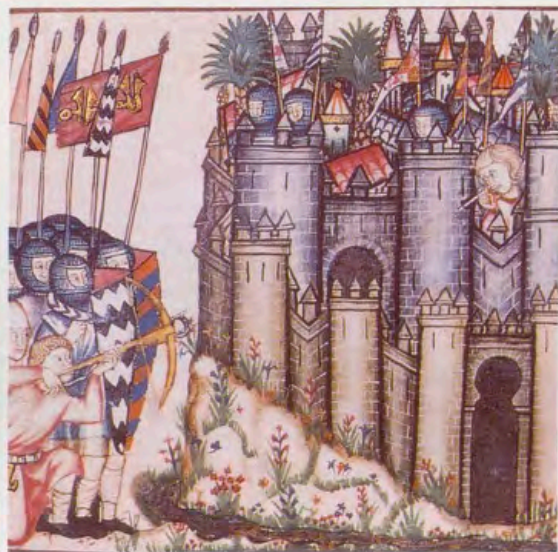
Castilla y León (aparentemente de León y Castilla, al vérselo de perfil), o en la importantísima, para nuestro tema, *cantiga* CLXIX, que relata las vicisitudes enmarcadas en la Reconquista de Murcia, de la Arrixaca, o barrio moro, murciana, y de un templo dedicado a la Virgen que allí había. La *min.* 2 de dicha *cantiga* nos presenta al todavía príncipe Alfonso, que acaba de tomar posesión de esta ciudad en nombre de su padre Fernando III, vestido con un traje

disposición es absolutamente semejante a la ya vista del príncipe Alfonso, con un traje sembrado de escudos con los palos de Aragón. Hay constancia documental de que Jaime I poseía un traje así, con lo que el reflejo de la realidad en estas miniaturas no puede ser mayor. También los dos pajes que le acompañan llevan las mismas armas en sus trajes, al igual que la tapicería que cubre el asiento que ocupa. Dentro de la misma *cantiga*, en la *min.* 4 podemos ver a Alfonso el Sabio, ya rey,

que recibe la ciudad para su reino, suceso que tuvo lugar el 23 de junio de 1266, con su traje heráldico de Castilla-León, el mismo con el que fue amortajado, y a dos pajes con las mismas armas en su ropa, armas que se vuelven a repetir en la tapicería del trono, exactamente igual que hemos visto en las dos miniaturas anteriores.

Pero no siempre los personajes muy conocidos son portadores de una heráldica auténtica; también podemos ver al propio Alfonso X con una he-

la *cantiga* CXXVI, *min.* 1, donde en lo alto de una ciudad fortificada encontramos una bandera triangular blasonada de Castilla y León según el cuartelado tradicional ya conocido desde San Fernando y en sus colores habituales, pero con la particularidad de tener el león contornado, anomalía heráldica que probablemente se deba a una mejor adaptación de la figura del felino rampante a la propia forma de la enseña, puesto que un desconocimiento de la posición correcta por



heráldico decorado con las armas de Castilla y León, al igual que los trajes y tocados de los dos pajes que le acompañan, así como la tapicería del trono sobre el que se sienta. La misma *cantiga*, en su *min.* 3 nos presenta al rey de Aragón Jaime I como reconquistador de Murcia, ya que, recuperada la ciudad por los árabes, el rey aragonés la reconquista para los castellanos en 1266, pues en virtud del Tratado de Almizra, de 1244, por el que se distribuían las zonas de expansión reconquistadora de Castilla-León, de un lado, y Aragón-Cataluña, de otro, y que establecía la línea divisoria de las influencias reconquistadoras de ambos reinos en la población de Biar, hoy provincia de Alicante, de tal manera que los territorios al norte de Biar quedarían en órbita de influencia aragonesa y los al sur de Biar en órbita castellana. Murcia quedaba así en la zona de influencia castellana, al estar al sur de aquella población. La

Cantiga CX, min. 3. El rey Alfonso el Sabio con un traje decorado con castillos y leones, los emblemas heráldicos de Castilla y León, pero con colores distintos a los auténticos de estos emblemas.

Cantiga CXXVI, min. 1. Bandera triangular (pendón posadero) en lo alto de la ciudad, con los auténticos emblemas de Castilla y León, y equipos militares de los asaltantes cubiertos de heráldica (escudos y pendones).

Cantiga CLXXXI, min. 4. Importantísima miniatura desde el punto de vista heráldico: las conocidas armas de los Guzmán (de azur, dos calderas de oro) sobre el completo equipo militar de un personaje desconocido.

ráldica más o menos inventada, como es el caso de la *cantiga* XX (de loor a la Virgen), *min.* 1 y 5, donde aparece con un manto rojo sembrado de simplificados castillos de oro, y la *cantiga* XC (de loor a la virginidad de María), donde en las *min.* 1, 5 y 6 aparece el Rey Sabio con una túnica roja sembrada de castillos, y a veces águilas de oro o lises de oro encerradas en un círculo⁶ o de la *cantiga* CX (también de loor a Santa María) en cuyas *min.* 1, 3 y 5 el mismo personaje figura con un traje de castillos y leones y sin sus colores habituales heráldicos, las figuras en oro, azul la túnica y rojo el manto.

Aparte del Rey Sabio y de Jaime I, a quienes hemos visto como portadores de auténticas armerías a través de las que claramente se les identifica, sólo en dos ocasiones más encontramos armas conocidas que podrían suministrarnos alguna información de tipo identificativo. La primera de ellas se halla en

parte de los artistas resulta completamente imposible, al repetirse el emblema de León, como ya dijimos, en las orlas que rodean todas las miniaturas (y, según el método de la época, las orlas se pintaban antes que las viñetas: el propio Códice que estudiamos, y que está inacabado, lo demuestra en varias de sus páginas). ¿Nos informa de algo esta bandera con las armas de Castilla y León? Veamos. La *cantiga* CXXVI muestra un asedio musulmán a la ciudad de Elche, entonces en poder de los cristianos, al decir del rótulo de la *min.* 1, pero no se trata de unos cristianos indeterminados, sino concretos: los castellano-leoneses, según se desprende de la bandera que ondea en la ciudad, pues era costumbre de la época el colocar una bandera en lo alto de las ciudades, en señal de posesión (una muestra más del realismo que reflejan estas miniaturas). Ahora bien, según el ya citado tratado de Almizra, fir-

mado en 1244 entre el rey castellano y el rey aragonés, y por el que se fijaba la zona de competencia reconquistadora de ambos reinos, estableciendo la línea de demarcación en la ciudad de Biar, la ciudad de Elche quedaba en la zona de influencia castellana. Así vemos, una vez más, el realismo de estas miniaturas, donde el artista no se conforma con señalar la pertenencia de la ciudad de Elche a los cristianos —podría haber recurrido a una heráldica inventada, de carácter «ideoló-

gico» identificativo, como en otras ocasiones: una cruz, por ejemplo—, sino que detalla de qué grupo concreto de cristianos se trata: de los castellanos, como correspondía a la realidad del momento.

La otra ocasión en que volvemos a encontrar armerías conocidas y auténticas es en la *cantiga* CLXXXI, *min.* 4, donde, en primer término y de forma muy ostensible, un caballero armado nos muestra sobre su escudo, de enormes proporciones, *dos calderas de oro*

emblema heráldico que ahora nos ocupa haya surgido de la imaginación del artista, pues los que proceden de esa creación imaginativa consisten, mayoritariamente, en piezas geométricas —ya lo hemos dicho— y en el caso de ser figuras no se presentan de forma tan ostensible y repetida, sobre todo el equipo militar del caballero (una ojeada a las miniaturas es suficiente para comprobarlo). Una cosa es evidente: a este personaje portador de las calderas, por alguna razón, se le ha que-

enseña de la Virgen de la comunidad cristiana de Marrakech; así lo hace, y los sitiadores huyen a la vista de la milagrosa bandera mariana. Dejando aparte los detalles religiosos —que, por otra parte, son los que motivan las *Cantigas* al tratarse de milagros de la Virgen—, lo que observamos son situaciones habituales de aquel tiempo: ese norte de África tan ligado entonces a la Península Ibérica y la convivencia amistosa de cristianos y musulmanes, e incluso sus alianzas para



Cantiga CLXXXI, *min.* 3. En estas tropas moras sólo los vestidos al modo occidental portan heráldica: escudos decorados con piezas, pendones de lanza con figuras, y hasta un equipo de escudo, pendón y gualdrapas con un bandado de oro y gules.

Cantiga CLXXXVII, fol. 247 r. *min.* 4. Destaca la heráldica de piezas que decora el escudo de un defensor de la ciudad, hay que señalar el de un asaltante, de oro, con estrellas de David, a juego con el pendón.

Cantiga LXIII, *min.* 6. Capillos (tocados militares), decorados con heráldica: uno palado de plata y azul, y el tercero de azul con una flor de lis de plata. Decoración heráldica tanto de piezas (palos) como de figuras (la lis).

sobre azul, emblema que vuelve a repetirse en las gualdrapas del caballo y con una pequeña variante —en vez de dos calderas aparecen tres, probablemente para llenar más— sobre la banderola que lleva en la lanza. Se trata, evidentemente, de las conocidísimas armas de los Guzmán. Pero, ¿era consciente el artista de que la heráldica con que dotó a ese soldado de la miniatura correspondía con exactitud a la de una familia existente en la realidad? ¿Sabía concretamente de qué familia se trataba? ¿O, simplemente, había visto el emblema en alguna ocasión, le pareció estético y lo plasmó en su trabajo?

La particular mentalidad medieval, apegada a la tradición y a la repetición de esquemas fijos, junto a la característica concreta de las *Cantigas* de reflejar la realidad cotidiana de forma minuciosa y precisa, casi arqueológica —recordemos el estudio de Guerrero Lovillo—, hace desechar la idea de que el

rido dar mucha importancia, hacerle muy visible, colocándole en primer término, y, por lo tanto, hacer también muy visible su emblema. Veamos ahora con más detenimiento la *cantiga* CLXXXI, en la que aparece, e intentemos responder a las preguntas que antes formulamos. Esta *cantiga* CLXXXI, titulada [*E*]sta é cómo Aboyuçab foy desbaratado en Marracos pola sina (enseña) de Santa María, relata, como otras *cantigas*, sucesos contemporáneos al Códice, con localización y personajes conocidos. Trata de rivalidades y escaramuzas entre musulmanes del norte de África, concretamente del sitio de Marrakech por parte de Abu Yucuf (*Aboyuçab*) Ya'quib, personaje perfectamente documentado y que fue sultán de Marruecos entre 1258 y 1286⁷; los sitiados aconsejan a su emir (quizá Amurtedafi) que haga una salida —y aquí interviene el elemento religioso—, llevando en procesión cruces y la

enfrentarse, en este caso, a otros musulmanes. Y no se ha tenido ningún inconveniente en situar la historia en un lugar conocido y dando un nombre también real y contemporáneo —en una situación casi de periódico o noticiero—, que señala la localización temporal: es de suponer que al lector del siglo XIII le resultara familiar Abu Yusuf. Así, ese personaje portador de las calderas tan en primer término y que tanto llama la atención —es el auténtico protagonista de la *min.* 4—, probablemente también resultara de algún modo conocido al lector de aquella época. Desgraciadamente, la *cantiga* CLXXXI es una de las pocas cuyas miniaturas carecen de rótulos explicativos —el Códice no está completamente acabado; faltan, en ocasiones, iniciales, rótulos, iluminación de miniaturas o el propio dibujo—, por lo que ninguna indicación viene en nuestra ayuda a la hora de intentar reconocer

a este personaje. Está claro que, tanto por su indumentaria como por la posición que ocupa en la miniatura —bajo la enseña de Santa María— se trata de un cristiano de Marrakech, un poco como el jefe militar de los cristianos de aquella ciudad. Y sus armas, ya lo dijimos, son las de los Guzmán. No parece difícil, pues, que al situarle en primer término, con su emblema heráldico bien visible, el artista haya querido representar a un miembro de la familia Guzmán, máxime si tenemos en

Marrakech, donde, evidentemente, se halla. ¿Error del artista? ¿Desconocimiento exacto de los acontecimientos? ¿Sabía que por el norte de Africa estaba Alonso Pérez de Guzmán, que, naturalmente, era cristiano, y aprovechó para reflejarle junto a otros cristianos?

Vemos, pues, que la Heráldica de las *Cantigas* no nos sirve para establecer una relación entre armerías y personajes, o viceversa, excepción hecha de los trajes heráldicos de Alfonso el Sabio o Jaime I y

Respecto a las aplicaciones militares de las armerías —que son las situaciones en que mayoritariamente las miniaturas muestran Heráldica—, habría que señalar que los portadores de emblemas son siempre soldados, bien infantes, bien caballeros, con indumentaria cristiana, occidental, sin querer decir por ello que tengan necesariamente que pertenecer a un ejército cristiano, pues son abundantes los ejemplos en que forman parte de tropas musulmanas personajes así vestidos.

Curiosa situación que nos hace preguntarnos si se trata de «infieles» aculturados por las costumbres cristianas o de cristianos que luchan al lado de los «moros», bien como mercenarios, bien por algún tratado o alianza, conocidos los habituales pactos, e incluso la amistad, sin prejuicios religiosos, entre musulmanes y cristianos.

A la aseveración anterior de que sólo los vestidos a la occidental son portadores de heráldica, habría que hacer dos excepciones: en la anterior-



cuenta que debían ser bastante conocidas en la época las andanzas de algunos miembros de esta familia por el norte de Africa, lugar del desarrollo de la cantiga. Bien, admitamos que sea un Guzmán, pero ¿cuál? Los intentos de identificación no han llevado, por el momento, a ningún resultado satisfactorio. Sólo en las *Ilustraciones de la Casa de Niebla*⁸, al tratar de Alonso Pérez de Guzmán, se relata su paso a Africa en 1275 —a la edad de 19 ó 20 años—, sus hazañas en aquellas tierras, su discusión con el rey Alfonso X y cómo se pone al servicio de Abu Yusuf de Marruecos, uno de los personajes de nuestra *cantiga*. Con el personaje que intentamos identificar coinciden la familia y la fecha, pero no el ejército. En efecto, si el «retratado» en la *cantiga* CLXXXI es Alonso Pérez de Guzmán, el artista debería haberle representado en las tropas de Abu Yusuf, y no encabezando a los cristianos de

del Guzmán de la *cantiga* CLXXXI, siendo en los demás casos inventada por los artistas y, por lo tanto, sin ninguna correspondencia con la realidad, en consonancia, como ya dijimos, con el general anonimato de los personajes. Sin embargo, y aquí es donde radica su importancia como fuente documental heráldica, las miniaturas de las *Cantigas* nos ilustran acerca del empleo de la Heráldica en la vida cotidiana de entonces: quién la usaba, en qué ocasiones, de qué manera. A este tipo de preguntas es al que responden las miniaturas. Y lo que principalmente nos muestran son las aplicaciones militares de las armerías (es decir, cómo se exhiben los emblemas sobre el equipo militar), la exhibición heráldica sobre atuendos no militares o la decoración heráldica de tapicerías, así como algunas costumbres que, no siendo estrictamente heráldicas, tendrán una posterior proyección en la Heráldica.

Cantiga XXVIII, min. 1. Varios escudos, todos ellos con piezas heráldicas. Destaca el personaje de lo alto de la ciudad, a la izquierda, con el escudo a juego con el capillo: de gules, un palo de oro.

Cantiga XXXV, fol. 52 v. min. 6. Caballeros con una interesante heráldica sobre sus escudos a base de figuras, entre las que encontramos flores de lis, cruces y hasta castillos.

mente citada *cantiga* CLXXXI, en las *min. 1 y 5* se observan adargas portadas por personajes con atuendos musulmanes, sobre las que se ha dibujado, como emblema heráldico, la estrella de David o sello de Salomón⁹, evidente alusión a la característica de «infiel» del personaje portador de tal símbolo: se trataría de un caso de «armas alusivas». Pero, en el caso de los vestidos a la manera occidental, las representaciones heráldicas no se circunscriben únicamente a los escudos: aparecen sobre cualquier prenda del equipo militar del soldado —capillo, cota de armas, pendón de la lanza—¹⁰, incluso en ocasiones, y si se trata de caballeros, sobre las gualdrapas del caballo. Equipos militares cubiertos de heráldica de forma más o menos completa pueden verse en la *cantiga* CLXXXI, *min. 3*, donde un cristiano de las tropas de Abu Yusuf presenta su escudo, pendón y gualdrapas del caballo *bandado de*

oro y gules; y *min.* 4, donde aparece ese ya mencionado Guzmán, con sus *dos calderas, de oro, sobre azur*, en el escudo, gualdrapas del caballo y pendón con su pequeña variante señalada más arriba, y especialmente en la *cantiga LXIII*, [*E*sta é decómo Santa María sacóu de vergonna a un cavaleiro que ouver'a seer ena lide en Sant'Estevan de Gormaz, de que non pod'ý seer (polas súas tres missas que oýu...)]. (Trata de un caballero devoto, cuyo nombre no se señala, que en la

No siempre el equipo militar completo de un personaje aparece cubierto de heráldica, siendo más frecuentes los escudos y pendones a juego¹², también escudos y capillos¹³, o simplemente algunos de los elementos del equipo militar¹⁴, sin contar, naturalmente, los personajes que sólo llevan heráldica en su escudo¹⁵, en algunos de los cuales, incluso, se representa la «bloca» radiada —inicialmente refuerzo metálico claveteado en el escudo, entonces ya sólo elemento deco-

nocidos, también vamos a encontrar un ejemplo de personaje anónimo portador de heráldica sobre un atuendo no militar en la *cantiga XCV*, *f.* 139 *r*, *min.* 6: se trata de un personaje arrodillado dentro de un templo, dando gracias por el milagro de la historia, que lleva un birrete rojo con escuditos *fajados de azur y plata*. Es la única ocasión en las *Cantigas* en que vemos la heráldica como decoración de prendas de vestir no militares llevadas por personajes desconocidos.

En el caso de la heráldica como motivo decorativo de tapicerías encontramos desde los paños de altar de la Virgen, sólo con castillo de oro sobre fondo gules de la *cantiga CLVIII*, *min.* 6, o bien con un ajedrezado de las armas de Castilla-León con sus propios colores —así se pueden ver, entre otras, en las *cantigas X*, *min.* 6; *XXXI*, *min.* 3 y 6; *XXXIII*, *min.* 6, y *CLXX*, *min.* 6, hasta los escudetes situados en la parte superior de la tienda del sultán de Marruecos Abu Yu-



batalla de San Esteban de Gormaz es sustituido por un adalid celestial, mientras él cumple con sus devociones religiosas, de tal forma que el conde de Castilla García Fernández no le echa en falta: estamos ante otra *cantiga* de localización geográfica e histórica conocidas), en cuya *min.* 3 un caballero lleva un escudo *bandado de sable y plata* a juego con su pendón, y la cota de armas sembrada de escudos también *bandados de sable y plata*, y en la que el devoto caballero protagonista aparece en varias miniaturas con un completísimo equipo cubierto de heráldica: cota de armas, escudo (del tipo «pavés»), pendón, yelmo, capillo del escudero y gualdrapas del caballo, con *fajas vibradas de plata y sable*, curiosas armas éstas, las vibradas, inexistentes en la heráldica auténtica, si exceptuamos las del Marquesado de Astorga, que, además de ser de plata y azur, son palos en vez de fajas¹⁴.

rativo— sobre los emblemas heráldicos¹⁶. Y como ya dijimos, todos estos personajes anónimos son portadores de una heráldica inventada, mayoritariamente geométrica, sin posible identificación con personajes o familias conocidas —ya vimos la excepción—, únicamente con una alusión al grupo «ideológico» al que se adscriben en el caso de los escudos o pendones sobre los que se figuran estrellas de David¹⁷, crecientes montantes¹⁸, crecientes ranversados —figura más usual que los montantes en el área heráldica ibero-occitánica—¹⁹ y alguna que otra pseudo-escritura árabe²⁰, éstas más frecuentes sobre banderas²¹.

En lo que se refiere a la exhibición heráldica sobre atuendos no militares —mucho menos frecuente que sobre los militares—, ya señalamos los casos de Alfonso el Sabio y Jaime I, así como de sus pajes, en la *cantiga CLXIX*. Pero, aparte de estos personajes tan

Cantiga XIX, *min.* 3. Escudos decorados con motivos geométricos, de piezas heráldicas: bandado de oro y gules, losangeado de plata y gules y bandado de oro y azur. Sobre dos de ellos aparecen unas líneas de puntos blancos: pretenden representar la bloca radiada.

Cantiga LXIII, *min.* 4. Además del caballero, cuyo equipo va cubierto de heráldica, destaca el escudo de primer término, de gules, seis crecientes revesados de oro, claro ejemplo de emblema figurativo de carácter árabe.

Cantiga CLXXXVII, fol. 246 v, *min.* 5. Un moro lleva un escudo occidental, de gules, un jefe recortado de sable cargado de una inscripción árabe de oro, y fileteado también de oro, emblema heráldico que se repite en la bandera y que corresponde al rey de Granada y su hueste.

suf —*cantiga CLXXXI*, *min.* 1, y en los que se figura un *fajado vibrado de plata y azur* que el artista ha tenido cuidado en repetir en la bandera de su ejército —*cantiga CLXXXI*, *min.* 3 y 5—, según el estilo de transposición de la enseña llamada gonfanón, quedando las fajas paralelas al asta²², o ese curioso cojín-almohada que aparece en la *cantiga XX* —*cantiga* de loor a Santa María que intercede por los hombres ante Jesucristo, que los libra del mal o los cura—, *min.* 4, en la que se muestra un cadáver amortajado sobre un lecho en el que está ese cojín-almohada, cadáver al que la Virgen resucita, concebido totalmente como un escudo heráldico; tanto es así que puede ser perfectamente blasonado: *cuartelado*, 1 y 4, de oro, una *svástica de sable*; 2 y 3, de oro... (la situación del cojín, medio oculto por una columnita pintada en la miniatura, impide ver la figura que ocupara estos cuarteles); *bordura de gules cargada*

de... (resulta difícil ver de qué figura se trata, parecen como unas parejas de W) *de plata*.

Por último, hay una ocasión (*cantiga V*) en la que podemos observar un hecho —habitual, al parecer, según es tratado en las miniaturas— no heráldico en sí, pero que tendrá una gran proyección en la Heráldica. Veamos: la *cantiga V* relata la muerte del emperador romano Juliano el Apóstata a manos de San Mercurio, resucitado por la Virgen para tal fin, por haber humillado a San Basilio

ofrece múltiples ejemplos de ello).

Resulta claro, pues, que estas miniaturas de las *Cantigas* evidencian la profusión heráldica que, como indicamos, existía en la época en que fueron pintadas, pero ¿se trata sólo de mostrar esa abundancia de Heráldica, es decir, que así como en la vida real había múltiples momentos o situaciones en que se usaba la Heráldica los artistas de la miniaturas también pintaban «mucho heráldica», pero sin fijarse en si correspondía o

no a los auténticos usos que se hacían de ella? o, por el contrario, ¿estas miniaturas reflejan los verdaderos usos heráldicos del momento, intentando ajustarse a la realidad de la época?

Dejando aparte las indudables manifestaciones de libertad y fantasía propias de todo artista, y teniendo en cuenta que lo reflejado en las miniaturas no son las últimas novedades, sino las vigencias, las costumbres ya habituales que los artistas habían visto y veían en el transcurso de su vida —buena

de estos testimonios, las *Partidas*, y concretamente en la *Partida II, Título XXIII, Ley XII*, se dice: «Señales conocidas posieron antiguamente que troxiesen los grandes homes en sus fechos, e mayormente en los de guerra porque es fecho de grant peligro en que conviene que hayan los homes mayor acabdellamiento asi como desuso diximos; ca non tan solamente se han de acabdellar por palabra ó por mandamiento de los cabdiellos, mas aun por señales; et estas son de muchas mane-



de Cesárea. El vengador, San Mercurio, según se ve en varias miniaturas (*f.º 11 v, min. 6, y f.º 12 r, min. 1, 3, 5 y 6*) tiene su sepulcro en el interior de una iglesia (un sepulcro exento, sobre columnas enanas), junto a un muro, y colgadas de este muro, sobre el sepulcro, aparecen sus armas: una lanza con pendón y un escudo de base redondeada colgado de un clavo por el tiracol. Sobre el escudo no se representa nada, evidentemente aquí no hay heráldica, pero estas miniaturas se hacen eco de lo que parece ser una costumbre de la época y ya existente desde hacía tiempo: colocar las armas guerreras sobre los sepulcros de las personas que las utilizaron en vida²³, costumbre que evolucionaría hacia el labrar escudos, ya estrictamente heráldicos, sobre los propios sepulcros o los muros juntos a ellos, y que, con el paso del tiempo, dejarían de estar necesariamente asociados a una tumba (el arte español

Cantiga XCV, fol. 139 r, min. 6. Un birrete rojo adornado con escuditos fajados de azul y plata. Única ocasión en las *Cantigas* en que encontramos decoración heráldica sobre una prenda de vestir no militar (en este caso un birrete) perteneciente a un personaje anónimo y desconocido.

Cantiga CLXX, min. 6. Ejemplo de tapicería decorada con motivos heráldicos auténticos: un paño de altar con los emblemas de León y Castilla.

Cantiga CLXXXI, min. 1. Obsérvense los escudetes colocados en lo alto de la tienda de campaña del Sultán de Marruecos, y, sobre todo, los dos personajes vestidos a la musulmana y portadores de sendas adargas decoradas con la estrella de David como emblema heráldico.

prueba de ello es la *bloca radial* de la que ya hemos hablado y que puede verse en algunas ocasiones—²⁴, podemos decir que si hay una preocupación por ajustarse a la realidad del momento, al igual que ocurre en los aspectos no heráldicos de las *Cantigas*, preocupación que puede observarse en detalles tan curiosos como la aparición de elementos propios del lugar donde se desarrolla la historia, como esos dos escudos almendrados, tipología anglofrancesa, muy visibles en la *cantiga LI, min. 1*, *cantiga* que trata del cerco de la ciudad de Orleans, cuando la tónica general son los escudos de base redondeada, más propios del área ibérica, pues la mayoría de los episodios se desarrollan en ámbito hispánico.

Testimonios ajenos a las *Cantigas* llevan a la misma conclusión: demuestran que la Heráldica desplegada en ellas es conforme a los usos de la vida de aquella época. Así, en uno

de las unas posieron en las armaduras que traían sobre sí ó sobre sus caballos, departidas unas de otras porque fuesen conocidos; et las otras posieron en las cabezas, así como en los yelmos ó en los capillos, porque mas ciertamente los pudiesen conocer en las grandes priesas quando lidiasen; mas las mayores señales et las mas conocientes son las señas ó los pendones...». Lo cual no es ni más ni menos que poner en letra ese empleo militar de la Heráldica que puede verse a través de gran cantidad de miniaturas de las *Cantigas*. También, y dentro de ese empleo militar de la Heráldica, el *Ordenamiento* dado por Alfonso X a los burgaleses, en Sevilla, el 12 de octubre de 1252²⁵ dice: «Los brisones mejores y de más raras colores no valdrán más de siete maravedis, con escudo y silla, entrando en esta suma el pintar del capiello» y «que las armas mejores y de más raras colores y guarnidas con escudo y silla

de caballos, incluido el pintar del capiello, no pasarán de veinte maravedís», por lo que comprobamos la importancia dada a ese tocado militar, el «capiello», como soporte de emblemas heráldicos.

Esto en cuanto a los aspectos militares. Si pasamos al empleo de la Heráldica en la vida civil, ya citamos algunos trajes y telas con decoración heráldica, ejemplos a los que podríamos añadir el bonete de don Felipe, hermano de Alfonso el Sabio, hallado en su sepulcro de Villal-

que ofrecen las *Cantigas* no muestra emblemas y armerías de linajes o personas, estableciendo una identificación —como hacen las fuentes tradicionales: los *Armoriales* y los sellos—, sino, y aquí radica su importancia, las costumbres heráldicas de la época (momentos y maneras de usar los emblemas, personas que los usan), especialmente entre las clases sociales menos relevantes, que son las que precisamente se hallan excluidas de esas fuentes tradicionales del estudio de la

según el orden normal de lectura, de izquierda a derecha y de arriba abajo); *cantiga LXXXIV*, min. 6; *cantiga XC*, min. 3; *cantiga CXV*, min. 1 (en este caso de León-Castilla); *cantiga CXXXV*, f.^o 191 r (cuando se trata de cantigas cuyas miniaturas ocupan más de una página, se indica el folio, y si éste es recto o verso), min. 6, o *cantiga CXXXVIII*, min. 1 y 6.

Un ejemplo de la profusión heráldica de las *Cantigas*. ¡Y hasta qué extremo!

⁴ Así puede verse, entre otras, en las *cantigas XIX*, min. 1 y 3; *XXVIII*, min. 1, 3 y 4; *XLVI*, min. 1 y 2; *LI*, min. 1 y 3; *LXIII*, en varias miniaturas; *XCIX*, min. 4 y 5; *CVI*, min. 1; *CXIX*, min. 1, 2 y 3; *CXXI*, min. 2; *CXXVI*, min. 1; *CXXIX*, min. 1 y 2; *CLVIII*, min. 4;

⁵ Por ejemplo, *cantiga XXXV*, f.^o 52 v, min. 6; *cantiga XLVI*, min. 1; *cantiga LXIII*, min. 4 y 6 (en esta última se trata de un capillo de azul con una lis de plata); *cantiga LXXXIII*, min. 1 (se trata de un pendón rojo con ranversados blancos); *cantiga XCIX*, min. 3 y 4 (se trata de varios capillos); *cantiga CXLVIII*, min. 4 (un capillo de azul con una cruz trazada en plata, pero como el capillo es objeto semiesférico, la perspectiva sólo nos ofrece de la cruz un brazo completo y dos mitades, pues para apreciarla completa habría que contemplar el capillo desde un punto de vista cenital. Este mismo modelo de capillo aparece en otras ocasiones, como en la *cantiga CLXXXI*, min. 4 y 5; *cantiga CLVIII*, min. 4; *cantiga CLXV*, f.^o 220 v, min. 5; *cantiga CLXXXI*, va-



cázar de Sirga, de hacia 1274, cuando murió, y hoy custodiado en el Museo Arqueológico Nacional²⁶; el manto de don Sancho de Castilla, Arzobispo de Toledo, con armas del linaje de Alfonso X: castillos, leones y águilas²⁷; la tela de la Virgen de la Majestad de Astorga (y en las *Cantigas* hemos visto telas heráldicas en altares de la Virgen), con armas de la casa de Cabrera²⁸, o las prendas de vestir con que fue amortajado don Fernando de La Cerda, cuajadas de pequeños escudos cuartelados de León (1 y 4) y Castilla (2 y 3), armas del infante, incluso su propio sepulcro en Las Huelgas de Burgos, profusamente adornado con sus emblemas (León y Castilla) y los de su madre (Aragón)²⁹, muestras todas de los distintos empleos de la Heráldica en la vida cotidiana de entonces, semejantes a las representaciones plásticas de nuestras miniaturas.

En conclusión, la Heráldica

Heráldica. De esta manera, los Códices miniados constituyen una fuente arqueológica y sociológica de primer orden para el estudio y conocimiento de la Heráldica.

NOTAS

¹ A este respecto habría que señalar que el conocido estudio de JOSÉ GUERRERO LOVILLO: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, C.S.I.C., Diego Velázquez, Madrid, 1949, omite toda referencia a la Heráldica, tal vez por considerarla no como objeto arqueológico, de infraestructura cultural, sino como perteneciente a las superestructuras; al igual que olvida las «blochas», elemento, éste sí, plenamente arqueológico, al menos en su origen, consistente en un refuerzo metálico de forma radial claveteado en el escudo.

² Para todo lo referente al origen y evolución de los emblemas heráldicos, vid. FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL: *Le début des emblèmes héraldiques en Espagne*, Lisboa, 1984.

³ También hay ocasiones en las que en una miniatura hay una a modo de división que, curiosamente, consiste en una franja vertical que pudiéramos describir al modo heráldico como «componada de Castilla y León». Así ocurre, por ejemplo, en la *cantiga XX*, min. 1 (hemos numerado las miniaturas de cada página

Cantiga LXIII, min. 2. Completísimo equipo militar de caballero todo cubierto de heráldica: fajas vibradas de plata y sable en escudo, pendón, traje, capillo y gualdrapas del caballo.

Cantiga XX, min. 4. Curioso cojín, bajo la cabeza del yacente, con decoración de apariencia heráldica.

Cantiga V, fol. 12 r, min. 5. La costumbre medieval de colocar las armas junto a la tumba (como aquí), evolucionaría luego hacia el labrar escudos heráldicos en piedra en los sepulcros.

CLXV, f.^o 220 v, min. 5; *CLXXXI*, en varias miniaturas; *CLXXXVII*, f.^o 247 r, min. 3 y 4.

Debemos indicar que las miniaturas mencionadas, al igual que las que se citarán en ocasiones sucesivas, no constituyen un repertorio exhaustivo, sino tan sólo una parte, escogida a título de ejemplo, de las muchas en que aparecen motivos heráldicos. Ello dará idea de su importancia de este aspecto dentro de las *Cantigas*, aspecto inédito hasta la fecha.

rias miniaturas, y *cantiga CLXXXVII*, varias miniaturas.

⁶ Este tipo de tela, denominado «a compás» o «a señales» (este último nombre muy significativo) (vid. GUERRERO LOVILLO, *op. cit.*, pág. 68), era frecuente en la época. De origen claramente oriental, dentro de los círculos se inscribían figuras de animales más o menos fantásticos.

⁷ Véase al principio la fecha del Códice.

⁸ PEDRO DE BARRANTES MALDONADO: «Ilustraciones de la Casa de Niebla», en *Memorial Histórico Español*, IX, 1857, págs. 54 y ss.

⁹ En la min. 1 encontramos dos ejemplos: *De plata, dos estrellas de David de sable, vacías, en jefe*, y *De plata, una estrella de David de sable, vacía, en jefe*; y en la min. 5, *De plata, una estrella de David, de sable, vacía, en jefe, filera de gules*.

¹⁰ Para todo lo referente a emblemas heráldicos sobre pendones de lanza, vid. MARÍA JOSÉ SASTRE Y ARRIBAS: «Representaciones vexilológicas en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», en *Comunicaciones del XI Congreso Internacional de Vexilología*, celebrado en Madrid, 1985.

¹¹ Sobre el tema de las vibradas en Heráldica, y su originalidad, vid. FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL: *Heráldica Medieval Española I: La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, Hidalguía, 1982, páginas. 144 a 146, especialmente pág. 145, nota 8.

¹² Cantiga XLVI, min. 2, fajados de oro y gules (el escudo con bloca) y bandados de plata y sable.
Cantiga CXXI, min. 2, bandados de plata y gules.
Cantiga CXXXVI, min. 1, fajas vibradas de plata y sable.
Cantiga CLVIII, min. 4, bandados de plata y gules.

¹³ Cantiga XXVIII, min. 1, de gules, un palo de oro, y min. 4, de gules.
Cantiga LI, min. 3, de oro.
Cantiga XCIX, min. 5, barrado de azul y plata y fajado de oro y sinople.
Cantiga CLXXXI, min. 5, fajado de gules y plata y fajado de oro y sinople.

¹⁴ Cantiga LXIII, min. 6, varios capillos, uno palado de plata y gules, otro palado

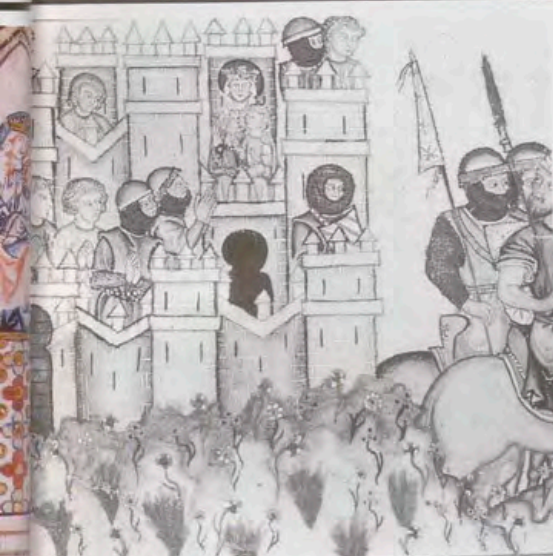
Cantiga LXIII, min. 4, fajado de oro y sinople.
Cantiga XCIX, min. 4, de oro, barra de sable.
Cantiga CVI, min. 1, bandado de plata y gules.
Cantiga CXIX, min. 1, un escudo barrado de plata y sable y otro fajado de plata y gules.
Cantiga CXXIX, min. 1, uno de gules, otro de plata, y otro fajado de azul y plata; min. 2, bandado de oro y azul.
Cantiga CLXV, f.^o 220 v, min. 5, barrado de gules y oro, y verados en ondas sable y plata.
Cantiga CLXXXI, min. 3, de oro, una banda de sable.
Cantiga CLXXXVII, f.^o 247 r, min. 3, barrado de plata y gules; min. 4, fajas vibradas de oro y gules.

²⁰ El conocidísimo y ya citado estudio de J. Guerrero Lovillo dedica un capítulo a tratar las inscripciones árabes de las Cantigas, llegando a la conclusión de que éstas no son auténticas inscripciones, sino imitación de los caracteres arábigos, sin otra finalidad que la decoración, y dando otros ejemplos, ajenos a las Cantigas, de escritura decorativa: vid. JOSÉ GUERRERO LOVILLO: *ob. cit.*, página 323. El mismo Guerrero Lovillo, en la página 316 de dicha obra, señala la preocupación que por el tema tuvo Amador de los Ríos, citando al respecto la traducción que de la inscripción de la bandera de la cantiga «XC» hizo dicho autor en «La pintura de pergamino en España hasta fines del siglo XIII. Códice de los Cántares et loores de Sancta Maria co-

²¹ Cantiga CLXXXVII, f.^o 246 v, min. 5, y f.^o 247 r, min. 3 y 6, de gules, jefe recortado, de sable, cargado de inscripción de oro, y fileteado de oro, que va a juego con una bandera farpada.

²² Ya señalamos la originalidad del fajado vibrado a propósito de los equipos militares con heráldica en la cantiga LXIII. En el caso de la cantiga CLXXXI nos hallamos ante los mismos esmaltes de los Marqueses de Astorga. Vid. nota 11.

²³ Así, en el testamento (año 1080) del señor aragonés Lop Garcés se lee: «illas armas de meo corpore remaneant ad filio maiore... illo scuto deaurato cum mea segna vadat cum meo corpore ad Sanctum Iohannem», «Col. de doc. para el estudio de la historia de Aragón», Do-



de plata y azul y un tercero de azul con una flor de lis de plata.
Cantiga XCIX, min. 3, un capillo de gules con un castillo de plata, y min. 4, un capillo de gules con castillo de sable, y otro capillo de azul con una flor de plata.

Cantiga CLVIII, min. 4, un pendón de oro con dos fajas de gules cargadas de bezantes de plata y acompañadas de tres calderas de gules.

Cantiga CLXXXI, min. 3, un pendón de oro, con tres círculos de gules, cargados de sendas lisas de plata; otro de gules, tres cruces de oro, y otro también de gules, cuatro bezantes de plata, en los que se han dibujado unos radios de gules, y min. 4, pendón de azul, tres escuditos de oro, y min. 5, donde las mantas de los caballos de los árabes están decoradas con motivos heráldicos, en una verados en ondas de plata y sable y en otra fajas vibradas de gules y plata.

¹⁵ Cantiga XXVIII, min. 1, de oro, banda de sable; min. 3, de gules, banda de plata; de plata, banda de sable, o de oro; min. 4, de gules, cinco bezantes de plata en aspa (a la vista sólo tres).

Cantiga XXXV, f.^o 52 v, min. 6, de gules, una cruz de plata cargada de cuatro lisas de sable y cantonada de cuatro castillos de oro; de plata, cuatro lisas de sable en cruz; de gules, cinco bezantes de oro en aspa.
Cantiga LI, min. 1, bandado de gules y oro.

¹⁶ Cantiga XIX, min. 3, sobre un bandado de oro y azul y sobre un fajado de oro y gules.

Cantiga XLVI, min. 1, sobre un bandado de oro y sable y sobre uno de gules con una lis de oro en jefe; min. 2, sobre un fajado de oro y gules, que va a juego con un pendón sobre el que no aparece «bloca», conociendo bien el artista que tal elemento sólo aparecía sobre el escudo.

Cantiga CLXV, f.^o 220, v, min. 5, sobre un barrado de gules y oro.

¹⁷ Además de las que aparecen sobre adargas en la cantiga CLXXXI y que ya hemos mencionado, pueden añadirse: cantiga CLXXXVII, f.^o 247, r, min. 2, de gules, dos estrellas de David de plata, vacías, en jefe (probablemente se trate de más estrellas, pero la perspectiva sólo permite ver dos); min. 3, de oro, cuatro estrellas de David, de sable, vacías; min. 4, de oro, cinco estrellas de David, de sable, vacías (falta la del cantón diestro de la punta), y hay pendón a juego, con tres estrellas de David, en iguales colores.

¹⁸ Cantiga CLXV, f.^o 220, v, min. 5, de oro, cuatro o cinco crecientes montantes de sable en cruz (la perspectiva del dibujo sólo deja a la vista el del jefe y el del flanco diestro).

¹⁹ Cantiga LXIII, min. 4, de gules, seis crecientes ranversados de oro, puestos dos y uno y dos y uno.
Cantiga LXXXIII, min. 1, pendón rojo con siete crecientes ranversados blancos.

Cantiga CLXXXVII, fol. 247 r, min. 5. Un defensor de la fortaleza lleva escudo bandado de plata y gules, y el caballero a la occidental que se aleja tiene un pendón decorado que parece hacer juego con su escudo.

Cantiga CLXXXVII, fol. 246 v, min. 6. Los emblemas heráldicos también aparecen en los pendones de lanza relacionando ideológicamente a los personajes que los llevan con los musulmanes.

Cantiga LXIII, min. 3. Destaca el equipo militar del caballero de la izquierda, con escudo, pendón y traje sembrado de escuditos que reproducen el emblema de su arma defensiva: bandado de plata y sable.

nocido bajo el título de Las Cántigas de Rey Sabio», en *Museo Español de Antigüedades*, t. III (1874), pág. 38, sorprendiendo el no haber ninguna enseña árabe en la cantiga XC, y si corresponder esta grafía a la que aparece sobre la bandera musulmana de la cantiga XCIX, y que Amador de los Ríos traduce por «el ángel de Dios» o «la bandera de Dios»; sería éste uno de los poquísimos casos de una auténtica inscripción árabe en las Cantigas.

cumentos correspondientes al reinado de Sancho Ramírez, II, Zaragoza, 1913, pág. 132. Tomo la cita de FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL: *Le début des emblèmes héraldiques en Espagne*, Lisboa, 1984, pág. 39, nota 106.

²⁴ Vid. nota 16.

²⁵ Este Ordenamiento se conserva en el Archivo Municipal de Burgos y está transcrito, en parte, por don ANSELMO SALVÁ en *Páginas histórico-burgalesas*, Burgos, 1907, págs. 39 y ss.

²⁶ Museo Arqueológico Nacional. Número de Inventario 50.869.

²⁷ Vid. FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL: *Heráldica Medieval Española I: La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, Hidalguía, 1982, pág. 98.

²⁸ Publicado y estudiado por primera —y creo que única— vez por ANTONIO C. FLORIANO CUMBREÑO en *El Bordado*, serie «Artes Decorativas Españolas», dirigida por Luis Pérez Bueno, Barcelona —ed. Alberto Martín—, págs. 42-43. El autor lo considera como el bordado español más antiguo conservado, datándolo antes del siglo XIII, dación con la que no estamos en absoluto conformes, según se desprende sin duda alguna de los emblemas. Además, a fines del siglo XII sería inconcebible una ornamentación heráldica así. El bordado tiene que ser del último cuarto del siglo XIII.

²⁹ Vid. FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL: *op. cit.*, pág. 111.

DOS BOCETOS PARA «LA SAGRADA FORMA» DE CLAUDIO COELLO, EN PRAGA

Por Pavel ŠTĚPÁNEK

*Claudio Coello. «La Sagrada Forma».
Sacristía. Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial.*



Parece inútil insistir en la importancia del cuadro «La Sagrada Forma» que ha sido objeto de atención para historiadores de arte, y no sólo españoles¹, pues, como se ha dicho, «se trata de una de las más insignes pinturas del siglo XVII, Velázquez, Poussin y todos los italianos incluidos»². Pero sí vale la pena recordar el motivo que le dio existencia y que, sorprendentemente, tiene algo que ver con la historia de Checoslovaquia, pues la Hostia protagonista de Gorkum, profanada, según la tradición, a últimos de junio de 1572, durante las guerras religiosas entre católicos y protestantes en los Países Bajos, de la cual «brotó sangre en el momento de la profanación por tres roturas producidas por los clavos del calzado del profanador»³, pasó por Praga antes de llegar a España. Tras la conversión del hereje, cuya historia se relata en un bajorrelieve en la misma sacristía de El Escorial, la hostia fue llevada por el capitán Fernando Weidner a Viena, donde «a fuerza de súplicas la consiguieron Adam Dietrichstein, barón y consejero del Emperador, y su señora, doña Margarita de Cardona, perteneciente a la familia de los Duques del mismo título en España»⁴, quienes poseían el castillo de Mikulov Nicholaburg, en Moravia, Checoslovaquia⁵. Tanto se interesaron estos piadosos señores por la posesión de la *Santa Forma*, como ellos la llamaban, que, a fuerza de súplicas, consiguieron de Fernando Weidner que se la regalase. Muerto Adam Dietrichstein, quedó doña Margarita como dueña y señora de tan preciado tesoro, llevándolo consigo a Praga, adonde había trasladado su residencia. Pocos años después decidió enviar la Sagrada Forma como obsequio a su hija, la marquesa de Navarrés, que vivía en España. En esta operación intervino el doctísimo Padre Fray Martín de Guzmán, agustino español, quien, con el notario y testigos, levantó acta de autenticidad y selló la caja que contenía la Sagrada Forma. Esto sucedía en el año 1592. Doña Margarita se la envió a su hija por medio del Barón Quevenheler Khevenhüller, embajador del Emperador Rodolfo II en España, para que se la entregase en sus propias manos. Se ignora cuánto tiempo estuvo esta reliquia en poder de la marquesa de Navarrés. Lo cierto es que se la regaló a Felipe II antes de 1597; y este piadoso Rey se la entregó a su querido Monasterio de El Escorial⁶. Esta larga cita nos aclara sus destinos.

Finalmente, sabemos que la Sagrada Forma fue trasladada solemnemente al altar de la sacristía el 19 de octubre de 1684, con motivo de la liberación de Viena del cerco turco, y es éste el momento captado por Claudio Coello⁷.

Ahora bien, desde que expuse en mi primer estudio sobre pinturas españolas

en la Galería Nacional de Praga la hipótesis de que dos cuadros, tenidos en esta pinacoteca por copias, según el famoso cuadro en El Escorial, pudieran ser muy posiblemente obras originales del artista, mi teoría se iba robusteciendo, al tiempo que yo recopilaba poco a poco pruebas de todo tipo que la confirmarían. Pude presentarla en el Anuario de la Universidad Carolina de Praga⁸, y creo que ha llegado el momento de darla a conocer con el debido rigor y claridad en España, aunque todavía falten pequeños detalles, que, sin embargo, poco o nada quitan al resultado obtenido.

Las pinturas de Praga son dos cuadros, pareja ideal de los principales personajes, el Padre Francisco de los Santos y el rey Carlos II. La cabeza del venerable prior, óleo sobre tela ovalada, 81 x 63 cm., número 0 1784, está captada en la posición correspondiente con exactitud a la de la Sagrada Forma, con un ostensorio en las manos. Conviene recordar que, lo mismo que en la obra escorialense, también aquí el sacerdote lleva capa pluvial de oro y plata triada, y sobre el pecho luce el pectoral «adornado de cinco diamantes, ocho esmeraldas, cuatro rubíes y cinco gruesas perlas»⁹.

El otro retrato, de Carlos II, óleo sobre tela ovalada, 81 x 63 cm., núm. 0 1783, también respeta la posición del original: el Rey está de perfil, idealizado quizás ligeramente con respecto a otros retratos conocidos.

Los dos cuadros fueron adquiridos por la Galería Nacional de Praga en 1959¹⁰, siendo relegados a los depósitos bajo pretexto de copias. De sendos letreros, impresos en francés al dorso, se deduce que pasaron por una venta pública¹¹, donde los cuadros quedaron forrados y planchados sobre una nueva tela encima de los actuales bastidores, y provistos de marcos típicamente decimonónicos.

Más interesante y complejo, desde todos los puntos de vista, resulta el retrato del Padre Santos. La noble cabeza canosa está tratada muy plásticamente, pero sin contrastes aparentes. Predomina la escala de los amarillos y ocres contra el fondo verde olivo, lo cual le diferencia del cuadro escorialense, donde el personaje está colocado en medio diferente. Los pliegues del manto, ricamente modelados, acusan un fuerte sentido de forma plástica, típica de Claudio Coello, y además de su preciso modelado, deben mencionarse la fina gama de colores y la pincelada que, en suma, pueden calificarse hasta de refinados. A pesar de ello, hay también pinceladas separadas y pastosas, por ejemplo, en las mangas.

Asimismo, el retrato de Carlos II muestra una exquisita modelación. El pelo casi rubio contrasta con el verde olivo del fondo, muy claro, amarilleado a la derecha, mientras la cabeza se perfila claramente en



Detalle de «La Sagrada Forma»: El Padre Francisco de los Santos con un ostensorio en las manos.



Detalle de «La Sagrada Forma»: Carlos II.



Claudio Coello. «El Padre Francisco de los Santos». Oleo sobre tela. Galería Nacional de Praga. Hoy expuesto en la Galería de Bohemia Central, Palacio de Nelahozeves.

Claudio Coello. «Carlos II». Oleo sobre tela. Galería Nacional de Praga. Expuesto hoy en la Galería de Bohemia Central, Palacio de Nelahozeves.



el espacio. Los contrastes de la plasticidad dan volumen acusado a ésta.

Ambos cuadros tienen una especial dignidad, tan característica en Coello¹². En los dos hay, además, ligeras diferencias con respecto al original, lo que hizo sospechar que tal vez no fuesen originales; aparte de las arrugas del manto, tampoco coincide el nudo del ostensorio con el original escurialense que, a su vez, tiene forma de bola, mientras que en la versión de Praga está hecho al modo de la rosa de los vientos. Detengámonos en este aspecto. Aunque se afirma que «la hermosa custodia de plata y oro, con trabajo de filigrana y varias amatistas y turquesas engastadas, con que bendice el Padre Prior, es la que regaló Carlos II en 1684 para que sirviera de viril permanente en el nuevo templete, y ha sido en la que se guardaba la Santa Forma hasta el verano del año 1942, en que fue robada»¹³, no es exactamente así. Dicha custodia aparece en su forma completa en el cuadro de Praga, en vez de en el escurialense, lo cual demuestra que el autor del primero tuvo que tener a la vista la custodia original. Por otra parte, el resto de la custodia coincide en ambos perfectamente. Ignoramos por completo qué razones le movieron a Coello, tan realista y metódico en otros detalles, para cambiar la forma del nudo del ostensorio.

En el otro cuadro, de Carlos II, es diferente la corbata y las mangas de la casaca del Rey, y también la posición de las manos manteniendo el sombrero; faltan además botones. En los cuadros de Praga los retratados lo son a escala natural, mientras que en el cuadro escurialense las figuras son más pequeñas, pues están en el segundo plano, lo cual puede llevarnos a pensar que los cuadros de Praga sirvieron para un estudio minucioso del natural. Es verdad que la expresión de las caras es más dramática y contrastada en la pintura escurialense, pero sólo al observarla de cerca. Hay que tener en cuenta que el pintor se vio obligado a adaptarse a una revaloración colorística, compositiva, lumínica y lineal, no sólo porque debió haber sentido la necesidad de construir volúmenes más fuertes, sino también por destacar los rasgos de los retratados con una modelación y un dibujo más enérgico, en vista de que el espectador no puede acercarse mucho al cuadro colgado por encima del altar, para que no resultaran demasiado lánguidos. La tela de ese cuadro tiene una estructura más rugosa, dando un matiz de sinuosidad a la pintura, mientras que los cuadros de Praga, después de ser forrados, parecen más lisos.

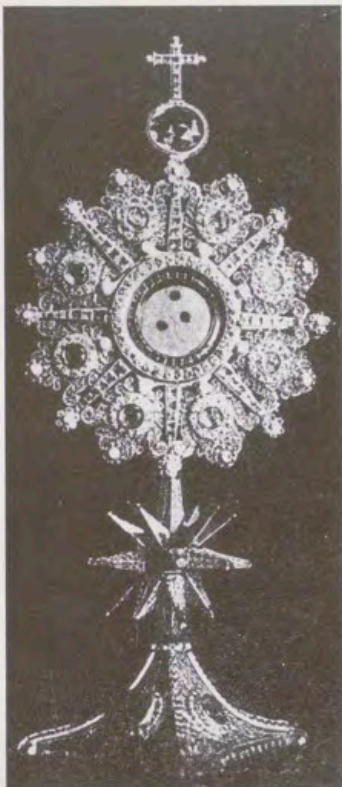
Por otro lado, los bocetos no necesitaban esta acentuación, debido a que servían para dominar el parentesco y crear una idea de los principales rasgos y psicología de los personajes. Según Gaya Nuño¹⁴, «Claudio

fue riguroso hasta el extremo, trabajando cada una de las figuras secundarias con el mismo amor que las principales. Los pocos dibujos preparatorios conservados dan idea del extraordinario cuidado con que el artista proveyó a la verdad de su obra...»¹⁵. Añade que «en su afán de pormenorizar toda la fidelidad del cuadro, no sólo hizo dibujos de los asistentes a la ceremonia, sino también lienzos, ya que entre los inventarios de su taller se menciona un «Retrato de medio cuerpo» del P. Santos, religioso gerónimo, con una custodia en las manos, sin marco, 250 reales...», y que «debía ser preciosa la serie de bocetos parciales por el artista». Ya Palomino¹⁶ aclara que Coello «hubo de hacer retratos, no sólo del Rey, sino de todos los asistentes a la función...» y que «pidió licencia... a Su Majestad, para retratarle en dicho cuadro...». El propio Palomino confirma la minuciosidad del pintor, al señalar¹⁷ que «Claudio por mejorar un contorno, daría treinta vueltas al natural».

Si bien los cuadros de la Galería Nacional de Praga no llevan rasgos de copias —y eran muchas las que surgían, aun en pleno siglo XIX¹⁸—, esto sí lo observamos muy fácilmente en los cuadros que fueron de la colección del marqués de la Torrecilla. En cuanto a la composición y los detalles concuerdan absolutamente con su modelo de Praga, pues tanto las arrugas como el nudo del ostensorio testimonian claramente que los cuadros madrileños fueron pintados según éstos, y no según el cuadro escurialense, si no existía, dado el extremo caso, un tercer par de cuadros, hoy desaparecidos. El copista inexperto intentaba imitar los trabajos de Coello, sin lograr la seguridad de la construcción plástica y el colorido atenuado, pues no disponía sino de pinceladas inseguras y un color reseco.

Aún más, dichas diferencias en detalles son patentes asimismo en los grabados de dichos personajes conservados en la Biblioteca Nacional¹⁹. También existe en ellos el enmarcamiento ovalado que recuerda lejanamente el marco de los cuadros de Praga. Aparte de la evidente identificación de los personajes, se indica en ellos que cada uno es «sacado del célebre original de Claudio Coello que se halla en la Sacristía de dho. R.^l Monst.^o», aunque esto es imposible, pues en los detalles se está limitando a los cuadros de Praga y no al de El Escorial. El nombre del grabador —Luis Fernández Noseret— nos indica el momento en que estos grabados pudieron haber sido ejecutados, en el primer tercio del siglo XIX²⁰.

Dichas concordancias en las diferencias, señaladas para las tres parejas de retratos, sirven de pruebas indirectas para mi hipótesis, que parece ser corroborada definitivamente por las fotografías con rayos X, sacadas durante la última restauración en



Custodia de Carlos II con la Sagrada Forma. Sirvió de modelo al pintar el cuadro de Praga.



Copia según Claudio Coello. «El P. Santos», en la versión de Praga, procedente de la Colección Torrecilla.

Copia según Claudio Coello. «Carlos II».



L. Fernández Noseret.
El P. Santos,
grabado.
Biblioteca Nacional de Madrid.



RMO PEFRANC^o DE LOS SANTOS,

*Diso que pñe del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, desde
el año de 1696 en su año del celebre orgño y fiasco y pñe q se halla en la sacristia del*

L. Fernández Noseret.
Carlos II, grabado.
Biblioteca Nacional de Madrid.



CARLOS SEGUNDO REY DE ESPAÑA,

*suavado del celebre orgñal de Claudio Coello que se halla en la Sacristia del
Real Monasterio de S^{ta} Lorenza del Escorial*

la Galería Nacional²¹. Estas fotografías muestran que los lienzos habían sido ya utilizados cuando el artista comenzaba a pintar los dos retratos. Tras sacar la primera fotografía, cuyo motivo fue averiguar si el nudo del ostensorio estaba repintado o no, apareció algo que para ser repinte era demasiado: un busto de mujer, por encima del cual fue pintado nuestro retrato del Padre Santos. Esto sucedió de tal modo que el artista colocó el retrato —de una dama, cuya futura identificación no puede excluirse— cabeza abajo. El por qué había abandonado un retrato prácticamente terminado lo ignoramos; quizá nos diga algo su eventual identificación, y no hay que hacer conjeturas. En este contexto parece conveniente recordar ahora que el propio lienzo de El Escorial fue pintado por los dos lados, aunque por motivos diferentes²²; se trata, por tanto, de un procedimiento casi habitual en el artista. Las fotografías con rayos X nos muestran algo más de lo que se observa a simple vista en el lienzo: la suprema libertad de la pincelada, en el rostro, sobre todo en la frente, la oreja y la nariz, aunque no se trata de gruesas pastas, como es habitual en la pintura de Coello.

Desde el punto de vista técnico, el lienzo de los dos cuadros parece ser distinto: más fino en el caso del Padre Santos, más grueso en el de Carlos II. La fotografía de este último mostró además que estaba compuesto de varios trozos de tela cortados, visibles incluso como franjas verticales, en la foto a los lados, con ligeros repintes. La última restauración los dejó casi invisibles. Asimismo aquí puede apreciarse la sobriedad de la pintura en la corbata y el pelo de Carlos II.

Con respecto a los hechos comprobados, cabe solucionar sólo el problema de las dimensiones originales de los cuadros de Praga, que están en el bastidor ovalado, siendo recortado en esta forma al ser forrado. A juzgar por las citadas copias madrileñas (Col. Torrecilla) que conservan el óvalo pintado, puede afirmarse que también la forma original de la pareja de Praga sería aquella. El óvalo ha sido bastante común en Europa en el siglo XVII²³ e incluso se menciona un boceto de Coello de una parte de la composición en un marco redondo²⁴. En particular lo observamos aún en el retrato de Carlos II, en el Prado, atribuido a Coello. El óvalo está aquí muy ligeramente trazado por la mano del pintor, mientras que el bastidor es cuadrangular. Como pintura, este retrato acusa una mayor libertad, siendo un auténtico boceto, pero tampoco puede decirse que esté alejado del estilo refinado y precisionista de Coello. Por otra parte, el retrato del Rey en Francfort, lamentablemente perdido para cualquier auténtico análisis, demuestra, a través de una buena fotografía, que está concebido de la misma manera

esmerada, aunque podemos señalarlo sólo en términos generales. La forma descrita, tan típica para el pintor, se observa también en otro cuadro acabado, más grande, como el de María de Austria en Munich, mostrando una pincelada poco contrastante en el volumen de las caras, que nos recuerda mucho la seguridad de la construcción plástica y refinada de los cuadros de Praga.

El análisis anterior permite confirmar las altas calidades pictóricas de los cuadros de Praga correspondientes a la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, como el lienzo original. Las pruebas con rayos X y una serie de diferencias, tanto de escala como en detalles, son señales de que los cuadros surgieron al mismo tiempo con «La Sagrada Forma». Si son bocetos preparativos, hipótesis apoyada tanto por el lienzo usado como por el tamaño natural de los retratados, o trabajos surgidos durante el largo trabajo —«cinco años debieron durar las pinceladas en el gran lienzo hasta llegar el momento en que Claudio lo concluyera»²⁵—, tal vez a instancias de alguna persona interesada, y destinados a la observación de cerca, dado el minuciosismo de su ejecución, es muy difícil determinarlo hoy. Una cosa es segura: la de que son de Claudio Coello y que surgieron en el período de 1685 a 1689²⁶.

NOTAS

¹ Citense, como ejemplo, I. LEVINA: *Iskusstvo Ispanii*, Moscú, 1965, pág. 219; K. M. MALITSKAYA: *Inspanskaya zhivopis XVI-XVII vekov*, Moscú, 1947, págs. 200-202; M. SORIA in: G. KUBLER y M. SORIA: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, Harmondsworth, 1959, pág. 289.

² J. A. GAYA NUÑO: *Claudio Coello*, Madrid, 1957, pág. 21.

³ S. PEQUE IGLESIAS: *Sagrada Forma de El Escorial. Historia, altar y custodias*, El Escorial, 1952, págs. 3 y 4.

⁴ PEQUE IGLESIAS: *op. cit.*, pág. 6.

⁵ Sobre el contexto histórico, véase P. ŠTĚPÁNEK y EVA BUKOLSKÁ: «Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice», *Archivo Español de Arte*, núm. 183, 1973, págs. 319-339. También *Španělské podobizny*, Praga, 1980 (en cinco idiomas).

⁶ PEQUE IGLESIAS: *op. cit.*, pág. 7. Como etapa intermedia podrá ser considerada la entrega de la Sagrada Forma a Rodolfo II de Alemania (en Praga). Esta escena está representada en el medio-relieve en mármol alabastrado a la izquierda sobre la puerta de la sacristía.

⁷ GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 36. Habrá que añadir, según E. LAFUENTE FERRARI: *Historia de la pintura española*, Madrid, 1971, pág. 110, una historia más reciente, pues «el cuadro estaba destinado a representar la penitencia que Carlos II asumió, con sus cortesanos, cuando algunos nobles de alcurnia, enemigos de don Fernando Valenzuela, valido y ministro de la reina madre, llevaron tan a mal el nombramiento de Valenzuela, que éste, con orden del rey, hubo de acogerse al Monasterio de El Escorial para escapar a sus enemigos. No valió de nada; en un día de enero de 1677 se presentaron en El Escorial el duque de Medinasiona, el hijo del duque de Alba, el conde de Fuentes, y otros nobles, con quinientos soldados a caballo, que entraron en el Monasterio, profanándolo y buscando al ministro hasta en los relicarios. El prior excomulgó a los profa-



Claudio Coello.
El P. Santos.
Fotografía con rayos X.
Galería Nacional
de Praga.



nadores, que al fin se apoderaron de Valenzuela. Pero el Papa Inocencio II, nacido en Madrid, mantuvo la excomunión, que sólo fue levantada más tarde, haciendo penitencia pública los profanadores y penándose a los nobles rebeldes con la obligación de mandar hacer un altar y capilla para la reliquia de la Hostia de Gorkum. El rico altar se instaló en la sacristía, pero el gasto lo pagó el bueno de Carlos II».

⁶ P. ŠTĚPÁNEK: «La pintura española en la Galería Nacional de Praga», *Arte Español*, III fasc., 1968-69, páginas 222-235, y su versión ligeramente ampliada en *Iberoamericana Pragense*, año III, 1969. En este anuario está publicada la versión primera de este artículo, año IX, 1975, siendo ésta ampliada y puesta al día.

⁷ A. PONZ: *Viaje de España, 1792-94*, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 172; GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 36, dice que se valoraba en cuarenta mil ducados.

¹⁰ Adquiridos en 1939 por decisión del Ministerio de Educación e Ilustración Nacional y por Aprobación del Ministerio de Hacienda, de propiedad de la señora María Kretschmer, núm. de correspondencia del archivo de la Galería Nacional de Praga, 1.877/39, quien «en 1938 cedió estos cuadros... para liquidar sus deudas de impuestos no pagados», junto con sus cuadros —copias según Tiziano, cinco según Van Dyck, G. B. Castiglione y un maestro alemán del siglo XVII—. Véase también el núm. 1.120/39, así como los legajos 796/39, de los días 1-VI-1939 y 13-XII-1939, respectivamente. La valoración oficial fue, para cada uno de los dos Coellos, de 12.000 y 10.000 francos suizos (Carlos II y Padre Santos, respectivamente), precio que por sí sólo muestra la alta estimación de las dos obras en aquel momento.

¹¹ Edward J. Sullivan (*Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello with a catalogue Raisonné of his works*, University of Missouri Press, Columbia, 1986, págs. 79 y 80) llegó a identificarlos con las pinturas vendidas de la colección Villafranca el 20 de abril de 1870 en París. Sobre este excelente estudio todavía hablaré. Pero he aquí la transcripción: «Coello /Claude/, 1621-93/23. Portrait du prieur du couvent de l'Escorial, présentant le Saint Sacrement au roi Charles II. Le grand tableau représentant le roi Charles II adorant le Saint Sacrement, après le miracle des saintes hosties, est admiré dans son palais d'Escorial sous la dénomination de Las Santas Formas. /Etude d'après nature, ayant servi à Coello, pour son grand tableau/. Toile ovale, Hauteur 77 cent., largeur 62 cent». Y el otro: «Coello /Claude/, 1621-93/22. Charles II. /Le grand tableau... y sigue como arriba... cent.».

¹² GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 23; además dice: «Todas las figuras salidas del pincel de Claudio Coello quedan marcadas por una digna y nobilísima distinción, por un sentido trascendente de cada misión o acto individual revestida de profunda y austera seriedad».

¹³ PEQUE IGLESIAS: *op. cit.*, págs. 22 y 25, dice: «Las principales custodias que ha tenido "La Sagrada Forma" son tres: la de Carlos II es la que aparece en el cuadro de Coello. La regaló este Rey en el año 1684 para que sirviera de viril permanente en el nuevo templo... Tenía una altura de unos 40 cm. La basa era de forma de rombo, y en los espacios correspondientes de la peana estaban pintados en cobre y cubiertos con cristal de roca los retratos de Carlos II, de su primera esposa, María Luisa de Orleans, de su madre Doña María de Austria y de su hermano D. Juan de Austria. Del círculo del centro, donde se colocaba el viril, *salían ocho rayos que terminaban a uno y otro lado*, en letras mayúsculas pintadas y cubiertas de cristal de roca, las cuales daban esta inscripción: CAROLUS II R. DI-CAVIT». PONZ: *op. cit.*, pág. 172, se limita a señalar que «hay un cáliz de oro y una custodia de lo mismo para el día del Corpus, ambos de bella forma y ejecución».

¹⁴ GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 35.

¹⁵ GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 37.

¹⁶ A. PALOMINO: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715 a 1724 (Aguilar, 1947), pág. 1063.

¹⁷ A. PALOMINO: *op. cit.*, pág. 1065.

¹⁸ R. PÉREZ Y MORANDEIRA: *Vicente Palmaroli*, Madrid, 1971, pág. 9, dice: «a diez años de la muerte de Goya, tampoco pasaba el arte español por un período

muy floreciente, cuando una copia de la Santa Forma, de Coello, conseguía grandes alabanzas en la exposición de la Academia de San Fernando de 1839, y hasta era reproducida en las revistas ilustradas de la época...». Otras copias conocidas son de un pintor escorialense, Felipe López Mangalúa (de 1814 a 1816), destinada a la iglesia de Alpugués, y de Vicente López, en tamaño reducido, expuesta en El Prado, en 1828. Véase GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 37.

¹⁹ E. PÁEZ RÍOS: *Iconografía Hispana*, Madrid, 1966-1970, núms. 8705 (el Padre Santos) y 1710/57 (Carlos II).

²⁰ C. OSORIO Y BERNARD: *Artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1983-84, indican que Fernández Noseret es discípulo de D. Manuel Salvador Carmona y grabador de láminas del primer tercio del siglo XIX. No pone nada más, sólo una lista de algunos de sus grabados; los en cuestión no están citados.

²¹ Agradezco mucho la colaboración eficaz del jefe del taller de restauraciones de la Galería Nacional de Praga, Mojmír Hamsík.

²² GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 37.

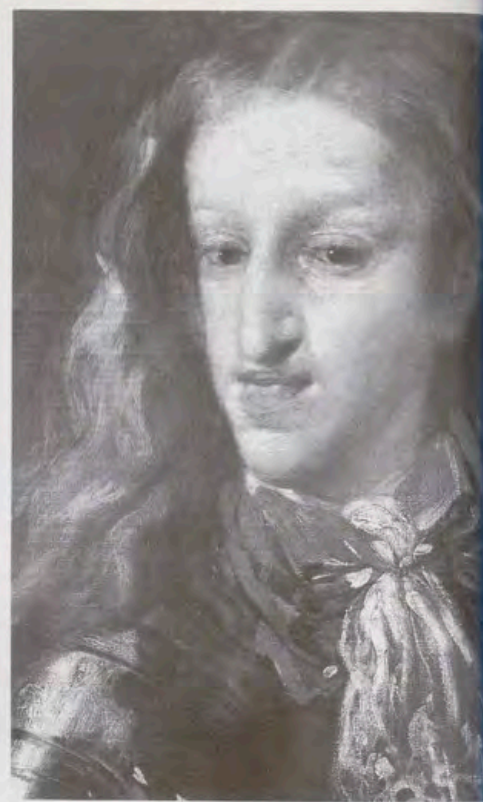
²³ Véanse las siguientes obras, por ejemplo: Velázquez: Conde-Duque Olivares; Ribera; Diógenes; Murillo; Retrato de hombre, de la colección Van Horne, en Montreal, etc.

²⁴ GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 37.

²⁵ GAYA NUÑO: *op. cit.*, pág. 21.

²⁶ E. J. Sullivan (véase nota núm. 11, pág. 62) sintetiza todo el trabajo conocido acerca de Claudio Coello. En su espléndido trabajo disiente de mi idea de que los lienzos de Praga fuesen bocetos, indudablemente con muchas razones, pero tampoco ofrece pruebas irrefutables y definitivas; ante todo no discute la cuestión de cómo pudo representar Coello los dos cuadros según el modelo escorialense cambiando el nudo del ostensorio según el modelo del natural, ¿o lo habrá pintado según el cuadro, pero teniendo ante sí el ostensorio diferente? En esto queda aportar pruebas definitivas que, sin embargo, nada cambiarán el hecho de que los cuadros de la Galería Nacional de Praga son autógrafos del pintor.

Los cuadros están siendo expuestos como préstamo en Nelahozveves desde 1979, en la colección del arte antiguo de la Galería de Bohemia Central. En noviembre de 1989 se inauguró en esta Galería en Praga una exposición, donde incluí los dos cuadros dentro del contexto de la pintura española de los siglos XVII y XVIII en colecciones checoslovacas.



Claudio Coello.
«Carlos II».
Museo del Prado.

Claudio Coello.
«Carlos II».
Stadelschen Kunstinstitut,
Frankfort.



LAS SALAS CAPITULARES DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO: ACTUAL ORDENACION DE SUS COLECCIONES PICTORICAS

Por Juan MARTINEZ CUESTA

Uno de los espacios escogidos para la celebración del Cuarto Centenario de la terminación de las obras del Monasterio de San Lorenzo fueron las Salas Capitulares. La elección no pudo ser más acertada, pues, como vamos a ver a lo largo del artículo, estas habitaciones constituyen un apartado muy interesante en lo que se refiere a soluciones arquitectónicas. Tampoco podemos olvidar el importante programa decorativo aquí desarrollado, tanto en su faceta de pintura sobre la pared como de caballete. De la primera podemos decir que prácticamente se conserva en su totalidad, haciéndose notar, únicamente, las faltas propias del paso del tiempo y el

consiguiente trabajo de sus diferentes restauradores. Sobre la pintura de caballete, ya sea de madera o lienzo, tristemente no podemos afirmar lo mismo, ya que el propio transcurso del tiempo, con todos sus avatares políticos y cambios de moda, ha afectado a la colocación de los cuadros hasta la disposición actual, que se mantiene desde mayo de 1988, fecha en que se abrieron al público los Nuevos Museos.

USO Y FUNCION DE LA SALA CAPITULAR

Uno de los puntos más importantes de la Regla de San Benito, junto con el de la

oración, es, sin lugar a dudas, el de la lectura y meditación, tanto de las Sagradas Escrituras, como de la propia Regla. Los monjes estaban obligados a leerla día tras día con «aplicación», repitiendo sin cesar las mismas frases, que, de forma sencilla, clara y ordenada, marcaban el estilo y talante de la vida de los cenobios. De esta forma, si dentro de la estructura de un monasterio encontramos un espacio destinado a la celebración de la Eucaristía, que incluía la lectura de la Biblia y la oración, pronto surgió la necesidad de crear un lugar diferente para esta segunda práctica. En consecuencia observamos cómo, a partir del siglo XI, la mayoría de los conventos cuentan con una sala capitular que rivaliza





Entrada exterior
a los Capítulos
por el Claustro Principal.

Tiziano.
«San Jerónimo en oración».
Altar principal
del Capítulo Vicarial.



en lujo y riqueza con la propia iglesia. La razón por la que esta nueva dependencia recibió este nombre fue que todas las reuniones aquí celebradas se iniciaban con la lectura de un capítulo de la Regla. El nuevo espacio conventual también se convirtió en el lugar idóneo donde enterrar a aquellos monjes que, por su bajo rango, no se podían inhumar en la iglesia, pero para lo que su alta cuna exigía un lugar más apropiado que el común del resto de la comunidad religiosa. Por lo tanto, en la evolución decorativa de esta dependencia comunitaria observamos que al principio se acerca más a lo mundano, constituyendo lugares intermedios entre el arte religioso y profano, y convirtiéndose, en algunas ocasiones, en auténticas salas de reuniones donde se podía llegar a tratar todo tipo de asuntos religiosos y civiles. En un segundo momento, ya en el Renacimiento, la Sala Capitular recupera su primitivo significado religioso para convertirse en una auténtica capilla. Quizás el caso más importante lo constituye la Capilla Pazzi, obra maestra del arquitecto italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446), y que realmente se trata de la Sala Capitular del Monasterio de la Santa Cruz de Florencia.

Este importante aposento fue pronto adoptado por todas las órdenes monásticas, que consideraron como algo fundamental el mantener siempre vivo el espíritu de las normas que las gobernaban. La Orden de San Jerónimo no constituye una excepción a este precepto, y así vemos cómo desde sus primeras fundaciones la Sala Capitular forma uno de los elementos más importantes dentro de la ordenación del espacio de la clausura, ocupando un lugar destacado. Esta singular habitación se situó, de forma invariable, en el Claustro Principal, junto con la propia Iglesia, la Sacristía y la Capilla dedicada a Santa María, esto es, los lugares en torno a los cuales giraba la vida contemplativa de los religiosos.

Otro aspecto importante que no podemos omitir, y que presenta a San Lorenzo como un nuevo modelo dentro del mundo monástico del momento, es su estructura de gobierno, concebida por el propio fundador, el rey Felipe II. Esta consistía, básicamente, en la importancia dada al papel del Prior sobre la Comunidad hasta llegar a equipararlo al propio Abad. El motivo es muy claro y viene dado por la importante misión a ellos encomendada, esto es, la custodia y mantenimiento de la Casa Eterna de los Reyes de España; por eso, junto al padre espiritual de los religiosos, el Abad, hace falta un segundo personaje que gobierne y controle a una comunidad de número bastante elevado, más de ciento cincuenta monjes, y todas las riquezas y propiedades del Monasterio. Esta nueva

organización se reflejará en la misma planta del edificio, sobre todo en el Claustro Principal, lugar donde se situarán las celdas o conjunto de habitaciones en las cuales vivirán tan poderosos señores, ya que ambas estarán comunicadas con la Sala Capitular. Y así vemos cómo esta modificación llega incluso hasta el propio Capítulo, disponiéndose aquí exclusivamente de dos Salas, la primera denominada Prioral, donde celebraba el Prior, y una segunda llamada Vicarial para uso del Abad o Vicario.

Y siguiendo las corrientes decorativas del momento, como dijimos al principio de este apartado, en ambas Salas Capitulares se prestará atención especial a la ornamentación, como auténticas capillas privadas que eran dotadas de altar, donde la comunidad celebra todos sus actos, tanto administrativos como religiosos.

PRIMERAS DECORACIONES DE LAS SALAS CAPITULARES

La descripción más extensa que poseemos sobre la primera decoración que recibieron las Salas Capitulares de este Monasterio la encontramos en la obra del monje jerónimo Fray José de Sigüenza, publicada en Madrid en 1605 bajo el título *La Fundación del Monasterio de El Escorial*. El texto al que nos referiremos numerosas veces se encuentra en la segunda parte del libro, Discurso número seis, encabezado de la siguiente forma: «*Los capítulos, la celda alta y baja del prior y otras piezas del claustro grande, digna de advertencia*».

Tras una breve introducción, donde nos habla de las diferentes partes que forman el Monasterio, Sigüenza ya advierte que uno de los lugares más «excelentes» son los designados para los Capítulos. La descripción de éstos se inicia por el zaguán, o pieza de entrada, que sirve para comunicar ambas salas. Acto seguido comienza la descripción de estas piezas, que no duda en ensalzar de la siguiente forma: «*De aquí se entra en los capítulos, piezas de mucho desenfado, alegres, claras y de grandeza, que aunque a algunos se les ensangosta, a otros se les ensancha el alma viéndose en ellas*». Tras dar las medidas, en pies, de ambas habitaciones, y explicarnos los diferentes elementos arquitectónicos de que constan, el monje jerónimo termina el párrafo diciendo: «*de suerte que cada pieza tiene catorce ventanas y al Mediodía todas, que están siempre con luz y aun con sol en invierno, desde que sale hasta que se pone, alegres y calientes... Entre ellas [las paredes] y la cornija [hay] hay mucho adorno de cuadros y pinturas al óleo, unos grandes y otros medianos, todos de maestros señalados, italianos, españoles, flamencos, ale-*

manes, y todas de mucha devoción y llenas de piedad».

Como se deduce de lo anteriormente dicho, las Salas Capitulares de San Lorenzo se situaron en el Claustro Principal, en el lado de Mediodía, ocupando todo el espacio correspondiente a esta panda del patio. La entrada al recinto se situó justo en el centro, coincidiendo con el claro del arco que corresponde a la calle central que cruza el jardín; de esta forma se corregía el error de cálculo que se advierte con respecto a la puerta del templo.

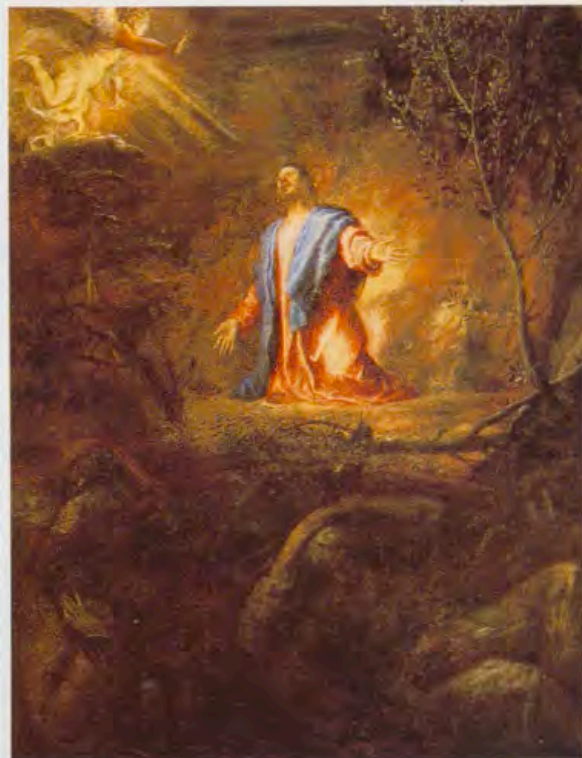
Una vez flanqueada la puerta de entrada, nos encontramos con un amplio zaguán que sirve de comunicación a ambas Salas, las correspondientes al Capítulo Vicarial, situada a la derecha, según se entra, y al Capítulo Prioral, en el lado opuesto. Ambos capítulos estaban comunicados, a su vez, con las celdas del Prior y del Vicario o Abad, pues ambos cuartos se situaban en la segunda planta del Claustro Principal. A modo de amplios espacios rectangulares, las salas son de gran sobriedad, decoradas únicamente con una elegante cornisa volada sobre la que descansa una bóveda rebajada interrumpida por catorce huecos para situar las ventanas del lado sur. Y es esta doble hilera de vanos, unos a modo de balcones a nivel del suelo, y otros como ventanas por encima de la cornisa, lo que constituye la auténtica decoración arquitectónica de los Capítulos, ya que el efecto se completa cuando entramos en las Salas y observamos las bellas tonalidades de luz y sombra que se producen en el interior de las mismas. Estamos, sin lugar a dudas, ante uno de los espacios más singulares del edificio, en donde la luz, que es el símbolo de la presencia de Jesucristo en su Iglesia, se une a la arquitectura para crear un lugar casi divino. Si el visitante tiene la mala fortuna de entrar en este recinto con las hojas de las ventanas cerradas nos encontramos con un espacio «angosto», como ya nos dijo Sigüenza, que a algunos les parecía, quizás por esta razón que aquí apuntamos.

Otro elemento que conservamos, original de la primitiva disposición de las Salas Capitulares y que completa esta primera descripción, es la sillería que se sitúa a ambos lados de cada Capítulo. Este interesante trabajo fue, como el resto de las sillerías de esta Casa, diseñado por Juan de Herrera y realizado en madera de pino de Cuenca por Mateo Flecha y su taller.

Pero volvamos al texto del Padre Sigüenza y a su relación de cuadros aquí situados. Comenzando por el zaguán, el monje jerónimo menciona la presencia de una colección de retratos de santos realizada al óleo, algunos sobre lienzo y otros sobre tabla. Desconocemos el número

exacto de estas pinturas, pero tuvo que ser amplio, porque cubría todo el espacio que media entre las ventanas y la cornisa del arranque de la bóveda. Tampoco Sigüenza menciona nada sobre el autor de esta serie, pero seguramente corresponde a las traídas de Italia para decorar tanto aquí como en la Biblioteca, y entre ellas destaca los retratos de San Francisco, Santo Tomás y Santo Domingo. La decoración se completaba con un cuadro atribuido al pintor veneciano Sebastián de Piombo, que representaba a Jesucristo llevando la Cruz a cuestas. Según parece, el Monasterio llegó a poseer tres versiones de este mismo tema, considerándose original la que se colocó en el frontispicio de la Silla del Prior, situada en el Coro del Templo, obra que en la actualidad se conserva en el Museo del Prado. La tercera obra se situó en el zaguán de la Sacristía, sobre el lavamanos. En la actualidad San Lorenzo conserva diferentes copias de esta obra, pero ninguna en los lugares indicados.

Completando esta primera lectura, no podemos pasar por alto los dos magníficos altares que presiden ambas salas y que, tras la nueva reorganización, pasan a ostentar los mismos cuadros que el propio rey Felipe II dispuso que allí estuvieran. Las dos obras fueron realizadas por el artista italiano Tiziano Vecellio, pintor favorito del monarca español, el cual recibió la mayoría de los encargos importantes de pintura de caballete que se necesitaban para esta Fundación, pues su avanzada edad le sirvió de excusa para no venir a España. Sin lugar a dudas, de los dos cuadros realizados, el más importante es el colocado en el Capítulo Vicarial; nos referimos al «San Jerónimo en Oración». Este soberbio lienzo fue realizado por Tiziano hacia 1560, aunque parece que la obra no llegó a Es-



Tiziano.
«La Oración en el Huerto».
Altar principal
del Capítulo Prioral.

Vista general
del Salón Prioral
con la pintura veneciana
del siglo XVI.



paña hasta después de 1575, ya que el propio pintor se lo ofrece a nuestro Rey en una carta fechada el 25 de septiembre de ese mismo año. Fue entonces cuando, aprovechando esta venta, el cuadro se retoca en el taller, sobre todo en lo que se refiere a paisaje, y se envía a España. La pintura causó una gran admiración desde el mismo momento en que se desembaló, y así Sigüenza exclama: *«el uno es de San Jerónimo en la penitencia y desierto y ya en la edad de viejo, figura de gran relieve y fuerza, una carne tostada, magra, enjuta, tan natural cual el mismo santo nos dice que la tenía y allí como vivo nos lo muestra»*.

Para el altar opuesto, el del Capítulo del Prior, Tiziano envió una segunda composición que muestra el momento en que Jesucristo, postrado de rodillas ante el Altísimo, exclama: *«Aleja de mí este Cáliz, pero que no se haga mi voluntad, sino la*

tuya». Tan dramático momento de la Pasión de Nuestro Señor es representado aprovechando la oscuridad de la noche, que es rota por el gran resplandor de un ángel que ilumina toda la escena. El cuadro, que fue enviado a España en el año 1562, se presenta en la actualidad en un delicado estado de conservación, ya que toda la superficie pictórica tiene marcas de haber estado expuesta al fuego.

A partir de este punto el texto del monje jerónimo, en un intento de ganar soltura y amenidad, silencia el resto de los cuadros aquí reunidos, emplazando su descripción al Libro XVII de su obra, donde ha reunido toda *«la grandeza y variedad de la pintura que hay en esta Casa»*. Y es aquí donde encontramos el resto de la relación, sin especificar, muchas veces, en cuál de las dos Salas se colocaron.

Primeramente habla de la presencia de cuatro importantes obras. La primera de

que estamos ante Santa Justina y San Liberal. La obra fue enviada al Monasterio el 8 de julio de 1593 por Felipe II para decorar los Capítulos. También en tan importante lugar se colocó un cuadro realizado por el malogrado pintor español Juan Fernández Navarrete, conocido como «el Mudo», titulado: *«Aparición de Jesucristo a su Madre, después de la Resurrección»*. La obra, que se instaló, aunque, como comenta Sigüenza, estaba sin terminar, sigue siendo propiedad de San Lorenzo. Y, por último, el monje jerónimo menciona una tabla sin identificar del pintor holandés Hyeronimus Bosch, conocido en España como «El Bosco».

Refiriéndose concretamente al Capítulo Vicarial, Sigüenza habla de la colocación de algunas copias de obras de Rafael que no identifica, así como del cuadro titulado *«Sagrada Familia con San Juanito»*, realizado por Lavinia Fontana, «tan alegre y hermoso y de tan buen colorido y tan lleno de dulzura, que nunca se hartan de verla». Esta obra se expone actualmente en el Panteón de Infantes de este Monasterio.

Tampoco es mucha la información que poseemos del Capítulo Prioral. En primer lugar sabemos que aquí estuvo instalada una copia del famoso cuadro de Rafael *«La Transfiguración»*, que seguramente corresponde a una de las tres versiones que de esta misma obra guarda San Lorenzo. Del famoso pintor Antonio Correggio también llegó una copia de la pintura titulada *«Descanso en la huida a Egipto, con San Francisco»*, cuyo original se guarda en la Galería Nacional de Parma, con el nombre de *«La Virgen de la Escudella»*. Esta copia se conserva en la actualidad en el Museo del Prado. Y, por último, se menciona la presencia de un cuadro atribuido a Federico Baroccio, concretamente una Anunciación, que podría tratarse del cuadro que del mismo tema se conserva en el Museo del Prado y que ha sido recientemente reconocido como un Daniele da Volterra; ya el propio Sigüenza consideró que el cuadro poco tenía que ver con la manera del Beroccio.

Incluimos en nuestra descripción la Celda Prioral Baja, pues aunque es una dependencia, en cierta medida, ajena a los Capítulos, su visita se incluye en el actual recorrido turístico. La descripción que de ella tenemos es bastante completa. En primer lugar hay que destacar la presencia de un cuadro atribuido por Sigüenza a Miguel Ángel, con ciertas reservas, y que en la actualidad se considera original de Jacopo del Conte. Esta obra, que representa una Sagrada Familia, fue enviada por Felipe II a San Lorenzo el 15 de abril de 1574 como realizada por Salviate Romano, y se



Vista general del Salón Vicarial con pintura española de los siglos de Oro.

ellas, que en la actualidad ya no se conserva, representa a Cristo muerto acompañado por la Virgen y Nicodemo, cuadro atribuido al Masaccio y que podría tratarse de un original del italiano Arsenio Masaccio, activo en España a finales del siglo XVI y principios de la siguiente centuria, ya que en las Colecciones Reales nunca se ha localizado la presencia de una pintura de este primer maestro florentino. La siguiente pintura fue realizada por Tiziano y en la actualidad se encuentra en el Museo del Prado. Nos referimos al denominado *«Asunto místico»*, y que representa a la Virgen María con el Niño Jesús acompañados por dos santos cuya identificación no está aún muy clara. Según algunos especialistas podrían ser San Jorge y Santa Catalina, aunque en la actualidad se piensa

guarda en la actualidad en el Museo del Prado.

La decoración de las entreventanas se completó con tres cuadros, sin identificar, de Hieronymus Bosch y dos importantes tablas de Joachim Patinir. La primera de ellas representa «El Milagro de la Multiplicación de los Panes y los Peces», que con cierto orgullo podemos decir que, tras esta última remodelación, ha vuelto a ser colocado en el mismo lugar que en los tiempos fundacionales. De la segunda obra, que representa a «San Jerónimo curando al león», ya no podemos decir lo mismo, pues en la actualidad se guarda en el Museo del Prado. Ambas tablas fueron enviadas al Monasterio por el propio Felipe II en 1584.

Por encima de las ventanas, en el espacio que media entre éstas y la cornisa del techo, se colocaron una serie de retratos de Pontífices Romanos, que podrían corresponder a los que en la actualidad se guardan en el Salón de Manuscritos de la Biblioteca.

DESCRIPCIONES DEL SIGLO XVII

Los mejores documentos con los que contamos para saber los cambios habidos en la decoración de estas piezas durante el siglo XVII son las diferentes ediciones del gran libro del Padre Fray Francisco de los Santos, titulado: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, unica maravilla del mundo. Fabrica del prudentissimo rey Philippo Segundo. Ahora nuevamente coronada por el Catholico rey Philippo Quarto el Grande. Con la Magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon, y traslación a ella de los Cuerpos Reales. Dedicada a quien tan Ilustremente la corona.* Desde la primera edición de esta obra, aparecida en Madrid en 1657 con una descripción bastante más detallada que la de Sigüenza, aunque el esquema general de la obra copia palpablemente el libro del monje jerónimo, hasta la cuarta y última, realizada en esta misma ciudad en 1698, años después del gran incendio de 1671, podemos seguir de forma bastante puntual todos estos cambios.

Comenzando nuestro repaso por la primera edición de la obra de Santos vemos cómo el Zaguán de las Salas Capitulares sufrió un cambio completo en su decoración. La serie de retratos de Santos fue sustituida por una interesante selección de obras realizada siguiendo unos criterios más estrictos de calidad que los mantenidos durante la época fundacional. La gran rapidez con la que el rey Felipe II adquirió todos los bienes que entregó a San Lorenzo, le obligó, en muchas ocasiones, a no poder



controlar la calidad de los mismos, por lo que el propio Monarca, consciente de este grave problema, previno en su Testamento a todos sus sucesores para que siguieran enriqueciendo esta Fundación.

Esta nueva selección estaba compuesta por siete cuadros, tantos como espacios se querían cubrir, esto es, los huecos que existen encima de las cuatro puertas laterales y las tres ventanas del Zaguán. La distribución exacta no queda consignada en esta Descripción, aunque sí, al menos, los autores y títulos de los cuadros escogidos. Aprovechando los fondos existentes en los propios Capítulos y otras dependencias de San Lorenzo se presentaron tres interesantes cuadros. Primeramente un San Jerónimo Penitente del Tintoretto, obra traída de la Sacristía, que en la actualidad se da por perdida, y dos lienzos de las Salas, «La Anunciación» de Volterra y una de las copias de Rafael. Entre las obras que posiblemente fueron adquiridas, tras la muerte de Felipe II, cuatro fueron las que se colocaron en esta pieza. Encabeza la lista un cuadro de Tiziano, pintor favorito de la Casa de Austria, titulado «Jesucristo con el Mundo en sus Manos». El lienzo fue

Vista general de la Celda Prioral Baja, con pintura flamenca del siglo XVI, principalmente obras de El Bosco.

Tiziano. «Última cena». Obra pintada para el Refectorio. Se expone desde el siglo XIX en el Capítulo Prioral.



*Escuela de Patinir.
«La Multiplicación de los Panes
y los Peces».
Obra atribuida erróneamente
a Sandrart
desde el siglo XVIII.*



trasladado durante el siglo XIX al frontispicio de la Silla Prioral del Coro, donde aún está, en sustitución del cuadro antes mencionado del Piombo llevado al Prado. La segunda obra colocada fue un cuadro del también pintor veneciano Pablo Veronés, con el tema de «Jesús y la mujer adúltera». El cuadro, que en la actualidad es propiedad del Museo del Prado, se encuentra depositado en el Museo del Cabildo Insular de Las Palmas. La tercera pintura elegida fue un tema mariano: «La Virgen con el Niño», de Anton van Dyck, situada en los Nuevos Museos del Monasterio. Y, por último, una obra atribuida, sin ningún fundamento, por el Padre Santos al Greco. Se trata de una interesante copia del cuadro «Desposorios místicos de Santa Catalina con San Sebastián» del Correggio, cuyo original se guarda en el Museo del Louvre. Esta obra vuelve a aparecer en el Zaguán en la actualidad.

El Capítulo Vicarial, según esta relación, no sufrió ninguna alteración importante. Únicamente se registra la presencia del cuadro de Jerónimo Murciano: «La Resurrección de la hija de Jairo», que el propio Sigüenza describe sin dar su localización.

Gracias a la primera edición del libro del P. Santos completamos la información de esta Sala confirmando que en un principio únicamente tuvo seis cuadros que se distribuyeron sobre la pared principal dejando libres las entreventanas y sobrepuestas. Junto al cuadro de Murciano se mencionan las copias de Rafael, aunque seguimos sin saber de qué temas se trata, seguidas de la «Sagrada Familia» de Fontana y dos tablas

del pintor holandés Hyeronimus Bosch, que son: «Camino del Calvario», actualmente en la Celda Prioral Baja, y «San Antonio Abad», una de las muchas versiones que tuvo Felipe II de este mismo tema.

El Capítulo Prioral también fue decorado con seis importantes lienzos, siguiendo la misma disposición mencionada en la Sala anterior. A los cuadros ya citados por Sigüenza hay que añadir una nueva obra de Tiziano que había sido enviada por Felipe II el 14 de abril de 1574; nos referimos a la titulada: «El escarnio de Cristo», que en la actualidad se guarda en el Museo del Prado, además de «El Bautismo de Cristo» de Palma el Joven, y «El Descendimiento» de Veronés, propiedad todavía de San Lorenzo.

La Celda Prioral mantuvo las mismas obras mencionadas por Sigüenza.

Los grandes cambios de decoración se produjeron al poco de aparecer la primera edición de la Descripción del P. Santos y éstos se consignan en su segunda edición, en 1667. La nueva disposición no sólo afectó a las Salas Capitulares, sino también a otras importantes dependencias del Monasterio, como la Sacristía y el Aula de

Moral o Aulilla. Los proyectos, que fueron realizados por el pintor Diego Velázquez en su calidad de Aposentador del Rey, están dentro de los planes de renovación que tuvo Felipe IV para San Lorenzo. Los cuadros reunidos en estas dependencias fueron una de las mejores muestras de la amistad y colaboración que tuvieron este Monarca y su Pintor de Cámara.

La primera pieza en renovarse fue el Capítulo Prioral que pasó a contar de seis a dieciocho obras maestras de los siglos XVI y XVII. Presidiendo el Capítulo se mantuvo el gran cuadro de Tiziano «La Oración en el Huerto». Encima de las puertas laterales, a los lados del Altar, se colocaron: «La Virgen del rosal» de Rafael, adquirida en la almoneda de Carlos I de Inglaterra, y «La Sagrada Familia con Santa Ana» de Rubens, comprada en la almoneda del Duque de Caspio, ambas obras propiedad actual del Museo del Prado. Encima de las puertas laterales de entrada se situaron del Guernico: «San Jerónimo», de paradero desconocido, y «Santo Tomás», propiedad del Monasterio. La pared principal se destinó para lienzos de grandes dimensiones. Centra la composición el gran cuadro del Veronés «Jesús y el Centurión», adquirido por Alonso de Cárdenas en la almoneda del Monarca británico para Felipe IV, y que en la actualidad se guarda en el Museo del Prado. A los lados, dos cuadros de Van Dyck: «La Coronación de Espinas», comprada en la almoneda de Rubens, y «La Piedad», comprada por Felipe IV. Y, por último, completando la pared, dos obras de Palma el Joven, también conseguidas en la almoneda de Carlos I de Inglaterra: «David vencedor de Goliath» y «La Conversión de San Pablo».

En la pared opuesta, entre las ventanas, también se presentaron cuadros, entre los que destacamos: «La Inmaculada» de Rubens y «La Virgen de la Silla» de Reni.

En la actualidad todos estos cuadros se guardan en el Museo del Prado.

El Capítulo Vicarial, como ya dijimos antes, también entró dentro de los proyectos de renovación de Velázquez, pero, según parece, éstos no se llevaron a cabo hasta el reinado de Carlos II, debido a la muerte del artista, ocurrida en 1660, y del propio Felipe IV en 1665. Esto mismo nos comenta el P. Santos en la segunda edición de su Descripción sin llegar a desarrollarla.

DESCRIPCIONES DEL SIGLO XVIII

El interés que sintió el Siglo de las Luces por nuestro Monasterio se ve reflejado en dos importantes publicaciones que sobre

él se realizaron ya pasada la mitad de la centuria. La primera se la debemos al Padre Andrés Ximénez, monje jerónimo que vivió en San Lorenzo y que fue Catedrático de Vísperas en su Colegio. El libro fue publicado en Madrid en 1764 bajo el título de: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico Templo, Panteón y Palacio: compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas vistosas Láminas de su Planta y Monte: aumentada con la noticia de varias grandezas y Alhajas con que han ilustrado los Católicos Reyes aquel Maravilloso Edificio, y coronada con un tratado apéndice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes, Estatuaría, Arquitectura, y Pintura, que concurrieron a su Fundación, y después le han enriquecido con sus Obras.* La segunda obra dedicada a este edificio y las riquezas en él contenidas se la debemos al escritor y pintor Antonio Ponz. Esta descripción aparece recogida en el tomo II de su *Viage por España*, publicado en Madrid, entre los años 1772 y 1794.

Tras la lectura de ambas descripciones vemos que la decoración de los Capítulos se mantuvo intacta durante todo el siglo XVIII, tal como la había dispuesto Carlos II, según los criterios de su padre, Felipe IV, y Diego Velázquez. Esto nos hace deducir que el gran incendio de 1671 apenas afectó a esta zona del Monasterio.

De esta forma vemos cómo el Zaguán aumentó el número de cuadros a nueve, cubriéndose así, suponemos, la pared que aparece junto a la puerta de entrada debido al desplazamiento a la que es forzada para que quede centrada respecto al Claustro Principal. A los ya mencionados cuadros se añadieron los siguientes: «San Juan Bautista sujetando el cordero entre sus manos», copia de un original perdido de Ribera, y «El Martirio de Santa Justina» de Lucas Jordán. Ambas obras siguen siendo propiedad del Monasterio.

La decoración que vieron el P. Ximénez y Ponz en el Capítulo Vicarial fue la siguiente: centrando la gran pared principal, «La Conversión de María Magdalena» de Tintoretto, obra que se vuelve a colocar en estas Salas; flanqueada por «La Religión socorrida por España» de Tiziano, propiedad del Prado, y «San Sebastián atendido por las Pías Mujeres» de Ribera, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Y, finalmente, en los extremos: «La Reina Ester ante el Rey Asuero» de Tintoretto, y «Jacob recibe la túnica de José» de Velázquez. Ambos cuadros se sitúan de nuevo en los Capítulos.

La ornamentación se completó con otra importante selección de obras que se instalaron en las entreventanas, y de las cuales destacamos los dos magníficos lienzos com-

prados por Velázquez que representan a «San Pedro» y a «San Eugenio», y que se exhiben de nuevo en el mismo lugar donde el gran pintor sevillano los mandó colocar.

El embellecimiento de la Celda Prioral también cambió completamente. Cuando el P. Ximénez la vio, solamente quedaba el cuadro de Patinir de «La Multiplicación de los Panes y Peces». Junto a éste se habían colgado dos obras de Sebastián Herrera: «San Jerónimo» y «El Nacimiento de Cristo». También se colocó una copia de «La Virgen y el Niño con Santa Ana» de Leonardo y dos cuadros de escuela alemana: «Adán y Eva en el Paraíso» y «La Virgen con el Niño». De todos ellos sólo la copia de Leonardo permanece en San Lorenzo. Es interesante observar que en la descripción de Antonio Ponz sólo se citan los dos cuadros de Herrera y se especifica que el cuadro de Patinir ha sido trasladado a uno de los claustros menores, atribuyéndolo de forma gratuita a Joaquín Sandrat, pintor flamenco del siglo XVII. Da la impresión, tras la lectura de este texto de que su autor o no pudo visitar esta habitación o no tuvo tiempo suficiente para fijarse en todos los cuadros que aquí había.

HASTA NUESTROS DIAS

Con la llegada del siglo XIX comenzaron a sucederse una serie importante de desgracias que estuvieron a punto de terminar con la existencia de nuestro Monasterio. La mayoría de sus bienes se dispersaron y otra gran parte desapareció. La decoración pictórica, que tan amorosamente había sido reunida por los monarcas españoles, no fue ajena a esta diáspora. En las diferentes descripciones que de este Real Sitio se realizaron a lo largo de este siglo, advertimos, siempre que llegamos a la descripción de las Salas Capitulares, cómo éstas han perdido el rango y la importancia cultural con los que se concibieron para convertirse casi en un depósito de pintura. Un hecho innegable es que el Monasterio de San Lorenzo perdió toda su grandeza e importancia política durante esta centuria y lo que estos cronistas reflejan en sus libros es el canto de cisne del Imperio español, que tuvo en este edificio uno de sus símbolos más imperecederos.

Por eso, tras las celebraciones del Cuarto Centenario del Monasterio de San Lorenzo hacía falta que las Salas Capitulares volvieran a convertirse en el eje cultural de la proyección universal de este edificio, y, por eso, el Servicio de Conservación del Patrimonio Nacional se planteó una nueva organización que abarcara toda su pintura. Esta nueva presentación intenta devolver a los Capítulos el espíritu de su Fundador,



El Bosco.
«Los Improperios».

Palma el Joven.
«Bautismo de Cristo».
Situado en la actualidad
en los Nuevos Museos
de este Monasterio.



Leonardo da Vinci.
Copia de la Sagrada Familia
con Santa Ana.
Se expone actualmente
en el Palacio de los Austrias.



que los concibió como una gran pinacoteca, aunque la mayoría de las obras adquiridas ya sea prácticamente imposible volverlas a colgar sobre la paredes de estas Salas.

ZAGUAN

La disposición del Zaguán en nada se asemeja a la que tuvo, ya que en la actualidad se ha habilitado para exponer la gran obra de El Greco: «El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana». Esta singular pintura, rechazada por Felipe II para formar parte de la decoración de la Basílica, parecía haber encontrado un lugar idóneo de exposición cuando se habilitaron las habitaciones que constituyeron el Palacio de Verano, concretamente el llamado Salón de Honor. Pero nuevas necesidades han obligado a buscar un nuevo emplazamiento para el cuadro que, debido a sus grandes proporciones, parece inevitable que, en principio, sea este Zaguán, aunque siempre cabrá la posibilidad de encontrar una ubicación mucho más adecuada a esta Obra Maestra del Arte Español. Acompañan a esta pintura la supuesta copia, también de El Greco, de «Los Desposorios místicos de Santa Catalina con San Sebastián» del original del Correggio, y la interesante copia realizada por Sánchez Coello del cuadro perdido de Tiziano «Noli me Tangere».

CAPITULO VICARIAL

Tomando como puntos de apoyo los dos cuadros de El Greco «San Pedro» y «San Eugenio», y «La Túnica de José» de Velázquez, intentamos presentar en esta Sala una selección de pintura española de

los siglos XVI y XVII. Así, en la pared principal, junto al genial lienzo de Velázquez, aparecen otros cuatro de Ribera: «San Onofre», «El Santo Entierro», «Jacob cuidando el rebaño de Labán» y «San Francisco en Extasis». En la pared opuesta presentamos el resto de la obra del pintor cretense que se conserva en San Lorenzo. Junto a las dos obras mencionadas tenemos el impresionante «Sueño de Felipe II», dos «San Francisco en Oración» adquiridos por Isabel II en la almoneda del Marqués de Salamanca, y una copia tardía de un imitador de El Greco que representa a «San Juan Bautista y San Juan Evangelista». En las entrepuertas aparecen cuatro retratos de Santos eremitas, todos del taller de Ribera, y en las sobrepuestas cuatro hermosas guirnaldas con temas del Antiguo Testamento atribuidas a Mario Nuzzi dei Fiori. El conjunto del Capítulo queda completado con el gran cuadro de Tiziano «San Jerónimo en Oración», que vuelve a presidir su Altar.

CAPITULO PRIORAL

A la hora de seleccionar la pintura para este Capítulo hemos tomado como pauta el impresionante cuadro de Tiziano «La Última Cena», que fue realizado para decorar el refectorio del Monasterio, y que desde el siglo pasado fue sacado de la clausura para disfrute de los visitantes. Tomando como eje esta obra, dedicamos este Capítulo a la pintura veneciana de finales del siglo XVI.

San Lorenzo ha sido uno de los lugares donde mayor concentración de pintura veneciana se ha dado fuera de Italia. La afición de nuestros monarcas por esta escuela comienza con el emperador Carlos V, para continuar con su hijo Felipe II y llegar a su máximo esplendor con Felipe IV. Por lo tanto esta Sala se convierte en un auténtico homenaje a estos mecenas españoles, que optaron por el mundo colorista veneciano, cuando aún la opinión pública veía en el mundo florentino y romano el auténtico arte de la pintura. Aunque muchas de las obras venecianas que figuraron en San Lorenzo ya no puedan volver a colgar de sus paredes, hay que hacer hincapié en que su riqueza es tal que podemos decir que estamos ante una de las Salas con mejor pintura religiosa veneciana del mundo. Las dos obras que marcan esta afirmación son la ya mencionada «Última Cena» y «La Oración en el Huerto», obra que preside el Altar, también de Tiziano. En el resto de la pared principal encontramos: «Descanso en la Huida a Egipto» de Tiziano, «La Conversión de la Magdalena» y «La Reina Ester ante el Rey Asuero», de Tintoretto, ambos cuadros adquiridos por Velázquez

en su segundo viaje a Italia; y, por último, «Jesús acompañado por las almas del Limbo visita a su Madre» de Veronés.

La selección continúa en las entrepuertas, donde se ha desarrollado un pequeño programa iconográfico. Iniciamos la lectura con la figura de «San Juan Bautista» de Tiziano, como el precursor; sigue una «Sagrada Familia» del taller del Veronés; y pasa a un episodio de la vida pública de El Salvador: «Jesús y la Samaritana», también del Veronés. El programa termina con tres momentos de la Pasión y Muerte de Jesús: «Ecce-Homo» y «Jesús mostrado al pueblo por Pilatos» del taller de Tiziano, y «El Santo Entierro», obra de calidad del taller del Tintoretto.

En las entrepuertas, a los lados del Altar, dos lienzos del pintor lombardo Moretto da Brescia que representan al «Profeta Isaías» y la «Sibila Eritrea». En frente, dos grisallas de escuela florentina, últimamente atribuidas a Federico Zúccaro.

Y, por último, cerrando el conjunto, a modo de sobrepuestas, cuatro guirnaldas con temas marianos realizadas por Daniel Seghers.

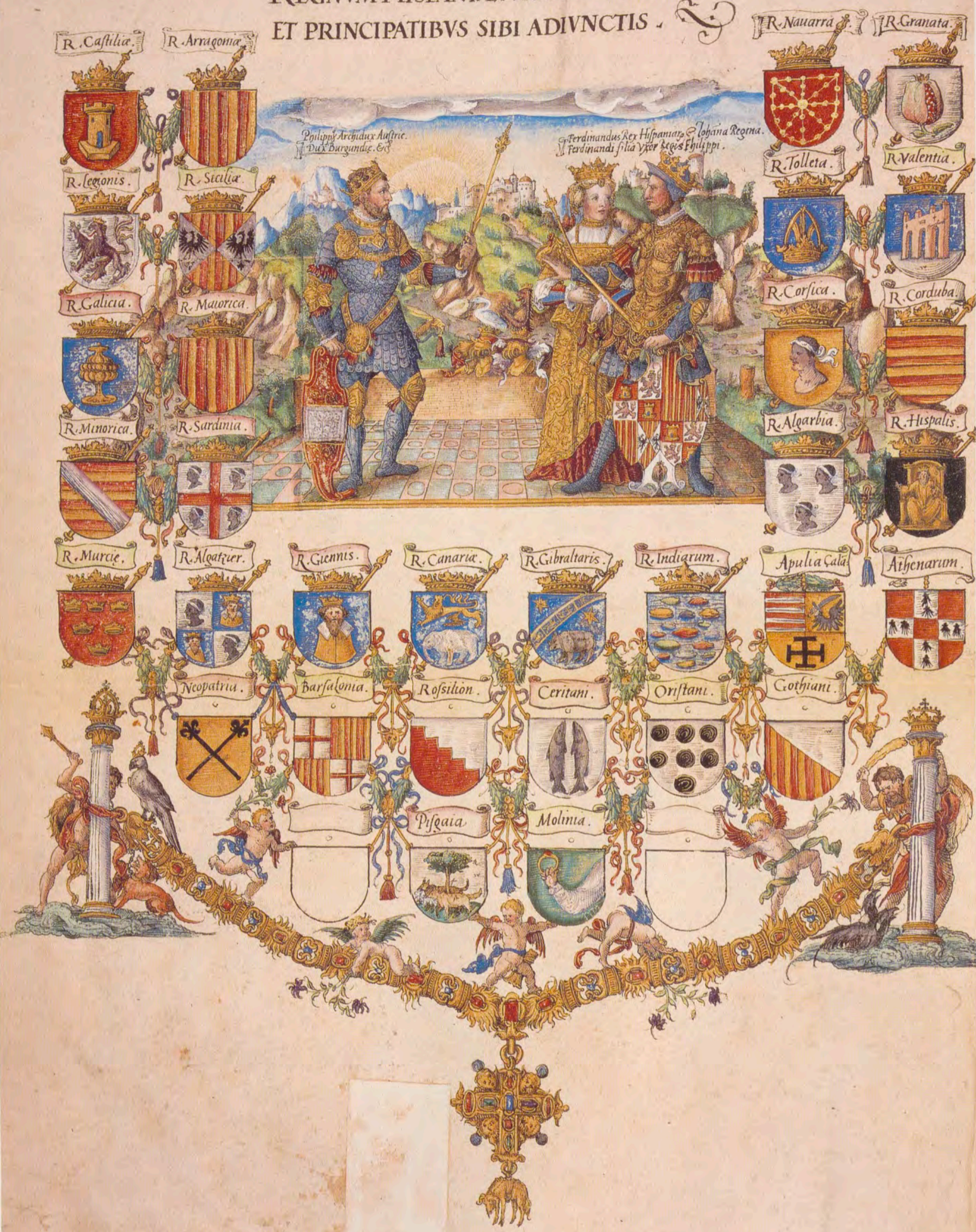
CELDA PRIORAL BAJA

Para completar nuestro recorrido por las grandes opciones artísticas que predominaron en la decoración de San Lorenzo, sólo nos faltaba hablar del mundo flamenco, y en especial de la obra de Hieronymus Bosch, que es a quien va dedicada esta última Sala. De nuevo es la figura de Felipe II la que nos ayuda a comprender este hecho, ya que fue su gran afición a este pintor lo que ha hecho que en España se conserven las mejores obras de este maestro visionario. En un principio la mayoría de estas pinturas estuvieron en San Lorenzo, aunque ahora se conservan en el Museo del Prado, pero eso no significa que todavía no conservemos importantes ejemplos, tales como el impresionante «Camino del Calvario» y «El escarnio de Cristo». Junto a estas dos obras se pueden admirar las interesantes copias de «El Carro del Heno», «La Creación» y «Las Tentaciones de San Antonio», así como la tabla de escuela de Patinir «La Multiplicación de los Panes y los Peces». El conjunto se cierra con otras tres tentaciones de San Antonio. La primera de ellas es de escuela de El Bosco, y pudo ser realizada en los propios talleres del Monasterio, mientras que las otras dos, adquiridas por Isabel II en la venta de los bienes del Marqués de Salamanca, ya nada tienen que ver con el mundo filipino. Ambas son norte-europeas y una de ellas se atribuye a Peter Huys; nos referimos a la colocada a la derecha de «El Carro del Heno».



La Profecía de Daniel. Vol. I. Fol. 27 v.

REGNUM HISPANIÆ . VNA CVM ALIIS REGNIS
 ET PRINCIPATIBVS SIBI ADIVNCTIS .







«HERALDICA Y ORIGEN DE LA NOBLEZA DE LOS AUSTRIAS» EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL

Por Elizabeth SCHEICHER
Traducción: Julia HERNANDEZ SANS

La Profecía de Daniel.
Vol. I. Fol. 27 v.

En la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial está expuesta en lugar preferente una obra de lujo que consta de tres tomos, y que, independientemente de su calidad artística y su significado histórico e historiográfico, es ampliamente desconocida hasta hoy en el ámbito de la literatura científica. Su título, *Heráldica y origen de la nobleza de los Austrias*, sólo da una idea incompleta acerca del propósito y del contenido del manuscrito. Los tres libros, que a partir de ahora se denominarán Cod. Esc., en formato de folio, contienen una descripción del mundo desde sus comienzos bíblicos hasta mediados del siglo XVI, tratada en el primer tomo desde el punto de vista cronológico histórico; en el segundo, desde el punto de vista topográfico, ordenado según dominios y países; y en el tercero, desde el orden social, especialmente en lo que al papel de la aristocracia frente al imperio y al pueblo se refiere. La obra está dedicada a Felipe II y, como se demostrará a continuación, es de fecha de 1547-48.

Los textos, redactados en la-

tín y en alemán, obtendrán su dimensión histórica en relación con Carlos V, cuyo imperio universal será considerado como resultado del proceso histórico que comenzó con Noé.

Así, el primer tomo, «*Historia originis et successionis regnorum et imperiorum a Noe ad Carolum V*» (28-I-11, 193 f., pergamino y papel, 227 miniaturas con representaciones de figuras, 5 de ellas a modo de modelos), basa la absoluta predominancia del Imperio en la profecía del Antiguo Testamento (I/27v) a través de la transformación del cuarto imperio universal de Asiria (I/7), y a través de Persia (I/8v) y Grecia (I/15) hasta el primer imperio romano (I/28 f.). Este comenzó con Rómulo y Remo siguiendo con los Reyes míticos (I/30v-44v) hasta los emperadores romanos, desde César hasta Miguel (I/68-105) y sus descendientes alemanes, desde Carlomagno hasta Carlos V (I/105v-176v). La raza humana comienza con Noé y sus hijos (I/2), que pueblan las partes del mundo de Africa (I/63), Asia (I/62v) y Europa (I/3v).

Este orden cronológico es introducido cada vez por un «*Prefatio Heraldii*» en el que se



encuentran elaborados los enfoques sobre política específicos del capítulo en cuestión. Es importante, desde el punto de vista de la política exterior, la lucha contra los turcos, a los que se equipara con el anticristo, siendo considerados como el mayor peligro para la subsistencia del Imperio Romano. Desperdigados entre los datos cronológicos de los soberanos se encuentran las disposiciones referentes a los tratados, los cargos administrativos romanos (I/65-67), y los empleos en las cortes de los emperadores alemanes (I/125v-150v), así como las modalidades de su elección y coronación (I/125v-131v).

El segundo tomo, «Historia originis et nobilitatis Hispaniae et Germaniae etc.», 28-I-10 (220 f., papel 495 × 355 mm., 137 miniaturas), contiene una exposición, ordenada jerárquicamente, de los países europeos y sus dominios, comenzando con el Reino de España (II/1v-24), siguiendo por los principados y los condados hasta los países feudalmente independientes como Rusia y Suiza (II/199-203), figurando indicados todos los soberanos correspondientes hasta llegar a las míticas leyendas sobre las fundaciones. En el caso de España, la lista comienza con Túbal, hijo de Japhet y nieto de Noé, citándose como fuente la obra *Antiquitatum Variarum*¹, de Giovanni Nanni da Vitarbo, que apareció por primera vez en 1498. La exposición de cada territorio tiene lugar según princi-



El nacimiento de Rómulo.
Vol. I. Fol. 30 v.

pios geográficos, de conocimiento del país e históricos, aunque siempre resaltando la relación con la Casa de Habsburgo de una manera especial. El punto central lo forman, como es lógico, las relaciones matrimoniales con las grandes dinastías europeas, con España y Portugal, sobre todo con Borgoña (II/73v)², tratando con especial amplitud la vida y los hechos del emperador Maximiliano I (1459-1519), su matrimonio con María de Borgoña (1458-1472) y, en relación con ello, la fundación de la orden del Toisón de Oro por el duque Felipe el Bueno, 1430 (II/78v-89). El tema de las esposas principescas es expuesto —por primera vez en la historiografía de los Habsburgo— en representativas imágenes (II/94v-96) acompañadas de cortos textos biográficos.

El tercer tomo del Codex, «Historia Nobilitates et Torneamentorum» (28-I-12, 202 f., pergamino y papel, 495 × 355 mm., 31 miniaturas) está dedicado a la nobleza, a su origen en remotos tiempos míticos, así como a sus derechos desde el punto de vista moral y político. El carácter especial de este tomo frente a los anteriores consiste en que los «Prefaciones Heraldí» son más extensas y en que se le concede más espacio a la opinión personal política y religiosa del autor (como veremos más adelante). Los textos de los tres tomos están confeccionados en lengua latina y alemana, escritos sobre papel

(marca de agua; piña briquet 2110). La letra empleada, que ha sido escrita por varias manos, es una cursiva humanista en el texto en latín y una cursiva renacentista en la traducción al alemán, y, en el caso de las rimas, una letra alemana gótica, y para los títulos una Majuskel-Antiqua. Las primeras hojas contienen dedicatorias en pergamino; en la encuadernación posterior del libro (Escorial, a mediados del siglo XVI) se colocó equivocadamente la dedicatoria del segundo tomo al tercer tomo, con la suya correspondiente.

Según esta dedicatoria los libros son un regalo del cardenal de Augsburgo, Otto Truchsess de Waldburg (nacido en 1514, obispo de Augsburgo desde 1543 y cardenal desde 1544)³. Otto de Waldburg procedía de una antigua familia suabia que, desde la concesión del cargo de escudero por parte de Federico II, le debía lealtad al emperador alemán reinante.

En la guarda del primer y tercer tomo (por duplicado) se encuentra el emblema de Otto, el pelicano que se desgarró el pecho para alimentar⁴ a sus crías, junto con su lema HIS QUI DILIGUNT («sean todos como aquéllos que aman»). La relación con Augsburgo está representada por el escudo de la ciudad con el águila bicéfala; el crucificado indica la dignidad de cardenal de la persona que realizó el encargo. Esta composición está enmarcada por la divisa del Emperador Carlos V,

Julio César.
Vol. I. Fol. 68.



las dos columnas de Hércules con el lema PLUS ULTRA. La proximidad, manifiestamente visible, entre el Cardenal y el emperador Carlos V, queda corroborada por los hechos históricos que se reflejan en su biografía: Otto de Waldburg fue, durante el enfrentamiento con los protestantes de la Liga de Smalkalda, uno de los dirigentes representantes de la parte católica. Fue nombrado Comisario Imperial General de Alemania, por Carlos V, en 1544, encargándole éste, repetidas veces, misiones políticas importantes.

*Asia. Vol. I. Fol. 2 v.; y
Rey de Armas. Vol. I. Fol. 1 v.*



Junto con las negociaciones diplomáticas con motivo de una boda entre la Casa de Habsburgo y Wittlwbach, y su intervención en la Dieta de Regensburg en 1546, Otto de Waldburg intervino especialmente como comisario imperial y consejero en la elaboración de una nueva constitución del Reich en Ulm, aunque el tratamiento de esta importante cuestión se delegó, sin resultado tangible, en el Reichstag de Augsburgo. Este «geharnischte Reichstag» (Dieta armada), llamada así por la cantidad de tropas que se encontraban en y alrededor de la ciudad, se convocó en 1547, tras la batalla de Mühlberg, teniendo como principal objetivo aclarar la cuestión religiosa en sentido favorable al partido católico del Emperador. En Augsburgo se encontraban presentes los siete prin-

cipes electores, el hermano del Emperador, el rey Fernando, y su hermana, la reina María, Gobernadora de los Países Bajos. El presidente del Reichstag era el archiduque Maximiliano, futuro yerno de Carlos V y emperador Maximiliano II (1527-1576). El acto comenzó con una misa pontifical que celebró el cardenal Otto, el 1 de septiembre, en la catedral. Es durante esta época de mayor dedicación al servicio del Emperador, es decir, en los años 1546-1548, cuando se elaboran los códices de El Escorial. Los elementos que permiten reconocer esta fe-

cha se encuentran en primer lugar en el texto: así, por ejemplo, está registrada la fecha de nacimiento de don Carlos en el año 1545 (II/93), pero la infanta María consta como la prometida, no la esposa aún del archiduque Maximiliano (II/96). La boda del futuro emperador Maximiliano II con la hija del emperador Carlos V tuvo lugar en el año 1548.

Hay que agradecer a la casualidad el que haya quedado documentada con toda exactitud la entrega de los Códices por el cardenal Otto de Waldburg⁵. En una nota manuscrita de la Bayerischen Staatsbibliothek (Biblioteca Estatal de Baviera), se lee el siguiente apunte: «Anno 1549 el Obispo de Augsburgo homenajó al Príncipe de Austria con preciosos libros, que encargó a Tyroll, habitante de Augsburgo, con grandes costos y con exquisitos dibujos y textos».

Como autor del texto de los tres tomos se cita aquí, más claramente, aunque en el prólogo en latín de los Códices, a Hans Tirol⁶, que también se hizo famoso como arquitecto y pintor. Nacido alrededor de 1505, hijo de un sirviente de la corte, Tirol recibió en 1532 el título de maestro pintor en Augsburgo, donde ejerció el cargo de Bauvogt (Consejero de Obras) desde 1541. Estaba casado con una hija del pintor Jörg Breu el Viejo (1475-1535), por lo que su integración en el negocio artístico de la familia se efectuó en primer lugar por esta relación familiar. En 1548, Tirol abandona Augsburgo, instalándose en Praga a partir de 1551, sirviendo en primer lugar al futuro emperador Fernando I (1503-1595). En 1560 regresa a Augsburgo donde, como reconocimiento a sus servicios para la Casa Habsburgo, recibe una renta vitalicia. Murió en 1576 en Augsburgo.

Hans Tirol pertenece a esa clase de personalidades polifacéticas cuya excepcionalidad radica no tanto en un talento artístico especial cuanto en el conocimiento del mercado artístico y, sobre todo, de la clientela potencial. Como hijo que





*El tribuno del pueblo.
Vol. I. Fol. 48 v.*

era de un Rey de Armas del emperador Maximiliano I, su relación con las cortes de los países de herencia austriaca era cercana, y nos lo encontramos repetidas veces de intermediario con la corte de Praga del archiduque Fernando II. Su verdadera fuerza, herencia paterna, residía en sus extraordinarios conocimientos de heráldica, como atestiguan los numerosos escudos y sus respectivas explicaciones que se encuentran en el Cod. Esc. Su incuestionable valía como experto en esta materia se ve confirmada también por citas de historiadores contemporáneos suyos.

En el caso aquí tratado del Cod. Esc., la verdadera función de Hans Tirol no es casual que quede poco clara. El pretencioso título que figura en el prólogo: «Carmen iambicus autoris opere» (I/2v y III/3v, 5) le confirmaría como autor; no obstante, en los últimos versos se aparta de esta hipótesis, debido a que resulta inverosímil por la amplitud del texto de los tres tomos, y se contenta con «curavit istos libros» y «fieri atque rite collegi» como editor, es decir «collector» del amplio material. Parece ser que Tirol planeó fundamentalmente el concepto global del libro y dio las directrices sobre la tendencia política de las declaraciones.⁸ Para ello pudo apoyarse en una tradición historiográfica de Augsburgo, que perduró hasta mediados del siglo XIV. Clemens Jäger⁹ (alrededor de

1500-1561) era uno de los más destacados historiadores coetáneos de Augsburgo. Encargado desde 1541 de la clasificación y valoración del archivo municipal, es además autor de varias crónicas locales y del amplio Ehrenspiegel (espejo de honor) de la Casa de Austria¹⁰. ¿De qué fuentes, pues, se sirvió el editor Hans Tirol para la elaboración del Cod. Esc., y cuál es la imagen histórica que de ella resulta?

El Cod. Esc. —historia universal desde Noé hasta la época de Carlos V— se refiere, de forma compendiada, a las crónicas mundiales de Schedel¹¹ sin cuestionar, sin embargo, su unidad universal, en el sentido de un comienzo y de un final de los tiempos. A diferencia

de los predecesores medievales, desde Eusebius (260-390 aprox.) hasta Otto de Freising¹², la historia del hombre ya no es historia sagrada, entre la Creación y el Juicio Final, sino el resultado del quehacer humano como factor autónomo en el devenir del tiempo. El acento está puesto, por lo tanto, en la descripción de los países, por un lado, y, por el otro, en una exposición sin ninguna omisión de los emperadores romanos y alemanes. Como es lógico, se dedica un mayor espacio a los Habsburgos vivos, Carlos V y Fernando I, alabando sus hazañas en la lucha contra los infieles, e integrando algunos textos de la literatura de la época, como, por ejemplo, el Canto de Alabanza al emperador Carlos V; (I/178)¹³. Por todo esto se comprende que no pudiera existir un proyecto común para los tres libros. El Cod. Esc., desde el punto de vista del tratamiento de las fuentes, rompe todas las fronteras hasta entonces utilizadas para la elaboración de una historia universal, por lo que se debe considerar como un fenómeno singular dentro de la historiografía europea. Por consiguiente, el marco temporal y de contenido de las fuentes antiguas utilizadas es muy extenso; abarca desde la antigüedad, pasando por la literatura medieval, hasta los historiadores coetáneos del siglo

*Sobre el águila.
Vol. I. Fol. 66 v.*



XVI. Un papel importante juegan, no obstante, las obras historiográficas indicadas por el emperador Maximiliano I. Maximiliano se había dado cuenta de la importante función política que podía tener la historiografía al servicio de la Casa Habsburgo, y la promovió con unos conocimientos muy elevados y un enorme interés personal. Tras su muerte, en el año 1519, la mayoría de los proyectos quedaron incompletos, es decir, como manuscritos que no llegaron a ser impresos.

El modelo cualitativamente más significativo del Cod. Esc. es el que proporcionó el historiador preferido de Maximiliano, el profesor de Friburgo, Jacob Manlius (o Mennel, fallecido en 1526)¹⁴. Su obra principal, la *Crónica de los Príncipes*, se encontró, tras el



Los reinos de España.
Vol. II. Fol. 1 v.



Las islas de España.
Vol. II. Fol. 22 v.

fallecimiento del Emperador, en manos de su nieto, el rey romano Fernando.

Sin embargo, todas las crónicas, especialmente los escritos de la misma época de Jäger, son superadas por el esplendor de la presentación y las ilustraciones del Cod. Esc. El artista ejecutor es el pintor Jörg Breu el Joven¹⁵ y su taller; su firma se encuentra en el tomo 1 (f. 2v, 3, 5.5v, 20v) y en el tomo 2 (f. 19v, 21v, 73v, 95v, 197v, 200v) del Cod. Esc. Jörg Breu, atareadísimo hijo de un pintor, nacido alrededor de 1510 en Augsburgo, se hizo cargo, tras estudiar algunos años en Italia, del estudio de su padre, llegando a ser, además de ilustra-

dor de libros, grafista y diseñador para trabajos de orfebrería, uno de los pintores más ocupados de Augsburgo. Murió en 1547. Se desconoce si su taller, en el que trabajaban ayudantes, dejó entonces de existir. La relación con el cliente Otto Truchsess, de Waldburg, fue establecida obviamente por el propio pintor Jörg Breu; éste terminó en 1543 una xilografía con el escudo del Cardenal sin el pifeo (el nombramiento tuvo lugar en 1544)¹⁶; un dibujo a pluma con su divisa, el ya citado pelicano, también obra de Breu, se encuentra en la colección gráfica estatal de München¹⁷. Ambas reproducciones, casi idénticas, por lo que

al motivo y, sobre todo, al estilo se refiere, pueden verse en las respectivas hojas dedicadas del Cod. Esc. Independientemente de ello, el Cod. Esc. entronca repetidas veces, en cuanto a modelo y estilo, con el conocido repertorio de formas de Jörg Breu. Seguidamente ofrecemos algunos ejemplos. Así, se encuentra uno de sus motivos arquitectónicos característicos, un pórtico de dos pisos, a menudo coronado por una logia y ricamente decorado con medallones en los ángulos y escenas de batallas en el friso. Salas como ésta se encuentran, casi a modo de escenario marco de sus representaciones escénicas, en una de sus xilografías firmadas del

año 1540 —la historia de Susana¹⁸—, así como en algunas escenas del Cod. Esc. A modo de segundo ejemplo, valga citar el nacimiento de Rómulo y Remo y la fundación del imperio romano por Eneas (I/30v y 32v). Asimismo se encuentran numerosos paralelos con la obra de Breu en lo referente al fondo paisajístico de árboles y ríos, el característico rizo de las nubes y un sol poniente que apenas si se adivina por los tenues rayos reflejados en ellas, así como en la xilografía sobre el asedio de Argel¹⁹ y la batalla de Lechfeld (III/14v) dos escenas que, por lo reducido de la perspectiva y la forma en que los grupos de masas, compuestos de pequeñas figuras, están emplazados, resultan íntimamente ligadas. También las figuras dinámicas son, en su composición, movimiento, atuendo y expresión, iguales a otras que se encuentran en otras obras que probadamente son de Breu. Son tantos los ejemplos de esta índole que tendremos que prescindir de citarlos todos. He aquí los que se han elegido: la figura del caballero turco, en la mitad derecha del escenario de batalla (III/32v y 33) que es idéntico al alto dignatario oriental en el «Skandenberg» de Berlatius²⁰, o al portador de alimentos de

la xilografía «El rico avaro y el pobre Lázaro»²¹, que se encuentra en «Quatuor Dapiferi» del tomo I/140. Los reyes romanos, así como los emperadores romanos alemanes, se representan en figuras de cuerpo entero, ataviados fantásticamente, a caballo, con coronas o yelmos y escudo. De forma parecida, en el segundo tomo, una figuras masculinas armadas, solas o formando grupos de tres, y situadas en paisajes típicos, simbolizan los diferentes principados europeos. Estas figuras están íntimamente ligadas con el encargo del emperador Maximiliano I, quien, con objeto de representar el pasado de los Habsburgos, hace figurar una serie de antepasados, unos reales y otros ficticios, otorgándoles una conexión histórica. Como referencia se ofrece la *Genealogia Kaiser Maximilian I*²², de Hans Burkmairs, 1509-1512.

La utilización de este tipo de figuras por Breu padre e hijo es un hecho seguro²³.

La realización del Cod. Esc., es decir de las miniaturas, pero también la copia del texto, ha de localizarse en el ámbito de un taller importante de Augsburgo, entre los años 1541-1548. Los manuscritos más destacados, hoy conocidos, que proceden de allí, son: la *Weberchronik*²⁴, el *Eherengedächtnisbuch der Stadt Augsburg* (Libro de Honor y Memoria de la ciudad de Augsburgo)²⁶ y el lujoso *Herwartcodex* de la Eton College Library²⁷, dedicado a Enrique VIII.

Los manuscritos citados están más o menos relacionados entre sí en lo que a concepto, realización y objetivos se refiere, y ya volveremos sobre ello. Lo que sí que sabemos hoy seguro es que en la ilustración del libro tomaron parte ayudantes de Breu, de los cuales algunos están encargados de tareas especiales. Así, el estilo de las miniaturas no es homogéneo y, por ejemplo, el heraldo del Cod. Esc. (II/1v) también se encuentra en *Ehrenbuch* de la ciudad de Augsburgo (I/48v)²⁶, la reunión del senado (I/34v) aparece, apenas sin variaciones, en el Códice Eton (tomo I, f.

Borgoña.
Vol. II. Fol. 73 v.; y
Las infantas Eleonora,
Isabella y María.
Vol. II. Fol. 95 v.

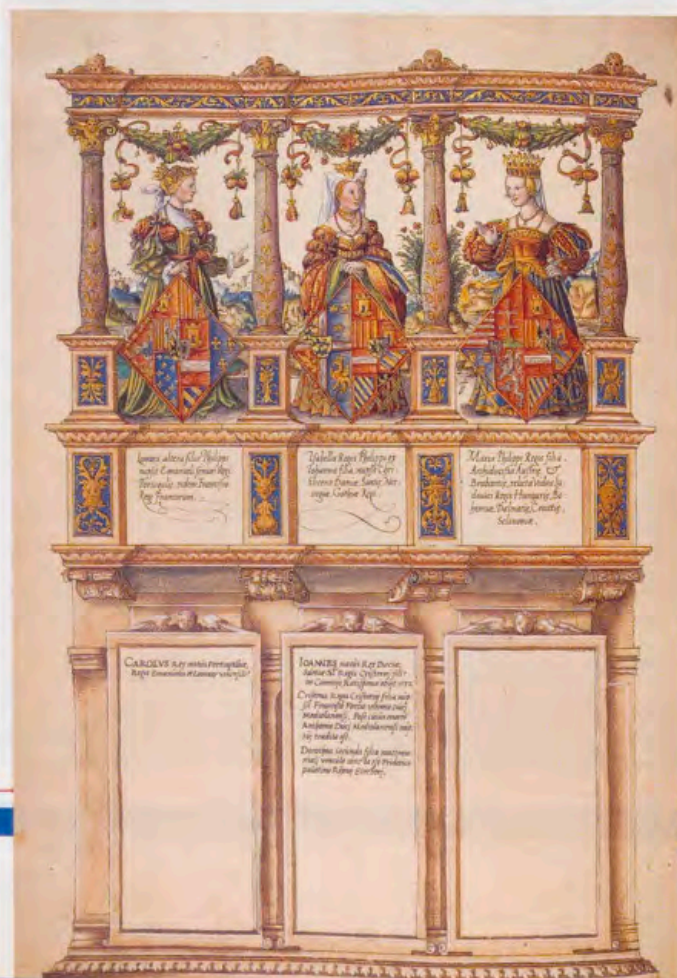
48)²¹; asimismo la figura masculina, de pie de un portaestandarte que se encuentra en el *Eherenbuch* de la familia patricia Herwart de Augsburgo (f. 24v)²⁵, está con toda seguridad realizada por la misma mano que hizo las figuras de los príncipes en el segundo tomo del Cod. Esc. (II/104v-111v). El texto del Códice Herwart procede de Clemens Jäger; el papel utilizado tiene la misma marca de agua Briquet 2110, que el Cod. Esc.

Podríamos seguir investigando las complicadas relaciones y conexiones de más ejemplos, que dan como resultado la visión de un taller muy pro-

ductivo entre los años 1544-1548, bajo la dirección de J. Breu, que, en colaboración con editores como Hans Tirol y Clemens Jäger, trabajaba en Augsburgo para clientes burgueses ricos y para nobles comitentes. Como último producto, y principal, de esta comunidad laboral pueden mencionarse los tres tomos del Cod. Esc.

¿Cuál es, pues, la diferencia con los otros manuscritos, procedentes del mismo taller, en la que reside su inconfundible singularidad?

En primer lugar, sin duda, en la inigualable abundancia de material reunido, en la pretensión de atender debidamente,



por lo que al texto y a la imagen se refiere, a la diversidad del universo. La presentación, a base de miniaturas, aunque sólo sea por su cantidad, rompe todos los moldes conocidos; para el texto se valoran todas las fuentes accesibles, desde la antigüedad hasta la época moderna. El extraordinario mérito que tiene Hans Tirol como editor es el de haber conseguido implantar un sistema ordenado en esta inmensa cantidad de material, sistema lleno de sentido y que permite tener una panorámica del conjunto. La imagen y el texto están íntimamente ligados, es decir, las miniaturas ilustran claramente la palabra escrita²⁸.

Hans Tirol era desde un principio la persona indicada para llevar a cabo esta especial labor al servicio de la Casa Habs-

burgo. Ya en 1536 se publicó «in Kosten und Verlegung» (en costos y edición Hans en Tirols), una xerigrafía²⁹ del rey romano Fernando I (Augsburgo, 5 de septiembre de 1530). Las escenas con figuras proceden, asimismo, del taller de J. Breu el Viejo, en el que ya entonces trabajaba su hijo. Al terminar la citada xerigrafía en honor del rey Fernando, las condiciones religiosas, pero, sobre todo, las sociopolíticas, eran diferentes a las que se daban cuando se elaboró el Cod. Esc. Para una mejor comprensión de su valor político, daremos a continuación una somera retrospectiva de la situación de la ciudad.

La ciudad imperial libre de Augsburgo había alcanzado, a primeros del siglo XVI, una enorme prosperidad, debido a la industria de tejidos, al comercio y a la banca. Ello sería determinante para el papel que esta ciudad, especialmente en lo que a la cultura y política se refiere, jugaría dentro del Sacro Imperio Romano. Las empresas mercantiles, con los Fugger y los Welser a la cabeza, mantenían negocios bancarios con la corona española y portuguesa, y la Reina de Inglaterra se contaba entre sus deudores. Mantenían redes comerciales en todo el mundo, desde Rusia hasta la India, equipaban expediciones, entre otras, a la India (1505) y a Venezuela (1534-35), consiguiendo con ello que en Augsburgo se tuviera más conocimiento de países lejanos que en ningún otro lugar.

No obstante, lo más decisivo para la prosperidad de esta ciudad fue la relación tan próxima que mantuvo con la Casa de Habsburgo, especialmente con el emperador Maximiliano I y con su nieto Carlos V, cuya elección como Emperador romano-germánico, en 1519, nunca hubiera tenido lugar sin el fuerte apoyo financiero de Augsburgo. El mecenazgo del emperador Maximiliano, que ponía la investigación histórica, la creación artística y la reivindicación política al servicio de la grandeza de su casa, anclada en un pasado legendario, tenía sus raíces en el círculo de los

humanistas de Augsburgo, permaneciendo sus huellas largo tiempo después de su muerte.

La posición de la ciudad en el reino fue sufriendo una paulatina transformación a causa de los conflictos religiosos y políticos que tuvieron lugar tras la funesta dieta de 1530. La vida religiosa se transformó en el sentido de la Reforma. A partir de 1536, Augsburgo formó parte de la Liga protestante de Smalkalda, y cuando, en 1546, el emperador Carlos V comenzó la guerra contra los de Smalkalda como rebeldes del reino, Augsburgo se puso de parte de sus adversarios. Por ello la derrota de los protes-

Emblema del cardenal Otto von Waldburg entre los atributos de Carlos V. Vol. II. Fol. 3; y Batalla de Lechfeld. Vol. III. Fol. 41 v.



tantes en la batalla de Mühlberg, en 1547, no podría dejar de tener consecuencias para ellos: Augsburgo tuvo que pagar grandes sumas, a modo de reparación; se introdujo la Augsburguesa «Interim», una ordenanza religiosa esencialmente católica, y el gobierno, hasta entonces gremial, se convirtió en una constitución oligárquica favorable al patriciado católico³⁰.

Los manuscritos que hemos citado, en relación, bien formal o bien de contenido, con el Cod. Esc., tenían en este sentido una función política: nacieron en los años cuarenta del siglo XVI, encargados a un gremio de artesanos por el régimen protestante, como en el caso del Códice Eton, por el alcalde pro-

testante de Augsburgo. Debían probar, con ejemplos del pasado, que la Constitución de Augsburgo, históricamente justificaba la presencia de representantes de los Gremios en el Gobierno. Al mismo tiempo, por el carácter científicamente ambicioso del texto y por el acabado artístico de la publicación, se pretendía que los artesanos fueran mejor considerados por la nobleza, la cual los despreciaba a causa de su falta de formación.

La victoria de los católicos en Mühlberg, en 1547, y la modificación que sufrió la constitución, trajeron consigo un cambio radical en Augsburgo. Los antiguos clientes tuvieron que admitir la inutilidad de sus esfuerzos, pasando a carecer de importancia política. Muchos de los funcionarios que habían trabajado para ellos perdieron sus puestos y tuvieron que abandonar la ciudad. Este fue también el destino de Hans Tirol, al que podemos encontrar, en 1549, en la corte del príncipe Fernando II, en Praga.

En este panorama político que sobreviene tras la derrota de los protestantes en Augsburgo, resulta especialmente irónico que el último encargo que se le hiciera a este taller protestante, antes de su disolución definitiva, fuera hecho por la máxima autoridad del par-





Batalla
contra los turcos.
Vol. III. Fol. 33;
y Wenceslao IX,
Rey de Bohemia.
Vol. I. Fol. 172 v.

tido católico, el cardenal Otto de Waldburg. El Cardenal, al encargar el Cod. Esc. como presente de homenaje al emperador Carlos V, lo hizo impresionado por la antigua producción de libros de Augsburgo, pretendiendo que superara a éstos tanto en el texto como en las imágenes. No obstante, Waldburg desconocía obviamente la dimensión política de los *Zunftbücher* (libros de los gremios), así como el vínculo que el taller mantenía con el régimen de la ciudad que, en definitiva, él había contribuido a derrocar. Para los habitantes protestantes de Augsburgo, la elaboración de un libro destinado a Carlos V y a su hijo Felipe suponía una oportunidad de llamar la atención del Emperador, directamente, sobre el malestar moral y político, y mover al soberano a realizar una reforma del imperio según su criterio.

De otro modo no se puede explicar el hecho de que en los tres tomos del Cod. Esc., a lo largo de diferentes argumentaciones históricas, se encuentren exposiciones demagógicas en contra del papado como institución, y contra algunos papas en particular, como actores, moralmente dudosos, de la política europea. El tercer tomo va más lejos por cuanto en el *Prefatio Heraldi* se describe al clero de forma agresivamente polémica, acusándosele de perjurio, robo,

violación e infidelidad. La pérdida de valores en todas las capas sociales se explica por este cambio moral de la aristocracia. Es de temer que el fin del mundo no ande muy lejos si no se produce un cambio que conduzca hacia un nuevo orden del imperio. No obstante, la posición del Emperador no se toca, no se duda de sus decisiones; más bien, todo lo contrario: él es el aliado natural de los oprimidos y engañados.

Los libros le fueron entregados al rey Felipe II en 1549, pero el mensaje que con ellos le enviaban los habitantes de Augsburgo no le llegó nunca ni a él ni al Emperador. El motivo sólo puede residir en el hecho de que los textos jamás fueron leídos, porque, de lo contrario, la sanción a Hans Tirol hubiera sido inevitable, y el propio Códice hubiera sido víctima segura de la contrarreforma. Para el mundo venidero, el manuscrito constituye una crónica universal impregnada del espíritu protestante, formulada para la mayor gloria de la Casa de Habsburgo, un testimonio emocionante de la inestabilidad política existente en Alemania medio siglo antes del comienzo de la guerra de los 30 años.

El que esta notable obra del humanismo alemán haya podido sobrevivir se debe al hecho de haber sido traída a España y guardada en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

NOTAS

¹ Liber Joan Anii Sacrae Theol. Prof. «De primis temporibus et quatuor ac viginti regibus Hispaniae ac eius antiquitate», Anverpiae, in: *Aedilem Joan Steelsi*, MDLII, págs. 290 y ss.

² Daniel, II/31.

³ F. ZÖPFEL: *Das Bistum Augsburg und seine Bischöfer im Reformationsjahrhundert* (El Obispado de Augsburgo y sus Obispos durante el siglo de reforma), tomo II, Augsburgo, 1969, pág. 173.

⁴ *Der Physiologus* (el fisiólogo), editado por G. Seel, Zürich, 1960, núm. 4, página 6.

⁵ Cod. Germ. 3908, f. 35v.

⁶ H. ESSENWEIN: *Hans Tirols Darstellung der Bekehrung Ferdinands I mit den österreichischen Erblanden druch Kaiser Karl V auf dem Reichstags zu Augsburg, 1530* (La representación de la investidura de Fernando I como Rey de los países de la Corona de Austria por el Emperador Carlos V en el Reichstag de Augsburgo, 1530, por H. Tirol), en: *Mitt. d. Geran. Mus.*, tomo II, 1887-89, págs. 2-22; C. DOGSON: «Ein Miniaturwerk Jörg Breus d.j.» (Una obra miniada de Jörg Breus el Joven), en: *Münchner Jahrbuch*, 1934-35, págs. 191-210.

⁷ Por ejemplo texto en el *Habsburger Pfau* (Pavo real de Habsburgo), Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras, número de inventario 4975.

⁸ D. WEWER: «Geschichtsschreibung in Augsburg» (Historiografía en Augsburgo); «Hektor Müllich und die reichsstädtische Chronistik des Spätmittelalters» (Hektor Müllich y la crónica de las ciudades imperiales de la baja Edad Media), *Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg*, tomo 30, Augsburgo, 1984.

⁹ G. v. PÖLNITZ: «Clemes Jäger der Verfasser der Fugger Chronik» (Clemes Jäger, autor de la Crónica Fugger), en: *Historische Zeitschriften*, tomo 164, 1941, págs. 91-101.

¹⁰ Cod. Germ. 895/896, Baviera, Biblioteca Nacional München.

¹¹ *Die Schedelsche Weltchronik*, Nürnberg, 1493, Bibliophile Taschenbücher, núm. 64, Dortmund, 1978.

¹² *Eusebii Caesariensis Episcopi Chronicon*, Parisus Henricus Stephanus, 1518; *Otonis Episcopi Frisingensis Chronica sive Historia de duabus Civitatibus*, producida en 1143-1146; *Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters*.

¹³ KASPAR BRUSCH: *In diverum Caroli V, Romanorum Imperator*, 1548, pág. 116.

¹⁴ Hoy en Viena, ÖNB, Cod. 3072*-3077***; A. LHOTSKY: «Dr. Jakob Menel», en: A. LHOTSKY: *Aufsätze und Vorträge*, tomo II, Das Haus Habsburg, Wien, 1971, págs. 289 y ss.; H. WIESFLECKER: *Kaiser Maximilian I* (Emperador Maximiliano I); *Das Reich Österreich und Europa an der Wende der Neuzeit* (El Reino, Austria y Europa al filo de la Edad Moderna), tomo V, Wien, pág. 362.

¹⁵ H. RÖTTINGER: «Breu-Studien», en: *Jb. d. AHK*, 28, 1909-11, págs. 47 y ss.; *Kat. d. Ausstellung «Welt im Umbruch»* (El mundo en transformación), tomo II, Augsburgo, 1980, pág. 230.

¹⁶ «Das Holzschnittwerk Jörg Breus d.j.», in: *Die Graphischen Künste* (La obra de Jörg Breu el Joven en las artes gráficas. Jg. XXII?), Viena, 1909, núm. 74).

¹⁷ *Staatliche Graphische Sammlungen München*. Núm. de inv. 40459. Catálogo de la exposición «Welt im Umbruch» (El mundo en transformación), catálogo núm. 610.

¹⁸ RÖTTINGER: *Breu-Studien* (Estudios sobre Breu).

¹⁹ RÖTTINGER: *Breu-Studien*.

²⁰ *Marinus Barlatius... des allerstreybarsten ritterliche Taten*, H. Steiner, Augsburgo, 1533, f. 32v.

²¹ RÖTTINGER: *Breu-Studien*.

²² S. LASCHITZER: «Die Genealogie des Kaiser Maximilians I», en: *Jb. d. AHK*, 7, 1988, págs. 1 y ss.

²³ Véase ALEJANDRO EL GRANDE: *Aristóteles*, H. Steiner, Augsburgo, 1530, f. Av, texto Clemes Jäger, fecha 1545.

²⁴ «Der erbern Zunft von Webern Herkommen, Cronica und Jahrbuch», Staatsbibliothek Augsburgo, fol. 2 Aug 90.

²⁵ *Geheimes Ehrenbuch des Herwart'schen Geschlechts*. Libro de Honor secreto de la familia Herwart. Stadtarchiv Augsburgo, Schätze, núm. 194b.

²⁶ Bayerisches Nationalmuseum München, núm. de inventario 5651 y 5652. Catálogo de Exposiciones «Welt im Umbruch», Catálogo núm. 161.

²⁷ Eton College, Cod. 92-95.

²⁸ Un ejemplo de ello es la página dedicada a Julius Caesar (I/68): El texto —textualmente del «Kaiserart» J. Menels (Viena, ÖNB, cod. 8786, f. 12 ff.)— narra la aparición en el cielo de Roma de un buey parlante y de varios soles que inmediatamente son trasladados al escenario de las miniaturas.

²⁹ Ejemplar único: Nürenberg, H. Essenwein, s. pie de pág. 6.

³⁰ K. SIEH-BURENS: *Oligarschie, Konfession und Politik im 16 Jahrhundert*. Zur sozialen Verflechtung der Augsburger Bürgermeister und Stadtpfleger, 1518-1618 (Oligarquía, religión y política en el siglo XVI), Schriften der philosophischen Fakultät der Universität Augsburgo, núm. 29, München, 1986.

Viendo hoy día El Escorial es difícil imaginarse que esta grandiosa expresión arquitectónica del Imperio español haya perdido la fisonomía original que le dio Felipe II, o que alguna vez haya podido cambiar de aspecto. De hecho, el público en general desconoce uno de los accidentes más graves que afectaron al Monasterio, como fue el incendio de 1671, que destruyó en un noventa por ciento las cubiertas y pisos de toda la casa, salvándose sólo las estructuras abovedadas, que sirvieron para proteger las obras de arte más notables.

Gracias a esto, la imagen pictórica y escultórica sigue siendo la de Felipe II, aunque la arquitectónica, como consecuencia lógica, sufrió algunas modificaciones e incluso estuvo a punto de cambiar radicalmente. Por supuesto, el incendio era bien conocido gracias a la crónica del padre Juan de Toledo, a las menciones hechas por Llaguno-Ceán en sus *Noticias*

RECONSTRUCCION DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL DESPUES DEL INCENDIO DE 1671

Por José Luis SANCHO y M.^a Teresa FERNANDEZ TALAYA

de los arquitectos y arquitectura en España y a los recientes estudios de Gregorio de Andrés.

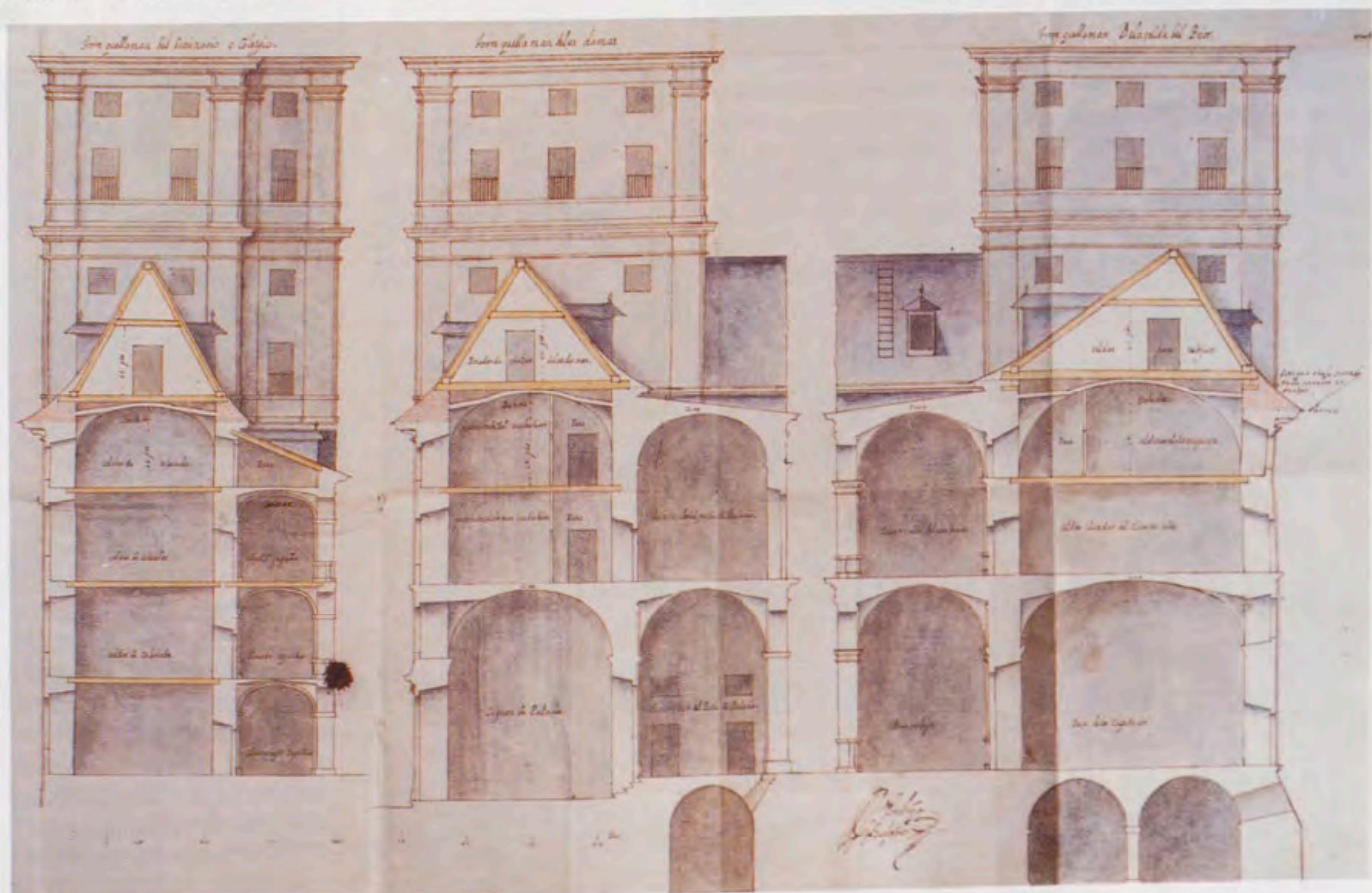
Ahora aportamos a este conocimiento una colección de planos, hechos por los arquitectos principales que trabajaban entonces en el foco cortesano español y presentados al concurso para la reconstrucción de la techumbre del Monaste-

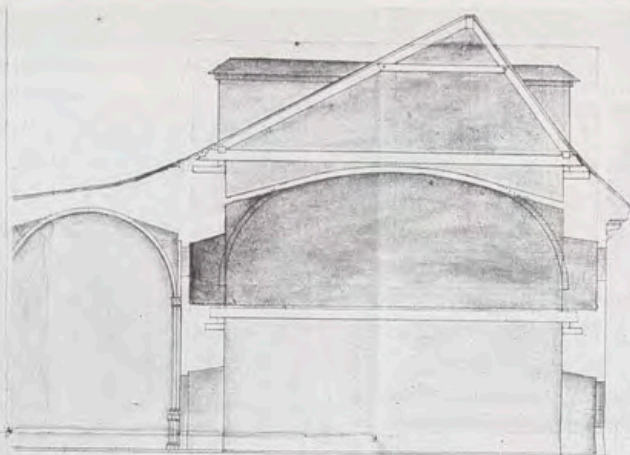
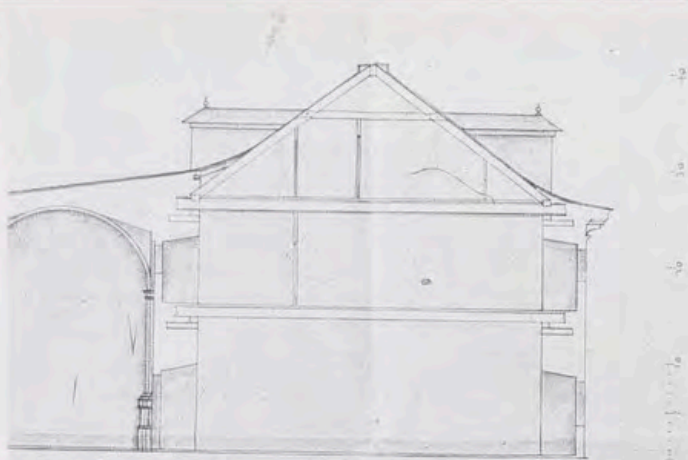
rio, acompañados de sus memorias explicativas y detalles de cuál había de ser el proceso reconstructivo. Estos diseños y textos constituyen un material muy importante para interpretar la relectura que el Barroco español hace de El Escorial.

No vamos a examinar de modo exhaustivo todo el proceso aludido, pues en otro lugar ya hemos tenido espacio para ello*. Tampoco vamos a examinar el esfuerzo económico que sin duda supuso tal obra para la Corte de Carlos II. Por el contrario, nos interesa exponer una serie de consideraciones sobre la revisión crítica de El Escorial que desde la óptica del XVII plantean estos diseños.

Quisiéramos destacar, en primer lugar, la belleza y la rareza de los planos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional**. Ciertamente, es difícil encontrar en nuestro siglo XVII unas trazas tan cuidadosamente delineadas y esto resulta más importante si tenemos en cuenta que los maestros lo hicieron así, no en función de la

Bartolomé Zumbigo.
Proyecto (realizado)
para la reconstrucción
de San Lorenzo el Real
de El Escorial.
A.H.N. 650.





objetiva importancia de su aportación propia, pues, en realidad, las modificaciones, salvo la techumbre, eran muy secundarias, sino que, por el contrario, es la belleza misma del edificio lo que les mueve, la importancia del lugar y su reconstrucción.

Por tanto, los planos van más allá de la reforma que sugieren; suponen una cuestión general que afecta al lenguaje clasicista de El Escorial y cómo era visto en el círculo arquitectónico cortesano del XVII. Al tener que enfrentarse con la reconstrucción de la Octava Maravilla, los arquitectos debían observar dos puntos: uno encaminado a prevenir una catástrofe semejante a la ya sufrida, y otro de tipo estético. El primero tiene un interés relativo; el segundo es muy importante para la Historia de la Arquitectura y en buena medida puede ser entendido como dependiente del anterior, pues,

como veremos, la opción de una techumbre no herreriana estaba ligada no sólo a la estética, sino también a la función preventiva.

El problema del lenguaje clasicista en El Escorial

Va más allá de los límites de este trabajo analizar el Monasterio en cuanto a su concepción arquitectónica; a ello se han dedicado infinidad de estudios y, de hecho, el postrero y soberbio *La Obra de El Escorial*, de Kubler, viene a demostrar que queda mucho que decir sobre San Lorenzo. No obstante, puede buscarse un denominador común entre todos ellos, ya sean autores antiguos o modernos, extranjeros o españoles como Checa, Bustamante, Marías o Rivera. En efecto, todos opinan que El Escorial es un edificio italiano que supone una peculiar lectura del lenguaje ar-

Gaspar de la Peña. Sección transversal de la cruzía sur del Monasterio, según las soluciones del propio Peña (izquierda) y de Zumbigo (derecha). A.H.N. 648.

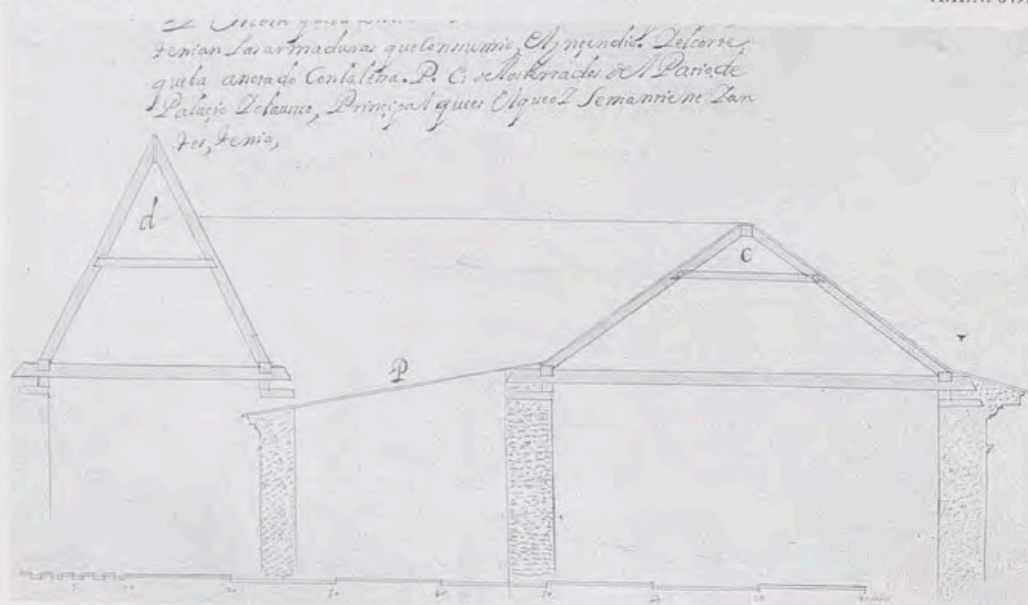
Fray Lorenzo de San Nicolás. Croquis de las armaduras, según Herrera (izquierda) y Peña (derecha). A.H.N. 649.

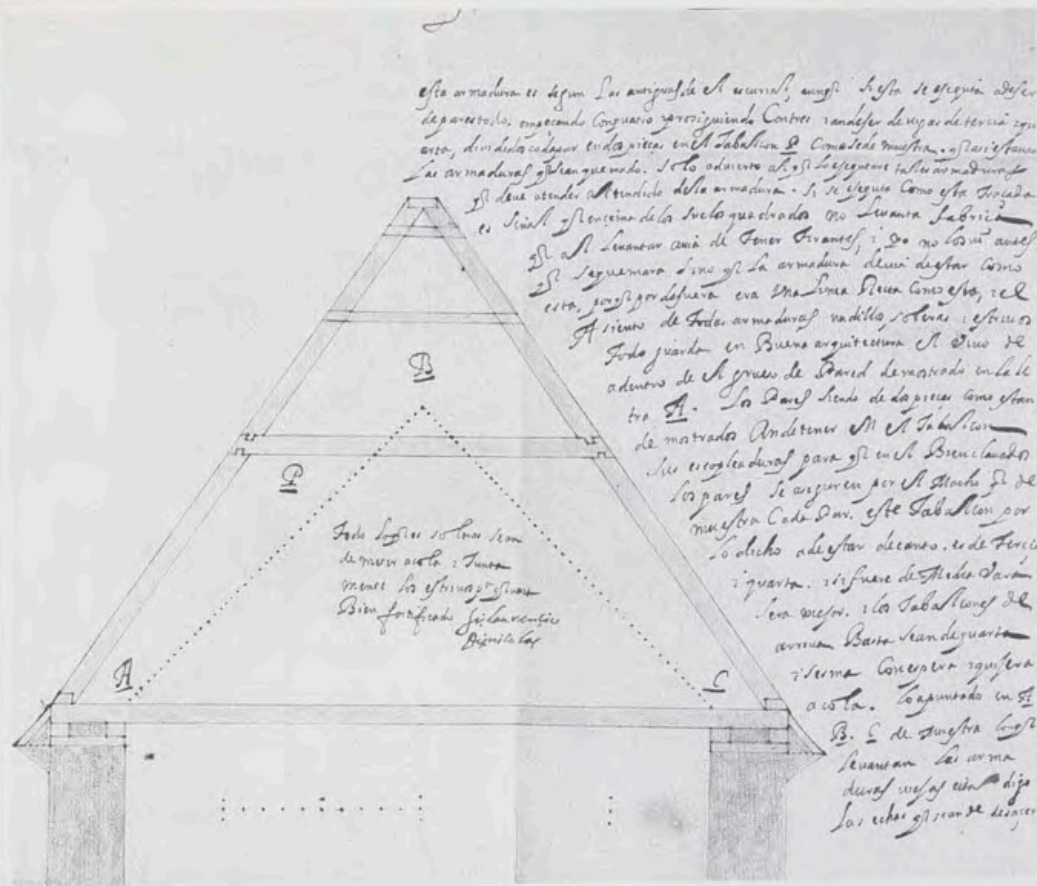
quitectónico del clasicismo. En este sentido debe entenderse la afirmación de Pevsner, quien, interpretando El Escorial como un edificio manierista esencialmente italiano, ve en la desornamentación del edificio precisamente la nota que le caracteriza. Sin embargo, un aspecto fundamental de la peculiaridad de El Escorial, como es la mezcla de lenguaje clasicista italiano y cubiertas de pizarra nórdicas muy inclinadas, no debe ser ignorado.

Este elemento extraño, el tejado flamenco, alto y empizarrado, no es aquí donde se emplea por primera vez, sino que, dentro del ámbito de los edificios cortesanos de Felipe II, y teniendo en cuenta el gusto del Rey por Flandes, empieza a aparecer en otras construcciones suyas, como son los palacios de El Pardo y de Valsaín, así como en la Casa del Rey en La Fresneda.

Sin embargo, está claro que Juan Bautista de Toledo no pensó su edificio con cubiertas de este tipo y de hecho es a Fray Antonio de Villacastín a quien Sigüenza atribuye la idea, o más exactamente, según Kubler, la disposición de las buhardillas en las cubiertas. Téngase en cuenta que si Juan Bautista no decidió aspectos fundamentales como la diferencia de alturas entre la parte delantera del edificio y la parte posterior, menos aún puede entenderse como propia de su estilo la inclusión de las cubiertas empizarradas, que son, sin duda, idea de Herrera.

Kubler, que ha hecho una descripción casi literaria del





efecto cromático de estas cubiertas de pizarra y plomo sobre el granito, ha destacado que «tiene El Escorial en estos tejados una nota que lo distingue de todos los edificios del Renacimiento tardío y las residencias reales. Las vertientes de escamosa pizarra, con sus empinadas buhardillas, son de origen y estructura flamenca, y el complejo conjunto piramidal de cada uno de los seis chapiteles da fe de la presencia de los Países Bajos en el Imperio español, mientras que las fachadas de granito con su fenestraje de distribución proporcional pertenecen a la tradición de Vitruvio, vía renacimiento italiano».

Kubler, como vemos, no tiene en cuenta los precedentes de esta cubierta septentrional en casas reales, mas no deja de señalar tanto el efecto cromático como la contradicción estética que esta amalgama supone. Aunque nos inclinamos a adjudicar a Herrera los altos caballetes empizarrados, no dejaremos por ello de tener nuestras dudas. Hemos visto que Sigüenza las atribuye a Villacastín, quien las habría dis-

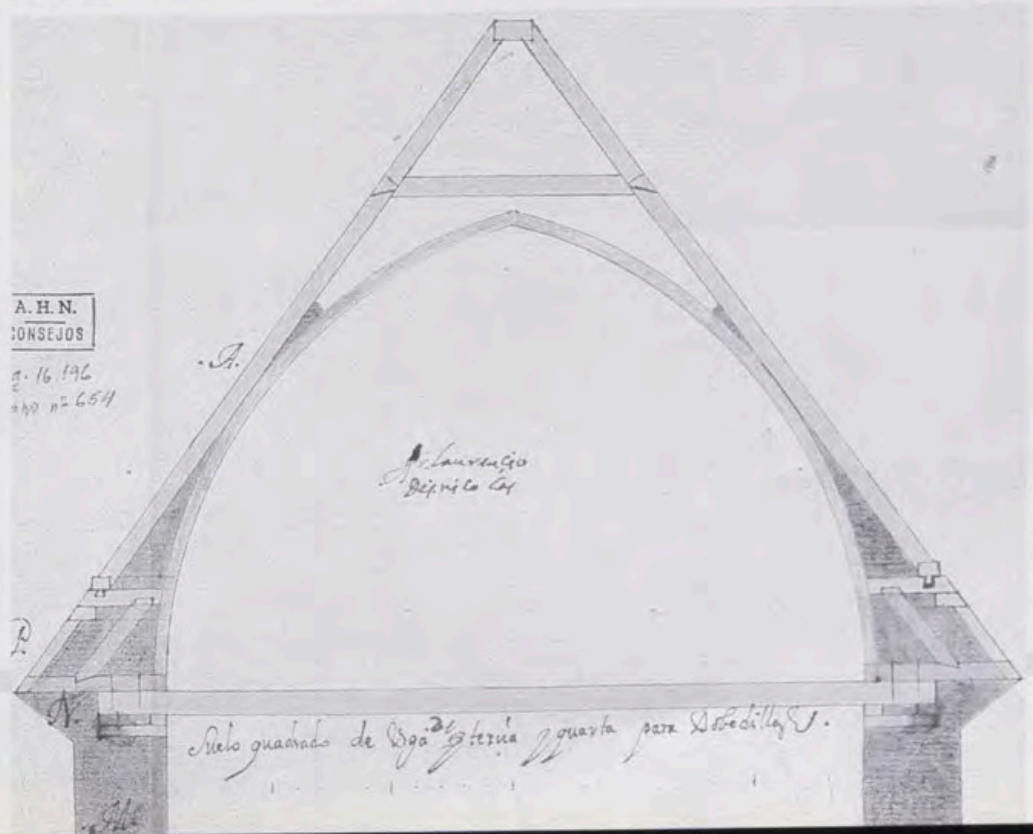
Fray Lorenzo de San Nicolás. Armadura como las antiguas de El Escorial. En línea de puntos, la techumbre propuesta por Peña. A.H.N. 653.

Fray Lorenzo de San Nicolás. Propuesta de bóveda y armadura para El Escorial. A.H.N. 654.

puesto en 1564, antes de la muerte de Juan Bautista de Toledo. Aunque esta fecha resulta dudosa, queda claro que hay una relación funcional entre la capacidad del edificio y la techumbre alta; esto responde a dos motivos funcionales: el aumento de capacidad, permitiendo que en las buhardillas se albergasen los novicios, y el hecho de que el Monasterio se sitúe en una zona de nieves, por

lo que dicha solución era la ideal en los países del norte, igualmente en Valsain y con menos motivo en El Pardo. Es a partir de ahí cuando la techumbre empinada se generaliza en las construcciones reales.

Sin embargo, esta amalgama de tejado «gótico» y edificio clasicista no dejó de ofrecer ciertas dudas a sus constructores. De hecho se aprecia en el diseño una vacilación importante que se refleja en lo construido: el compromiso entre balaustradas y chapiteles empizarrados en las torres. El modo normal de coronar un edificio italiano hubiera sido la colocación de una balaustrada en la cornisa que ocultase el tejado bajo; así se hizo en los patios interiores de marcado estilo clasicista como el de Palacio —o de coches— y el de los Evangelistas; sin embargo, en los chapiteles la cuestión es mucho más complicada en su desarrollo hacia el efecto final. La coronación de las torres fue pensada por Juan Bautista de Toledo como techumbres en forma de media naranja rematadas por obeliscos; de este modo la totalidad del diseño se hubiese asemejado al de la Basílica. Mas Herrera elabora una relectura de los chapiteles que viene a ser una versión pintoresca del obelisco; así, los chapiteles aparecen integrados en el conjunto de los tejados de pizarra. De este modo podemos observar en el dibujo de Hatz-



field House que los chapiteles de la Torre de la Botica y la del Prior están perfectamente acabados según el diseño que Kubler fecha como posterior a 1564 y anterior a 1577.

Este diseño de los chapiteles corresponde al trazado en un dibujo contemporáneo que, como Kubler señala, carece de parapetos. Pese a estos dos testimonios del dibujo de Hatzfield House y de este proyecto, los chapiteles del XVI no fueron tal y como se describen, sino que incorporaron la balaustrada italiana a la forma nórdica. Puede suponerse que esto fuera debido a una correlación de estilo o, simplemente, a una causa fortuita. Efectivamente, cuando la obra estaba en la fase mencionada, aún no había sido construida la Basílica. La coronación de las torres de la Basílica y su gran cúpula debían ser a la manera italiana, con lo que se plantea una contradicción entre el tratamiento con balaustrada del cimborrio, las torres de la iglesia y los cuatro grandes obeliscos que cierran las esquinas encima de otras tantas torres. Este contraste debió parecer chocante a Herrera y al propio Rey. Así, cuando en 1577 se incendia la Torre de la Botica se pensó en el total rediseño de los chapiteles, para lo cual tuvo que desmontarse el otro acabado que era el de la Torre del Prior y construirse los cuatro en consonancia con la balaustrada del cimborrio y las torres basilicales, pero teniendo siempre en cuenta el mar de pizarra de la cubierta del Monasterio. Así vemos que si los chapiteles de la fachada Norte fueron contratados en 1579, dos años después del incendio de la Torre de la Botica, todavía durará su construcción cinco años más, retraso que puede ser atribuido a la decisión sobre cómo concluir la silueta del edificio, para cuya configuración era fundamental el tratamiento de las torres.

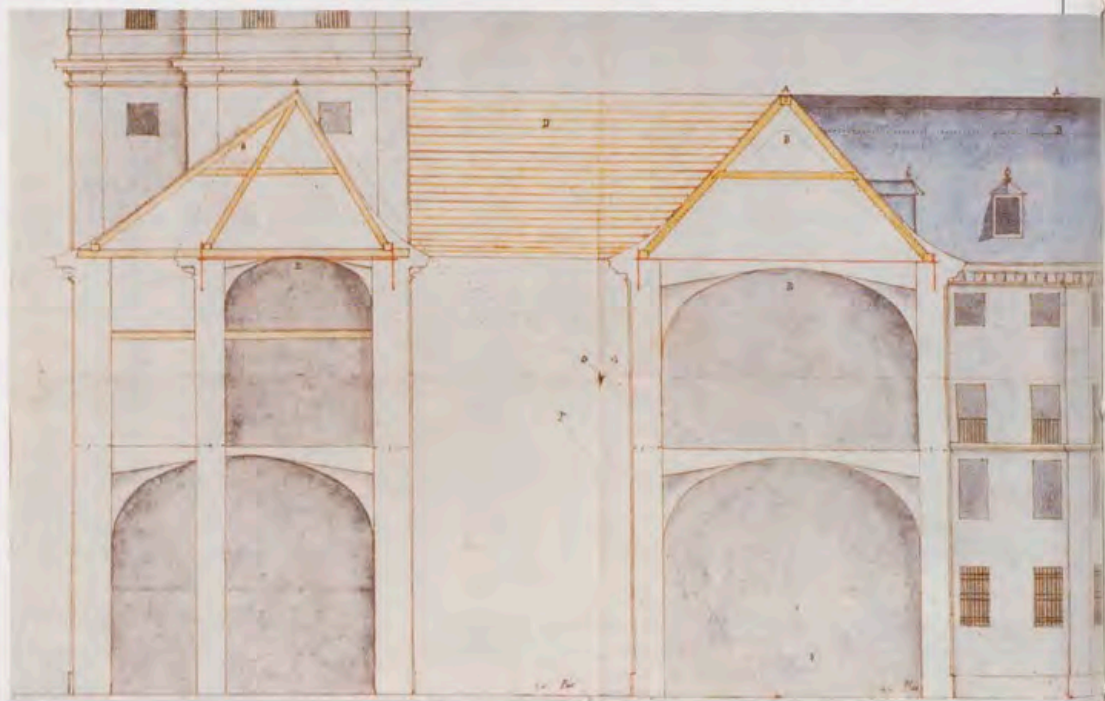
Sin embargo, las lucernas del convento y del colegio, cuyos altos chapiteles emplazan el centro de los cuatro claustros menores de ambos centros, fueron

tratadas como elementos más funcionales y menos relevantes, pues su altura es menor y resultan invisibles desde la Lonja, y por ello obedecen a un canon puramente flamenco, con el faldón colgando hasta la cornisa.

Este compromiso de las torres, que resume la mezcla del lenguaje clasicista y el no clasi-

trata de reconstruir el Monasterio, sino de evitar que un nuevo incendio lo dañase en el futuro; por tanto el maestro mayor, Gaspar de la Peña, y los otros maestros que intervendrán en el concurso plantearán soluciones para impedir en lo posible la propagación del fuego, evitando a toda costa la

gada a una cuestión estética. Cuando Gaspar de la Peña sugiere una cubierta baja escondida por una balaustrada, está defendiendo un sistema que permitiera caminar sobre ella en caso de incendio, pero a la vez está planteando un modelo estético propio del clasicismo italiano que en el XVII se había



cista, ya se suscitó, por consiguiente, en el momento de su construcción. De modo mucho más radical se plantearía este problema en el Barroco.

La polémica sobre la reconstrucción

El incendio de 1671 permitió que se pudiera intervenir significativamente en el edificio más simbólico de la arquitectura moderna española. El incendio plantea dos problemas muy distintos: por un lado la posible intervención es muy limitada; se trata sólo de una reconstrucción ya que la intención parece haber sido ocultar el hecho de que la Obra del Rey Prudente había sido seriamente dañada por tal circunstancia; es decir, tratar el edificio como si nada hubiese ocurrido, condenando la intervención a ser modesta y fiel a lo anterior. Por otra parte, la reconstrucción plantea inevitablemente dos problemas: el estructural y el estético.

Estructuralmente, ya no se

utilización de madera en el suelo y en las armaduras de los tejados, causa por la que ardiaron todos los pisos, excepto los formados por bóveda de ladrillo, y que eran los de las salas más importantes del piso bajo. Tanto Peña como el resto de los maestros fundamentarán la reconstrucción en la prevención de incendios. Así, Peña propondrá una solución para ir atajando el fuego por encima de los tejados, justificando de este modo las armaduras muy bajas y emplomadas. Zumbigo, que según veremos llevará a cabo la reconstrucción, propondrá la construcción de bóvedas en todo el último piso; de tal forma que si ardía el tejado, el fuego no avanzaría hacia abajo, mientras que los muros cortafuegos distribuidos de trecho en trecho le impedirían propagarse a la totalidad del edificio.

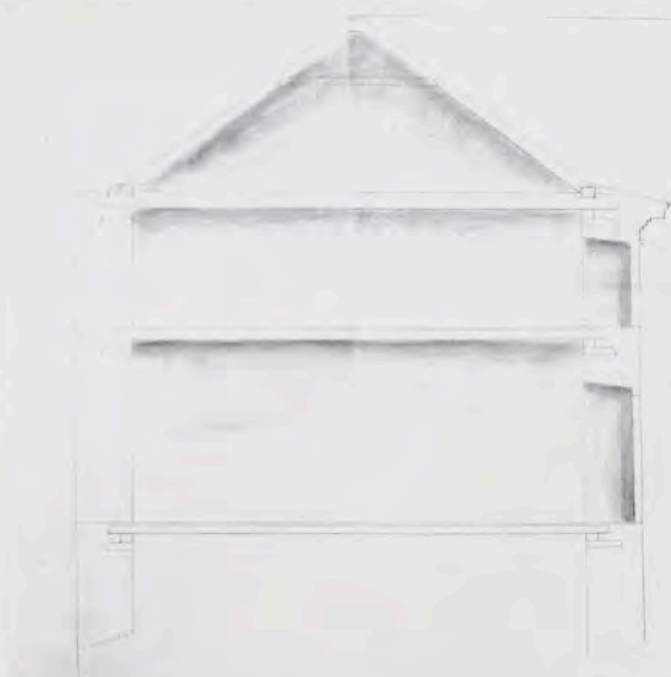
El mismo motivo animaba al resto de los maestros que concurren a este concurso, pero es imposible pasar por alto que esta alternativa funcional iba li-

difundido fuera de Italia, como en Francia, donde la balaustrada corona los palacios de esta época.

Cuando los maestros se oponen a la cubierta de Peña, defendida por José del Olmo, se basan en que ese sistema no es tan operativo como se le supone; más fundamentalmente se acogen a la defensa del estilo de El Escorial, considerado como uniforme en sí y del que no se puede excluir la techumbre flamenca.

Por tanto, lo que está aquí en juego es la defensa de El Escorial como un paradigma de la arquitectura española del XVII, o la veneración por la tradición de finales del XVI y todo el XVII. Se trata, pues, de un modelo muy respetado pero dudoso. Entre los maestros que concurren a la reconstrucción unos defienden el herrerianismo puro; otros, la reelaboración según el barroco italiano y, aparte, queda la alternativa de Mantuano.

Las ideas no fueron plantea-



balaustrada de piedra, al exterior, y de hierro en la parte que daba a los patios, estructura que interrumpió en sus comienzos con el concurso de 1672. Sin embargo, el apóstol fundamental de esta tesis no fue Peña, sino su primo José del Olmo, que en varios memoriales revela un gran espíritu crítico en contra de los maestros del XVI, citando el caso del Panteón de Reyes como ejemplo de superación del siglo XVII sobre el XVI: «... muchas cosas no pudieron prevenir, véase con claridad, pues en tiempo de Phelipe IV mi Señor, que goza de Dios, mi antecesor Pedro de La Peña deshaciendo lo horroroso del Panteón le dió luz, y por orden de los oficiales de Gaspar de la Peña que hoy es Maestro Mayor, habiéndoles mandado Su Majestad vieses si la escalera del Panteón por estar menos decente, y en parte poco a propósito, podía dársele mejor forma, y la halló, rompiendo lo que ni aun llegó a ser posible a la imaginación de los antiguos, y sacó una escalera tan espaciosa y de tanta admiración que pudieran los que fabricaron tan suntuoso edificio mirarse en ella y aun admirarse. Esto no lo hicieron los antiguos, y después que los modernos perfeccionaron el Panteón es notorio ser la joya de más admiración y el centro o corazón que da la vida a aquella Casa con

su hermosura y perfección como para tan altas majestades».

Olmo, que no venera a los antiguos, ataca el efecto estético de la cubierta alta por considerarla perjudicial para la iluminación de las habitaciones, y menciona como alegato en su contra la poca trascendencia que tal cubierta tuvo en territorio español. Olmo aboga por la balaustrada manierista y barroca que también gustaba a Fray Lorenzo en otros edificios de la época. Finalmente no admite la sabiduría total que se quiere adjudicar a los maestros del siglo XVI, sino que ve en ellos defectos ya superados por los del XVII. En el terreno práctico, Olmo defiende la ventaja de la cubierta baja y el plomo sobre ella, apostando por el proyecto de Peña y proponiendo una traza para evitar la criticada desigualdad de vertientes (plano 652).

La propuesta de Dionisio Mantuano

Si bien las tendencias fundamentales ya han sido expuestas, existe una alternativa curiosa hecha por el pintor del rey, Dionisio Mantuano. Boloñés de nacimiento, pintor de *quadratura* como sus paisanos y colaboradores en la corte de Madrid, Colonna y Mitelli, y protegido

como ellos por el marqués de Heliche, sus excursiones en la arquitectura no han sido tenidas en cuenta por la crítica moderna, ya que en el siglo XX se tiende a minimizar la importancia de los pintores en la arquitectura del XVII, como respuesta a la relevancia que se les había dado en la historiografía neoclásica y romántica.

Mas no es sensato olvidar sus aportaciones, pues el caso que nos ocupa no es el de un excéntrico de pretensiones demasiado ideales o irrealizables, pues, tras el estudio de su propuesta, se aprecia que está dentro de lo factible.

Como solución sugiere la eliminación de la madera en la estructura del edificio, haciéndola toda ella de bóveda tabicada, y evitar el empuje, aminorándolo por medio de tirantes y barrotes de hierro. Este principio, que animará setenta años después la construcción del Palacio Nuevo de Madrid, resultó tremendamente audaz para la Corte de Carlos II. Mantuano alegó sus conocimientos técnicos, sólidos en ingeniería hidráulica, en defensa ante los arquitectos del Rey, y recordó en alguna ocasión los ejemplos en el XVI italiano de pintores-arquitectos como Serlio y Vignola. Los planos de Mantuano, fechados el 15 de mayo de 1672, son, además de bellos, lo suficientemente expli-

citados como para hacer entender su proyecto casi sin necesidad de acudir a memorias adjuntas, que en cualquier caso resultan muy sustanciales.

Un plano fundamental para la comprensión de la polémica es el número 656, que consiste en la demostración en la sección de una crujía de los tres proyectos fundamentales. En efecto, en una sola imagen, Mantuano presenta lo que fue construido por Herrera, la estructura de Peña y la suya propia que se detalla mejor en los siguientes planos: 657, 658 y 659.

Como puede observarse, el arquitecto italiano es sencillo pero radical en sus planteamientos. La estructura abovedada se había de incluir toda una red de tirantes de hierro y una forma curiosa en la cubierta a base de arcos góticos que le daría una forma convexa a modo de panza de ballena. El efecto hubiera sido muy chocante, recordando la mansarda francesa, más aún si se piensa que esa «panza» se debía recubrir de plomo o de teja imitando pizarra. Un detalle al respecto se puede ver en el plano 659, y en el que se dice que la línea sería de plomo.

Pese al gran atractivo derivado de esta propuesta tan innovadora, nos podemos alegrar de que no se aceptase el proyecto.

La principal objeción hecha al pintor se fundó en la estabilidad de tal estructura. Otra, que él intentó refutar en su plano 658, consistía en la desigualdad de altura de los faldones de la cubierta; el plano citado demuestra que la altura de la línea de las cubiertas sería igual, aunque da la razón a los maestros, ya que si bien la altura sería similar, la inclinación sería diferente. Este aspecto se había intentado corregir desde Herrera, haciéndolos asimétricos si era necesario.

Algunos puntos de la argumentación de Mantuano son de gran interés, así la defensa de los arcos góticos y las armaduras altas, considerando como ignorancia lo contrario, pues desde el punto de vista cli-

matológico era de probada eficacia. En general Dionisio Mantuano demuestra ser más razonable que sus oponentes, menos originales e innovadores que él en todos los sentidos, a los que llega a acusar de ser más carpinteros que arquitectos, evidenciando así el peso de la tradición mudéjar en las estructuras arquitectónicas españolas.

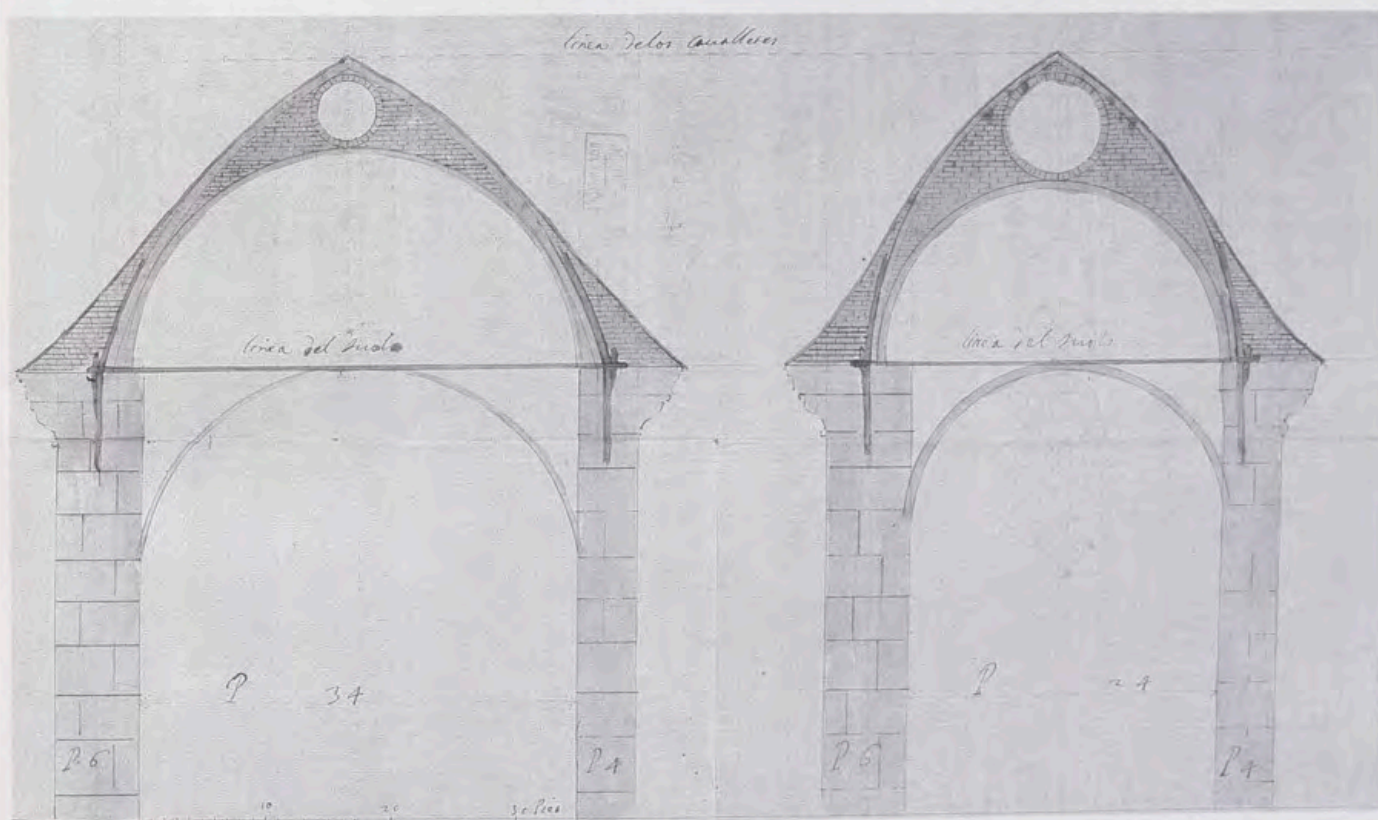
Por otra parte, Mantuano plantea —cosa rara en España, pero lógica no siendo él español—, el tema del concurso para solventar estos problemas. Tras haber hecho una apología de los pintores-arquitectos entre los que incluye a Bramante, Miguel Ángel, Serlio, Vignola y Bernini, propone que si se quiere cumplir con Dios y el

bombas de agua situados sobre el mismo Monasterio; idea que por lo «imaginativa» y moderna resulta destacable, aunque de realización imposible y en la práctica inútil.

La alternativa final de Zumbigo comprendía a Fray Lorenzo de San Nicolás y a Bautista en lo que a la cubierta alta se refiere; igualmente incluía la necesidad de bóvedas tabicadas, pero no en el sentido que le daba Mantuano eliminando la madera, o poniendo arcos apuntados como proponía Fray Lorenzo.

Por el contrario este hábil maestro hizo el techo de toda la última planta de bóveda tabicada, dejando tanto la cubierta como los demás pisos

De ese modo, y sin variación aparente, la armadura de madera empezaba un poco más arriba dejando espacio para las bóvedas, que en caso de incendio cortarían el fuego en su camino de los pisos al tejado, o de éste hacia abajo. Para que en tal caso no consumiesen las llamas todas las techumbres, se elevaron los muros maestros transversales a modo de cortafuegos, quedando visibles al exterior como demuestran las fotos anteriores a la reforma de Andrada, quien respetó la solución de Zumbigo, el banco y las bóvedas tabicadas. Nos ha parecido interesante resumir estos detalles constructivos para hacer comprensibles tanto los planos como los planteamientos que a lo largo de la historia



Dionisio Mantuano.
Secciones de su propuesta
para hacer las techumbres
de El Escorial
sobre bóvedas.
A.H.N. 658.

José del Olmo.
Variante a la solución
de cubiertas propuesta
por Gaspar de la Peña.
A.H.N. 652.

Rey se había de remitir todo a la opinión de otros ilustres. Esto supone no sólo la primacía estética de Italia, sino el reconocimiento de la inferioridad hispana en las artes.

La propuesta de Mantuano no se escuchó ni se aprobó por tanto; alguno como Rodríguez de Jarama la calificó de locura. Sin embargo otras de españoles como Sopena y Terán no lo fueron menos, ya que propondrían sistemas de depósitos y

con el mismo tipo de estructura leñosa que había antes del incendio. Tales bóvedas ocupaban con su convexidad algún espacio de las buhardillas, estorbando por tanto la disposición de las vigas horizontales, que en un tejado así unen cada par de vigas opuestas. Zumbigo levantó encima de los muros un realzado o «banco» de ladrillo de cinco pies de altura, cubierto al exterior por la parte más baja del faldón de pizarra.

han concebido los arquitectos responsables de la conservación del monumento.

Pero lo verdaderamente importante de estos planos es lo que sugieren sobre la visión y la valoración crítica de El Escorial por los arquitectos españoles del Barroco, así como sobre la formación teórica de los mismos. En la nueva reedición del «Arte y uso de Arquitectura» de Fray Lorenzo de San Nicolás, hecha a principios

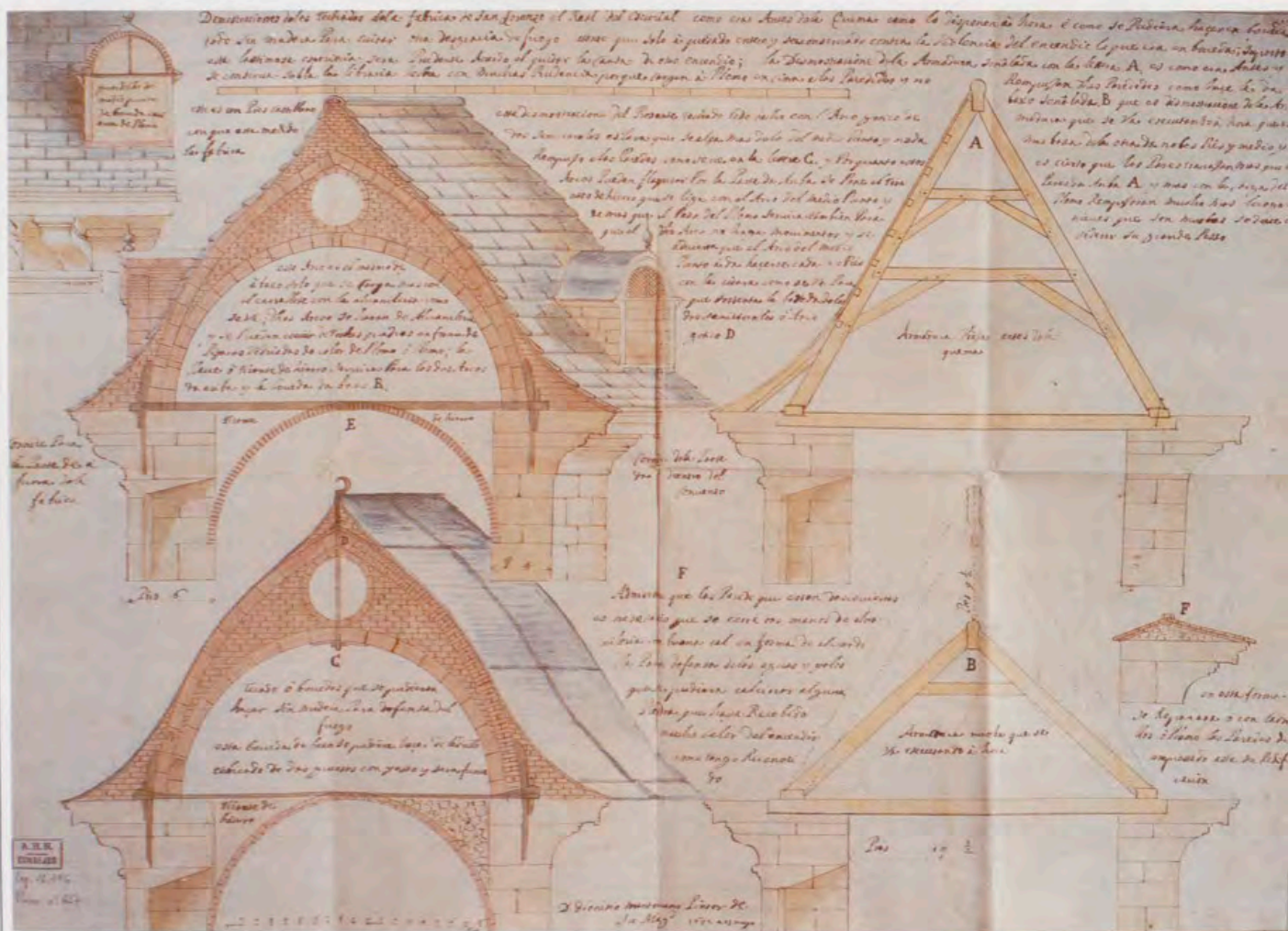
del XVIII, incluye una lista de los arquitectos más eminentes, según el juicio del maestro mayor de las obras reales, Teodoro Ardemans, que incluye a Dionisio Mantuano entre otros pintores madrileños del XVII.

La aportación de éstos al hacer arquitectónico quizá fue sobrevalorada por la crítica antigua, y reducida en exceso por la moderna. Tal vez habría que reconsiderar su importancia, no ya desde el punto de vista de la composición, ni como una influencia escenográfica y deco-

de todos, limitándose el resto de maestros españoles, en su mayor parte, a discusiones propias de un carpintero mudéjar como decía Mantuano, pues así como Fray Lorenzo no alcanza a definir en qué consiste la excelencia estética de los altos techados empizarrados que defiende, amparándose en el argumento de autoridad de aquellos «grandes hombres» del reinado de Felipe II, tampoco Olmo es capaz de exponer sus razonamientos arquitectónicos sino con vagas referencias a la

práctica italiana o francesa. Para Olmo la coronación lógica del esquema clasicista de El Escorial debía ser una balaustrada, haciendo una lectura del monumento según los presupuestos del barroco europeo, pero no parece capaz de razonarla. Tal interpretación barroca de El Escorial pudo haberse realizado, pues, de hecho, se comenzó según se aprecia en las rozas de las paredes de las torres de las campanas, que señalan la techumbre de plomo escasamente inclinada y oculta

mosilla, Ventura Rodríguez o Silvestre Pérez harán una lectura en la cual el rasgo anticlásico de la pizarra queda entendido como consecuencia inmediata del genio del lugar, según puso en obra Juan de Villanueva en los edificios de la Lonja. Acostumbrados nosotros a ver El Escorial como unidad de estilo, es curioso notar que aspectos determinados por razones tanto prácticas como estéticas pudieron, en realidad, haber sido muy diferentes.



rativa, sino como una cuestión de mayor vuelo imaginativo. Los pintores más familiarizados con la literatura artística y más en contacto con la corriente estética general europea podrían ofrecer planteamientos más abiertos que los de los maestros de obras, aferrados a una tradición constructiva que justifica plenamente la expresión de «barroco mudéjar» acuñada por Chueca. Mantuano es el que propone el plan más audaz y verdaderamente arquitectónico

Dionisio Mantuano.
«Demostraciones de los techados de la fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial como era antes de la guerra, como lo disponen ahora y como se pudiera hacer en bóveda todo sin madera». A.H.N. 657.

por la balaustrada. La solución finalmente ejecutada, que puede entenderse como el triunfo de la tradición filipina sobre la escasa influencia europea en el barroco vernáculo hispánico, preservó la imagen de El Escorial según su forma originaria.

Cuando en el XVIII el neoclasicismo, para el cual la balaustrada de coronación es un elemento heterodoxo, otorgue a El Escorial un nuevo valor como modelo de clasicismo hispánico, arquitectos como Her-

NOTAS

* JOSÉ LUIS SANCHO, MARIA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA y GABRIEL MARTÍN OLIVARES: «La reconstrucción del Monasterio de El Escorial tras el incendio de 1671», *La Ciudad de Dios*, Vol. CCII, número 3, septiembre-diciembre 1989. Por un error de imprenta, este artículo apareció como de «José Luis Sancho y colaboradores».

** Los planos, junto con la documentación correspondiente, estaban en el legajo 16.196 de la Sección de Consejos (Cámara de Castilla) del A.H.N., sacados a la luz en la ingente tarea de catalogación que ese Archivo lleva a cabo; les corresponden ahora los números 648 a 660, inclusive.

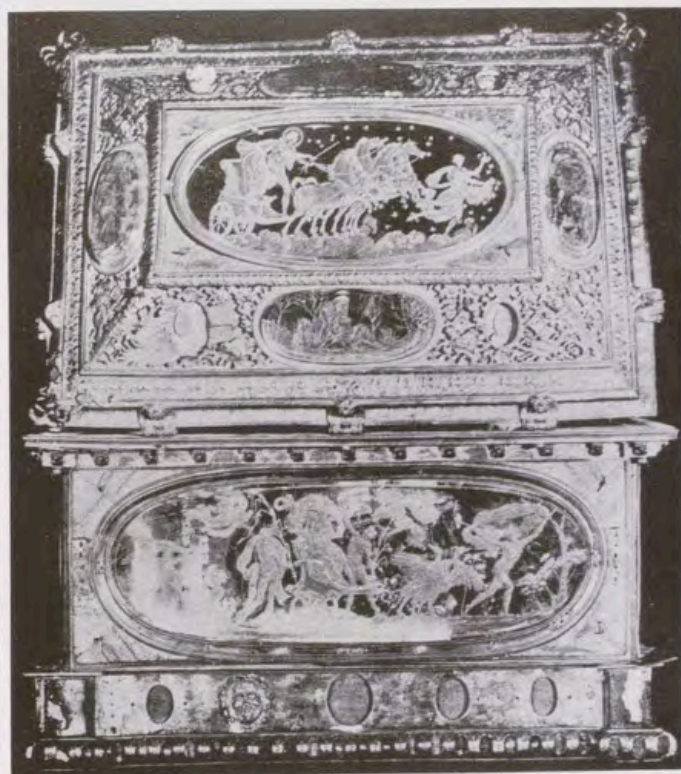
LA ARQUETA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL: UNA RESTAURACION DECIMONONICA

Por Fernando A. MARTIN

Una de las piezas más tradicionales con que cuenta la Colección de Plata del Patrimonio Nacional es la arqueta-relicario de El Escorial, más conocida por estudiosos e investigadores como la arqueta de Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, la cual la donó al Monasterio en el año 1593.

Desde 1887 en que Edmun Bonnaffe publica su célebre monografía sobre esta pieza, pasando por todos los demás autores que se han ocupado de ella, se tiene como un regalo de la Duquesa de Saboya a su hermana la infanta Isabel Clara, fechando dicho regalo entre 1591 y 1592¹.

María Teresa Ruiz Alcón desarrolla en 1973 otra teoría acerca de la fecha del regalo,



situándola en el año en que Carlo Emanuel I viene a España para casarse con la hermana de Isabel Clara, en 1585². Por mi parte, y basándome en esta última hipótesis, he podido aportar algunos datos más a este respecto, pues localicé la crónica de dicho viaje y, tanto la versión italiana de Angelo Corazzino, como la castellana de Henrique Cock, coinciden con la descripción de los regalos que el Duque de Saboya hizo a su futura cuñada: «... así mismo dio a Doña Isabel, Infanta de España, un diamante y una *caxeta de cristal adornada de oro y joyas* y dos paños de brocado, cuyo valor es todo de cuarenta mil ducados»³.

Así pues, es lógico pensar que esta «caxeta» sea la misma que la arqueta de El Escorial, ya que, hasta la fecha, no se

Arqueta de El Escorial, antes de su restauración.

Detalle del ángulo inferior izquierdo, parte posterior de la arqueta, donde la restauración ha sido mayor.



conoce otra que perteneciera a Isabel Clara, y a ello se suma el hecho de que ésta coincide con la que se describe en el libro de entregas correspondiente.

Desde el punto de vista estilístico, puse ya de relieve en su momento que esta arca guardaba ciertas similitudes con los dibujos de vasos que están atribuidos a Mario D'Aluigi, platero de Emanuel Filiberto y de Carlos Emanuel, artífice que contribuyó a la introducción del manierismo en la Corte de Turín⁴, capital del Estado de los Saboya por aquel entonces, separándome así de la tradicional teoría que atribuye esta pieza a Juan Bautista Croce, quien desarrolló su actividad más en Milán que en Turín.

Los cristales tallados que realzan y enriquecen esta pieza deben ser obra del taller de Aníbal Fontana, afirmación en la que coinciden Fock y Ruiz Alcón, después de compararlos con los de la arqueta del Museo de Nápoles, obra segura suya, y si además tenemos en cuenta que el regalo se efectuó en el año 1585, por lo que tuvo que ser realizada con anterioridad a esa fecha, y que la muerte de Fontana se viene situando en el año de 1591, se

Detalle de uno de los sátiros que se hicieron de nuevo.

Alfred André
Restaurateur d'Objets d'Art.
à Paris

Pour la restauration et la reconstitution de la Monture de la Cassette du Monastère de l'Escurial, garnie de plaques en cristal de roche gravé de sujets allégoriques : confiée à nos soins par Sa. Majesté le Roi. Don Alphonse XI le 15 Octobre 1885 ; il a été exécuté, fourni et employé les pièces ci-dessous dont le détail suit :

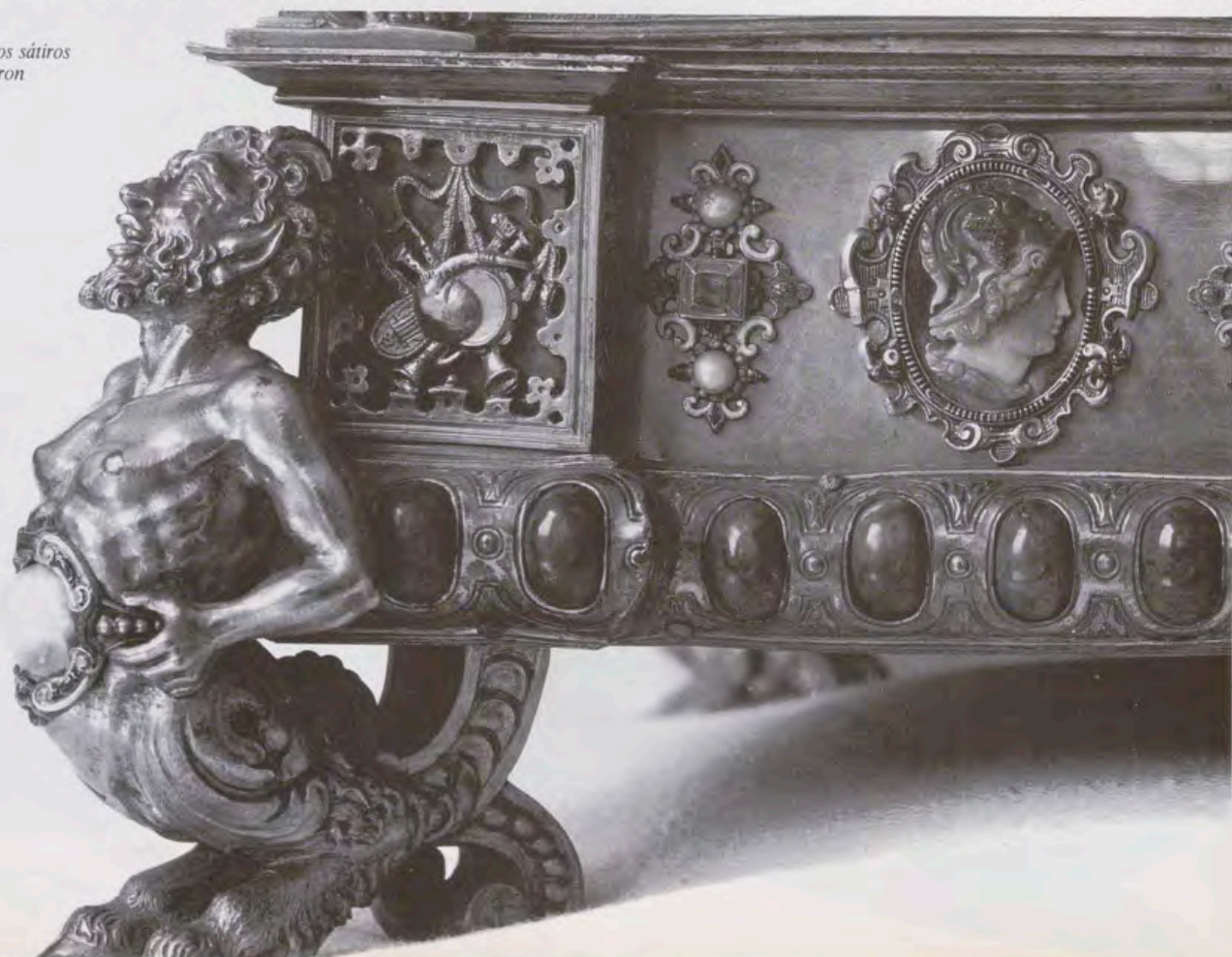
Modelos recomposos

- | | |
|----|--|
| 16 | ¹¹¹
Figures en argent ciselé et doré dont :
" 4 Snyènes,
" 4 Génies pour le Couvreclo.
" 4 Satyres,
" 4 Camalotes. |
| 32 | ¹²¹
écrouis repoussés et ajourés à sujets variés de trophées, groupes de fruits et ornements en argent doré. |
| 82 | ¹³¹
bijoux en or émaillé garnis d'émaux ou pierres. |
| 18 | ¹⁴¹
grandes bijoux en or émaillé pour la frise du tour du tiroir. |

Primera hoja de la memoria de restauración efectuada por M. Alfred André.

puede aceptar esta atribución de forma más seria que la adjudicación a los Sarachi por parte de otros autores.

Por tanto, estamos ante una pieza que tiene más de cuatrocientos años, por lo que no es extraño que sufriera algún deterioro con el uso y el paso del tiempo. Hay que tener en cuenta que esta arca fue regularmente utilizada para guardar el Santísimo el día de Jueves Santo, permaneciendo depositada el resto del año en el Relicario de San Gerónimo. En ese sentido María Teresa nos documenta dos restauraciones que se llevaron a cabo; la primera en el año 1737, y que, según todos los indicios, debió de ser desastrosa, pues se quitaron algunas piezas fundamentales como los camafeos y las cariátides, sustituyendo estas últimas por columnas, pero el artífice tuvo la honradez de guardar todos los restos en el interior del cajón de la propia arca, y dejar constancia de este hecho con la inscripción que existe en su parte inferior: «AÑO DE 1737 ME COMPUSO VALLE DE OLID». Pero realmente la que más nos interesa es la segunda y última restauración, que se llevó a



cabo entre los años 1885 y 1887, y que respeta la estructura original de la pieza.

El estado de conservación de esta pieza en el año 1885 lo podemos ver reflejado en la reproducción fotográfica que Calvert ofrece en su libro *The Escorial*, editado en Londres en el año 1907. También conocemos una fotografía de Laurent antes de su restauración. En ambas se aprecia la ausencia de las cariátides en las cuatro esquinas del cuerpo principal, así como de los cuatro sátiros que hacían de patas, la mayor parte de los camafeos y las labores caladas del cuerpo principal con sus adornos de oro y piedras que están descritos en el libro de entregas del Monasterio.

De este lamentable estado ya nos informaba Fray Damián Bermejo en su descripción de los relicarios de El Escorial en 1820: «Entre éstos está la preciosa arca del monumento, la cual tenía 26 camafeos griegos, cuatro sátiros por pies y otras cuatro figuras en los ángulos, muchas esmeraldas de media pulgada, perlas como avellanas, rubíes y otras piedras preciosas con engastes de oro esmaltado, pero en el día sólo conserva un sátiro y una figura de los ángu-

los, tres o cuatro camafeos y algunos granos de aljófar»⁵.

Es posible que entre 1820 y 1885 esta obra pudiera sufrir algún deterioro, pero no cabe duda de que el mayor destrozo lo sufrió antes de 1820 debido a los sucesos acaecidos en el Monasterio durante la Guerra de la Independencia, por eso nos extraña que algunos autores manifiesten que se salvó milagrosamente de los invasores franceses hasta el reinado de Alfonso XII, durante el cual se restauró.

Debido al mal estado de conservación y al hecho de que se reconociera la categoría de esta obra se decidió la restauración de la misma en el año 1885, con la intervención del artífice francés Sr. Alfred André. Este llevó a cabo la reconstrucción de la arqueta entre ese año y 1887 en su taller de París. Perera dió la noticia de que la restauración se había terminado, en el Boletín de la Academia de San Fernando, del año 1887, en el apartado de las noticias del extranjero, y al final de la misma se lee: «Esta restauración honra a M. André, quien, habiendo recibido autorización del Conde de Valencia, se propone abrir su estudio de

Passy a los artistas y aficionados y exponer su más importante obra»⁶, comentario que inequívocamente nos dice que dicha restauración se llevó a cabo en el taller de París. Un año después, la arqueta de Isabel Clara Eugenia se exhibía en la Exposición Universal de Barcelona, en el Pabellón Real⁷.

Una vez aclarados estos puntos pasamos directamente a la memoria de la restauración, que pone de manifiesto no sólo el estado tan deplorable en el que se encontraba la pieza, sino también todo el trabajo realizado por Alfred André y sus ayudantes, los cuales rehicieron muchas de las piezas que faltaban, respondiendo así a los criterios de restauración que se mantenían en una época en la que se devolvía al objeto de arte su perdido esplendor, utilizando materiales nobles, y basándose en la descripción que de la misma se hace en el libro de entregas del Monasterio, descripción dada por el Conde de Valencia, cuya presencia fue decisiva en el proceso de restauración.

Alfred André, restaurador de objetos de arte en París: «Para la restauración y la reconstrucción de la montura del arca

del Monasterio de El Escorial, guarnecida de placas de cristal de roca grabadas de temas alegóricos, confiada a nosotros por el Rey Alfonso XII, el 15 de octubre de 1885, ha sido ejecutado, provisto y empleado las piezas que seguidamente se detallan:

MODELOS RECOMPUESTOS:

16 figuras en plata cincelada y dorada que son:

- 4 sirenas.
- 4 fajas para la tapa.
- 4 sátiros.
- 4 cariátides.

32 planchas repujadas y caladas con sujetos varios de trofeos, grupos de frutas y ornamentos en plata dorada.

82 joyas en oro esmaltado guarnecida de esmaltes o pedrería.

18 grandes joyas en oro esmaltado para el frente del cajón.

20 cercos de camafeos en oro esmaltado.

40 engastes de perlas en oro con puntos de esmalte rojo.

64 ramilletes de oro repujados y esmaltados para los marcos de los camafeos.

4 cintos con engastes de oro y rubíes para las cariátides.

4 dobles guarnaldas de oro esmaltado para las fajas de las cariátides.

4 colgaduras blancas y azules de oro esmaltado para las mismas.

4 grandes cinturas de oro esmaltado para engastar las gruesas medias perlas de los pies sátiros.

1 llave de estilo de plata dorada.

Para esta restauración ejecutada a través de la copia de un inventario recogido y donado por el Sr. Conde de Valencia de Don Juan, se ha empleado:

PIEDRAS PRECIOSAS:

44 perlas de diferentes grosores, pesando todas juntas: 996 g.



Detalle de la zona baja de uno de los laterales, con tres camafeos que alternan con engarces de joyas.

8 rubies, pesando ocho quilates: 8 c.
 50 esmeraldas, pesando treinta y siete quilates: 37 c.
 11 camafeos antiguos.
 4 camafeos ejecutados como los antiguos.
 16 placas de lapislazuli.
 22 cabujones de lapislazuli para el friso bajo.

METALES PRECIOSOS:

Cuatrocientos sesenta y siete gramos y noventa y cinco centigramos de oro fino de 22 quilates (467 g. 95 cg.).
 Cuatro kilogramos, ciento ochenta y cuatro gramos y cuarenta centigramos de plata fina (4 K. 184 g. 40 cg.).

Para este importante trabajo y todas las materias necesarias que complementan dicha arqueta, el precio convenido ha sido acordado en la cifra de veinte mil francos (20.000 f.), sobre la cual nosotros hemos recibido en fechas fijadas precedentemente, dos vencimientos de seis mil francos (6.000 f.), cada vez. Doce mil francos (12.000 f.).

Según esto restaban por pagar 8.000 francos al Sr. André, pero el documento continúa con las tablas comparativas de los precios a los que se había ajustado la cantidad de 20.000 francos y los precios a los que en realidad se trabajó, comparación que se establece en una doble columna, situando primero los acordados y luego los actuales, lo cual es de vital importancia para determinar a qué niveles económicos se trabaja en esta época.

PERLAS Y PIEDRAS FINAS

84 perlas finas de diferentes grosores y formas, pesando todas 996 gramos	4.580	-	5.976
50 esmeraldas talladas a facetas y cabujones	1.490	-	1.235
8 rubies de los cuales cuatro gruesos cabujones	500	-	340

CAMAFEOS

1 camafeo con cinco personajes: 530.			
3 idem con cabeza de mujer en relieve: 570.			
1 idem, antiguo con dos cabezas: 450. Total: 2.840.			
10 idem, antiguos diversos. Juntos: 970.			
4 mascarones de lapislazuli. Juntos: 320	2.130	-	2.840

PLACAS DE LAPISLAZULI

16 grandes placas para la tapa.			
8 placas para las esquinas de la base.			
22 cabujones para el friso de la base (no previstos). Juntos todos	688	-	786

METAL PRECIOSO

468 gramos de oro fino a 3 francos 40 cent.	2.212	-	1.591
3.382 idem de plata fina	676,40	-	753,20
Perdida prevista para todos los componentes solamente de metal	862	-	117,20
Poner en la página siguiente	13.113,40	-	13.638,40
	13.138,40	-	13.638,40
Trabajo pagado a mis obreros por fundir, repujar, grabar, esmaltar, engastar piedras, dorar todas las piezas, montar, etc	5.073	-	6.348
Por gastos de modelos y dirección del trabajo	2.000	-	0.000
TOTAL	20.211,40	-	19.986,40 (8)

El precio total de lo acordado ascendió a 20.211 francos con 40 céntimos, 19.986,40 de los cuales ya había desembolsado el Sr. André. A éstos había que añadir 2.000 francos más por los gastos de los modelos no conceptuados en la segunda columna, otros 3.000 por el trabajo del taller y de los materiales. En total el valor real de esta restauración fue de

27.384 francos y 72 céntimos, cantidad que no sabemos si llegó a cobrar del todo, puesto que estas últimas cantidades añadidas al final de la memoria parece que son a título informativo, al no haberse encontrado hasta la fecha la cuenta definitiva de esta restauración, razón también por la que nos tenemos que conformar con los datos que aquí aparecen, bas-

tante significativos por lo demás del valor de este tipo de trabajos en el siglo pasado.

NOTAS

¹ BONNAFFE, E. D.: *Le coffret de L'Escorial*, París, 1887; BABELON: *Jacopo da Trezzo et la construction du L'Escorial*, Bruselas, 1922; KRIS, F.: *Meister und Meisterwerk der Italienischen renaissance*, Viena, 1929; PICABEA, B.: «Donaciones reales al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial...», Tesis de Licenciatura leída en 1986 en la Universidad Complutense. Inédita, consultada con autorización de la autora.

² RUIZ ALCÓN, M.ª TERESA: «Dos arquetas de arte italiano en el Palacio de Oriente», *REALES SITIOS*, n.º 35, Madrid, 1973.

³ MARTÍN, F. A.: *Catálogo de la Exposición Iglesia y Monarquía*. Patrimonio Nacional, IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1986, pág. 8.

⁴ Sacado del libro *La colección de arte de la Biblioteca Real de Turín*. Ed. Instituto Bancario San Paolo de Turín. Turín, 1985, pág. 229.

⁵ BERMEJO, FRAY DAMIÁN: *Descripción del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1820, pág. 76.

⁶ PERERA, A.: «La arqueta de El Escorial», *Bol. R.A.B.A.S.F.*, t. VII, 1887, pág. 63; PICABEA, B.: *op. cit.*

⁷ *Catálogo de la Exposición Universal de Barcelona, 1880*, Pabellón Real, n.º 177, pág. 24.

⁸ *Memoire de la restauration de la Casette de L'Escorial*, Arch. Gen. de Palacio.

Vista general del arca de Isabel Clara Eugenia, tomada desde el frente.



El sistema de audio y video que da un nuevo sentido a la palabra revolución



En Bang & Olufsen no hacemos equipos pensando en la tecnología sino en las personas. Tecnología avanzada para diseñar productos de calidad, fáciles y agradables de manejar. Tecnología al servicio del hombre.

Añadimos después un estilo elegante y refinado, para que el producto se integre en su hogar.

Puede parecer extraño, pero en estos días esto es toda una revolución.

Bang & Olufsen

Bang & Olufsen España, S. A. Crta. de Fuencarral-Alcobendas, Km. 14,500. 28100 Alcobendas (Madrid). Tels. 653 66 25 - 653 68 16

Bang & Olufsen Center: Puerto Banús/Marbella (Málaga). ALAVA: FMC AUDIO. Vitoria. ALBACETE: ELECTRO MIGUEL. ALICANTE: ESTABLECIMIENTO AGUDO. Alcoy. ESTABLECIMIENTO AGUDO. Muro de Alcoy. FUSMOLI. Benidorm. VICENTE SENDRA. Altea. BALEARES: RADIO CONTROL. Palma de Mallorca. BARCELONA: IMATGE. MONLEON. VIDOSA. ROMANO. Granollers. QUASARS. Mataró. RADIO CALIOPE. Sabadell. CASTELLON: MARTON. ACUSTICA. GERONA: ACUSTICAL. GUIPUZCOA: MIKELSON. San Sebastián. LERIDA: SONIDO MORERA. MADRID: ELECTRO CANILLAS. ELECTRODOMESTICOS RAMON. EXPERT GOYA 102. HOGARLUX. IVARS ARTEAGA. MICAR. TV BRUSELAS. MALAGA: STEREO MUSIC. Estepona. MURCIA: MARIN GARRE. MARIN GARRE. Cartagena. SALAMANCA: DIETTSA. SEGOVIA: MASIGAL. TARRAGONA: OF THE MUSIC. ACUSTICA ALBERT. Valls. VALENCIA: RADIO CASTILLA. VALLADOLID: HOYMAN. VIZCAYA: SONOR. Bilbao. VOX. Bilbao. ZARAGOZA: BIENVENIDO GIL.

CITROËN XM

SEÑOR DE LA CARRETERA.



Tome el mando del Citroën XM. Señor de la tecnología y la belleza. Señor de las prestaciones y la seguridad. Señor de la carretera.

Una clase superior de automóvil, con la magia que imprime el diseño Bertone y con un coeficiente aerodinámico de sólo 0,28, el Citroën XM es señor de la belleza, gracias a una línea elegante, de personalidad magnética y de una belleza extraordinaria.

Señor de la tecnología, señor de las prestaciones, el Citroën XM equipa un brillante motor de 3 litros, seis cilindros inyección, un V6 con 170 CV, capaz de alcanzar 222 Km/h.

Motores dotados de control integral por ordenador electrónico para la inyección y el encendido y que aunan un alto rendimiento, brillantes prestaciones y una elevada eficacia.

Señor del lujo y del confort gracias a un equi-

pamiento de serie en el que no falta ni un detalle: reglaje eléctrico integral de asientos, reglaje del volante en altura e inclinación, cierre centralizado de puertas, elevalunas eléctrico delanteros y traseros, pintura metalizada barnizada, dispositivo de bloqueo codificado del arranque, aire acondicionado integral con regulación automática de temperatura: tres sensores detectan cualquier cambio y lo corrigen de acuerdo a la tem-

peratura seleccionada. Ordenador de control, pantalla de información electrónica que dispone de hasta veinticuatro funciones que facilitan la conducción.

Belleza y tecnología son características presentes en un nuevo concepto del automóvil y un nuevo concepto de seguridad activa al incorporar por primera vez la suspensión hidractiva. Un sistema de cinco sensores analiza la dirección,

frenos, aceleración, velocidad y oscilación de la carrocería. Un ordenador recibe las informaciones de los sensores y adapta instantáneamente el estado de la suspensión. La respuesta electrónica, en sólo 3,5 centésimas de segundo, se adelanta a la inercia del vehículo consiguiendo las más elevadas cotas de confort y seguridad.

Unida a la tracción delantera, al frenado de alta presión con sistema antibloqueo de ruedas

(ABS) y a la dirección hidráulica de asistencia variable en función de la velocidad, esta suspensión define un nuevo concepto de seguridad activa.

Tome el mando de un automóvil que a la belleza de su línea y al lujo de su interior une unas brillantes prestaciones con una seguridad inigualable.

Tome el mando del Citroën XM.



CITROËN XM. SEÑOR DE LA CARRETERA.



Coche del Año 1990 en Europa.

Autopista. Vi Bilägare. AM. Auto Visie. Stern. Sunday Express Magazine. L'Equipe.



La Puerta principal.

antigüedades • arte • diseño • moda
joyería • artesanía • gastronomía • ocio

Es una promoción del
IMADE
Instituto Madrileño
de Desarrollo

PUERTA DE TOLEDO
MERCADO

Ronda de Toledo, 1. 28005 MADRID. Tels. 266 72 00 · 09. Horario: Martes a sábados, de 11,00 a 21 horas.
Domingos y festivos, de 11,00 a 15,00 horas. Lunes cerrado. Parking en el edificio. Metro "Puerta
de Toledo", línea 5. Autobuses: 3, 17, 23, 35, 41, 60 y circular. Microbús M-4. Fax: 265 93 02.

Ven y verás

«LA TUNICA DE JOSE» EN LA EXPOSICION DE VELAZQUEZ

Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, inauguraron, el pasado 23 de enero, «la más importante y esperada exposición» organizada por la pinacoteca madrileña a lo largo de toda su historia. En ella se han reunido 79 cuadros de Velázquez, lo que representa más del 80 por 100 de su producción artística, ya que pintó noventa a lo largo de cuarenta años.

El Patrimonio Nacional ha colaborado en esta muestra con el cuadro de *La túnica de José*, de El Escorial, obra fechada en 1630, como *La fragua de Vulcano*, y pintada en Roma durante el primer viaje de Velázquez a esta ciudad.

La túnica de José, lienzo de 223 x 250 cm., fue vendido por el autor a don Jerónimo de Villanueva, con destino a las colecciones reales, en 1634, y permaneció en el Palacio del Buen Retiro hasta 1665, en que fue trasladado al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Esta obra ha sido restaurada recientemente en los talleres del Patrimonio Nacional con personal propio en colaboración con el Museo del Prado. También el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales ha participado en los análisis y pruebas de laboratorio.

La fragua tiene 40 cm. más de anchura que *La túnica*, debido a que de ésta se recortaron dos bandas verticales a ambos lados. Copias antiguas demuestran que las figuras laterales,

derecha e izquierda, están cortadas. En Jacob sentado no existía corte en el codo ni en el manto, y la figura del mozo de espaldas sostenía con la mano izquierda una vara, de la que aún asoma un pequeño trozo. Ambos lienzos coinciden también en el número de personajes, seis en cada uno, como si Velázquez hubiera pretendido acentuar la semejanza de elementos para subrayar la de

parte del Génesis, y en ella se describe la historia de José —que prefigura la de Cristo traicionado—, y sus hermanos, quienes lo vendieron por envidia a unos ismaelitas. Velázquez ha reducido el número de hermanos de José —que eran diez, más Benjamín menor— a cinco. Dos de ellos muestran la túnica ensangrentada a Jacob, su padre, que sentado en un pequeño solio con alfombra, so-

cias del academicismo romano-boloñés, en boga en Roma por aquella época, como se puede apreciar en el desnudo de espaldas, que se asemeja al de uno de los herreros de *La fragua de Vulcano*. Se percibe también algún rasgo del dramatismo, con claroscuros, del Guercino, que influyó mucho más que Reni en la carrera de Velázquez.

Estos cuadros, que se pre-



La túnica de José, obra recientemente restaurada en los talleres del Patrimonio Nacional.

Detalle de *La túnica de José*, donde se aprecia la influencia romano-boloñesa.

El perro de *La túnica de José* muestra la gran destreza de Velázquez para reflejar la vida animal.

situaciones, en paradójico contraste con dos temas aparentemente opuestos, el de *La fragua*, cómico y mitológico, y el de *La túnica*, dramático y bíblico, pero que deben tener, sin duda, un aspecto común. También coinciden en que fueron pintados libremente, y no por encargo regio, aunque después pasaran a las colecciones reales de España.

La escena que en él se representa está tomada de la cuarta

parte del Génesis, y en ella se describe la historia de José —que prefigura la de Cristo traicionado—, y sus hermanos, quienes lo vendieron por envidia a unos ismaelitas. Velázquez ha reducido el número de hermanos de José —que eran diez, más Benjamín menor— a cinco. Dos de ellos muestran la túnica ensangrentada a Jacob, su padre, que sentado en un pequeño solio con alfombra, so-

bre un pavimento ajedrezado, expresa un gesto de dolor mientras extiende las manos. En el lado opuesto, otro hermano de José parece fingir llanto al tiempo que acerca su mano derecha al rostro; dos más, abocetados, se recortan sobre un fondo liso. Un perro, que refleja la prodigiosa capacidad del pintor para captar la vida animal, ladra a los hermanos como si adivinara la traición.

En este lienzo existen influen-



Actividades culturales



sentan como alegorías del engaño o de la calumnia o de la denuncia, manifiestan el poder de la palabra sobre las acciones humanas, en apoyo de la teoría, muy de Pacheco y de su academia neoplatónica, de la superioridad de la idea sobre la acción material. La mentira de los hijos de Jacob va a influir en las acciones y sentimientos de éste.

Entre los múltiples alicientes de esta Exposición destaca la llegada de *La Venus del espejo*, procedente de la National Gallery de Londres, y el *Retrato de Juan de Pareja*, del Metropolitan de Nueva York, que se

exhiben en España con carácter excepcional.

Se incluyen también obras juveniles del pintor, de las que carece el Museo del Prado, procedentes de museos de Inglaterra e Irlanda. Entre las obras expuestas se encuentran, además de las mencionadas, piezas maestras que guarda el Prado, como *Las lanzas*, *Los borrachos*, *La fragua de Vulcano* y *Las meninas*.

Las distintas etapas del pintor están reflejadas en lienzos de escenas de género, religiosas y mitológicas, y la serie completa de los bufones de la corte, donde figura el *Retrato del bufón Calabacillas*, procedente del Museo de Cleveland. Otras piezas representativas son: *Vieja friendo huevos*, de la National Gallery de Escocia; *El aguador de Sevilla*, del Museo Wellington de Londres; *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*, del Museo de Bellas Artes de Boston; *La infanta Margarita niña*, del Kunsthistorisches Museum de Viena; *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*, del duque de Westminster, de Londres, y *Cristo en casa de Marta y María*, procedente de la National Gallery de Londres.



PRESENTACION DE LAS ESCUELAS TALLER DEL PATRIMONIO NACIONAL EN LA QUINTA

El Ministro de Trabajo y Seguridad Social, Manuel Chaves González, acompañado del Presidente del Comité Estatal de Trabajo y Asuntos Sociales de la Unión Soviética, Vladimir Ivanovich Scherbakov, y el Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, asistieron el pasado día 6 de marzo a la presentación de las Escuelas Taller del Patrimonio Nacional, en el Palacio de La Quinta de El Pardo.

Con este motivo se organizó una exposición, en la que se ofreció una muestra del trabajo que realizan los alumnos de las Escuelas Taller durante las actuaciones de rehabilitación y restauración que se están llevando a cabo en los diferentes lugares del Patrimonio Nacional. Entre estas labores, destaca la restauración de los Jardines de La Quinta, donde se pretende recuperar el trazado del siglo XVIII, según el plano del famoso arquitecto Francisco Carlier.

En la actualidad, un total de 374 alumnos-trabajadores se dedican a estas tareas, dentro de las cinco Escuelas Taller que se encuentran ubicadas en San Lorenzo de El Escorial, La Granja y Riofrío, Palacio Real de Madrid, Aranjuez y El Pardo.

En estas Escuelas Taller, que se integran en los programas públicos de empleo-formación llevados a cabo por el Ministerio de Trabajo y Seguridad So-

El Ministro de Trabajo, su homónimo soviético, y el Presidente del Patrimonio Nacional, inauguraron la Exposición de las Escuelas-Taller.



Una muestra de las labores de jardinería realizadas por los alumnos-trabajadores de la Escuela-Taller, en los jardines del Palacio de La Quinta.



cial y el INEM, tanto en la financiación como en la selección de los alumnos-trabajadores, se están desarrollando oficios como jardinería y medio ambiente, fontanería, albañilería, forja, carpintería y cantería, dirigidos a colaborar con el Patrimonio Nacional en la rehabilitación y acondicionamiento de sus edificios históricos.

Arquitectos técnicos, ingenieros técnicos agrícolas, monitores mecánicos, profesores de Historia, de Dibujo y de E.G.B., psicólogos, y administrativos, trabajan en equipo para, además de iniciar a los alumnos-trabajadores en los oficios correspondientes, fomentar la integridad cultural de la persona de acuerdo con el fin social del Programa de las Escuelas Taller.

Los resultados se presentan esperanzadores, puesto que, en la de San Lorenzo de El Escorial, creada a finales de 1986, la única de las cinco Escuelas que ha terminado el primer ciclo de tres años, se alcanza un



Actividades culturales

índice de ocupación del 78 por 100. Su nivel de especialización, por su continua relación con los aspectos históricos de cada oficio, sirve de ayuda a la hora de encontrar un puesto de trabajo.

Por otro lado, el Programa General que el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social estableció para las Escuelas Taller y Casas de Oficios durante 1989 ha cumplido con los objetivos presupuestados, dando cabida a un total de 37.515 alumnos-trabajadores que recibieron diferentes cursos de formación, tanto a nivel práctico como teórico, en las 736 Escuelas Taller y Casas de Oficios repartidas por toda España. Cerca de 8.500 personas, entre profesores y personal de apoyo, participaron en el trabajo desarrollado. En cuanto al presupuesto alcanzado durante dicho año, para la realización de los objetivos del Programa de Escuelas Taller y Casas de Oficios, fue de 36.691 millones de pesetas. Para el año 1990 se ha fijado en torno a los 46.000 millones de pesetas, lo que permitirá formar a 8.000 nuevos alumnos-trabajadores.



Entre las actividades que llevan a cabo, merecen destacarse: las clases teóricas y prácticas de cada uno de los oficios; la recuperación de los locales en los que se encuentra la Escuela; clases de Historia y de Dibujo, y numerosos actos culturales y socioculturales: charlas-coloquios, cine, fútbol, talleres (inglés, teatro, matemáticas, música, etc.) y viajes.

Los principales objetivos que se persiguen son: formar espe-

Manuel Chaves y Manuel Gómez de Pablos durante el acto de presentación de las Escuelas-Taller.

Manuel Chaves, Vladimir I. Schervakov y Manuel Gómez de Pablos junto a un grupo de alumnos de las Escuelas-Taller.

cialistas en oficios artesanales; conseguir la integración de los jóvenes en paro, titulados o no, proporcionándoles una formación y unas prácticas laborales; facilitar información a los alumnos para su futura relación laboral como asalariados autónomos o cooperativistas; promover la restauración y conservación del Patrimonio, para su mejor conocimiento por la sociedad; y revalorizar el oficio artesanal.

El programa consta de dos etapas: la primera es de iniciación y está dedicada a la formación profesional ocupacional. Durante este período los alumnos reciben becas y ayudas económicas, incluidas las relativas al transporte y manutención. Y la segunda es de formación, en alternancia con el trabajo, y está dirigida a la cualificación y especialización profesional. Durante este período a los alumnos se les suscribe un contrato de trabajo, según la modalidad que se considere oportuna, y se percibe el salario mínimo interprofesional. El programa no podrá ser inferior a un año ni superior a tres.



SEMINARIOS SOBRE COLECCIONES REALES EN PALACIO

Don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, y don Rafael Pujol Antolín, Vicerrector de la Universidad Complutense de Madrid, presidieron en el mes de febrero la inauguración de los Seminarios que, con motivo del Convenio de colaboración suscrito entre ambas entidades, tuvo lugar en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.

Fruto de este Convenio, se presentaron tres importantes Proyectos: uno sobre Felipe II en El Escorial —«Coleccionismo, mecenazgo, biblioteca y decoración palaciega»—, y los otros dos referidos a la catalogación de sendas colecciones artísticas del Patrimonio —«Escultura» y «Monedas y Medallas»—, todo ello en un marco de mutua asistencia técnica y colaboración científica y docente.

Transcurridos dos años desde la firma de este Convenio, el Patrimonio Nacional y la Universidad Complutense han creído conveniente organizar estos seminarios en los que directores y colaboradores de los Proyectos han expuesto los resultados de sus trabajos y han mostrado una selección de las piezas más significativas.

Para el Patrimonio, para la Universidad y para los jóvenes licenciados, la implantación de estos Programas tiene muchos aspectos positivos. Aparte de otras ventajas, permite a estos últimos ampliar los conocimientos teóricos adquiridos a lo largo de la carrera, y obtener

una formación práctica, acumulando una valiosa experiencia en su especialidad.

Francisco Portela Sandoval, Catedrático de Historia del Arte, habló sobre el «Catálogo de la Colección de Escultura del Patrimonio Nacional», con la colaboración de María Luz López Gil, Laura Arias Serrano y María del Pilar Fernández Agudo.

Desde que se iniciaron los trabajos en el mes de mayo del pasado año se ha procedido al

Profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense, presentó la ponencia «Felipe II en El Escorial: coleccionismo, mecenazgo, biblioteca y decoración palaciega». Al comienzo de su exposición señaló las líneas generales de la investigación y se centró, como marco teórico, en la idea de un estudio del Monasterio de El Escorial no tanto a través de consideraciones sobre las intenciones de su fundador, como de los distintos usos que han

recibido las diversas partes del Monasterio, expresadas sobre todo en las transformaciones sucesivas de la decoración desde el siglo XVI al siglo XX.

María Ruiz Traperero, Catedrática de Epigrafía y Numismática, disertó sobre la «Catalogación de monedas y medallas en la Colección del Patrimonio Nacional», tema en el que colaboraron María Jesús Aguilera Remojaro, Francisco Javier Santiago Fernández y Milagros Romero Samper.



El Presidente del Patrimonio Nacional durante las palabras que pronunció en la inauguración de los seminarios sobre Colecciones Reales.

análisis de las más de 600 piezas que se conservan en el Palacio Real de Madrid, entre las que se encuentran retratos de familias reales y de diferentes personajes, escenas mitológicas, asuntos religiosos y temas varios, que abarcan desde la época clásica hasta la actualidad.

Fernando Checa Cremades,

En su conferencia, con la que se clausuró este Ciclo de Seminarios, presentó los resultados del estudio, iniciado en el pasado mes de mayo, basado en una minuciosa investigación numismática y en el análisis y el conocimiento de los elementos externos e internos de cada una de las piezas que forman la Colección.

FUNCIONAMIENTO DE LAS FUENTES DE LA GRANJA

Como en años anteriores, las fuentes del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso han empezado a funcionar diariamente, a partir de las 17,30 horas. No obstante, y para evitar que los depósitos de agua se agoten, no lo hacen todas a la vez, sino en días alternos, agrupadas del siguiente modo: lu-

nes, miércoles, viernes y domingos: «El Canastillo», «Las Ranas», «Baños de Diana» y «La Fama»; y martes, jueves y sábados, «Carrera de Caballos», «Cascada nueva», «Los Vientos» y «La Fama».

La contemplación de las fuentes de los Jardines de San Ildefonso, de estilo italiano, se enmarca dentro de un recorrido-espectáculo donde, a modo de teatro, las escenas mitológicas y la inmovilidad de los actores, de piedra o metal, se ve animada por vistosos juegos de agua.

«Fuente de La Fama» en los Jardines de La Granja.



«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL» EN ALMERIA

El Patrimonio Nacional, en colaboración con el Organismo Autónomo «Aeropuertos Nacionales», presentó en Almería, el pasado mes de febrero, un proyecto de difusión cultural, puesto ya en práctica en diversos aeropuertos del país, que gira en torno a la exposición de los bienes del Patrimonio Nacional a través de diversas muestras fotográficas.

En esta exposición se exhibió una selección de fotografías de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, Aranjuez, La Quinta, La Almodaina, La Granja y Riofrio, así como de los Reales Monasterios de El Escorial, Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), Las Huelgas (Burgos) y Las Descalzas Reales y La Encarnación (Madrid), y de algunas de las piezas más significativas de las colecciones artísticas conservadas por el Patrimonio Nacional.

Esta exposición de carácter itinerante, y que tiene como tema central el propio Patrimonio, comenzó su andadura hace tres años en la Sala Expometro de la estación de Retiro de Madrid, y ha recorrido desde entonces distintas ciudades europeas como Luxemburgo, Londres, Tenerife, Gran Canaria, Valencia, etc.

Como toda selección, no es naturalmente exhaustiva pero tampoco ha pretendido ser una síntesis histórica o aplicar calificativos específicos a un hecho global, sino, simplemente, contribuir a un mayor conocimiento y difusión de nuestros bienes.

NOVEDAD EDITORIAL

«LA ESCULTURA DE JUAN BAUTISTA MONEGRO EN EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL»

En diversas ocasiones, el duro y áspero granito de Guadarrama ha servido para la configuración de sólidas pero bien proporcionadas masas arquitectónicas. De ellas, sin duda la más destacable es el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuya austeridad exterior sólo se ve interrumpida por la existencia de una breve decoración escultórica realizada en mármol y granito por Juan Bautista Monegro, un artista no demasiado conocido, pero que merece

LA ESCULTURA DE JUAN BAUTISTA MONEGRO EN EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

ASUNCIÓN DE VICENTE Y GARCÍA



mayor estimación que la alcanzada hasta ahora.

Este libro de Asunción de Vicente que ahora ve la luz nos ayuda a conocer mejor y a rescatar del olvido el trabajo que Monegro desarrolló en El Escorial, sin pretender en ningún momento alumbrar nuevas teorías o conclusiones sobre su obra.

La autora del libro ha recopilado y ordenado con paciencia, y en la medida de lo posible, todos aquellos datos que con el transcurso del tiempo han quedado relegados y que a la larga han ido oscureciendo el papel de este artista, tanto en el Monasterio como en la escultura de su tiempo, para la que sirvió de puente entre el arte toledano y el clasicismo académico que aprendió con los Leoni. La principal aportación de esta obra ha sido la transcripción de todos aquellos documentos relacionados con la escultura de Monegro, que permanecían prácticamente olvidados en la Biblioteca del Monasterio, y de los que se han extraído datos que completan los ya existentes.

A través de sus páginas el lector podrá ir siguiendo todo el desarrollo de las piezas, desde la extracción de los bloques pétreos en las canteras hasta su talla y colocación, tanto de la sobria figura del santo titular que, flanqueada por las dos parrillas escorialenses, preside la fachada como único elemento decorativo, como de los monumentales Reyes de Judá del frontispicio de la Basílica y de los Evangelistas que flanquean el templete del patio del mismo nombre.

Por otro lado, resulta muy interesante el hecho de que la autora haya decidido completar la totalidad de la obra de Juan Bautista Monegro en el Mo-

nasterio mediante el análisis de una serie de pequeños trabajos sin aparente relación con su labor como escultor, que para la mayoría son desconocidos, como es el caso del Diversorio que hiciera para la Sacristía.

Por su tratamiento y escri-

tura este texto puede interesar, por un lado, a los profesionales del Arte y de la Arquitectura, y por otro, al lector curioso en general. Con él, el Patrimonio pretende dar a conocer los bienes que posee y facilitar la labor de los investigadores poniendo

a su disposición los conocimientos específicos de cada materia. La paciente labor de la autora permitirá valorar la destacada obra de Monegro en esta fábrica, todo un mensaje del pensamiento político y religioso de Felipe II.

EXPOSICION DE TERRACOTAS DE JAVIER MORALES

«Despertar».



El escultor Javier Morales Vallejo presentó el día 15 de marzo, en la Sala Rembrandt de Madrid, su exposición de terracotas, fruto del trabajo realizado durante los últimos cuatro años.

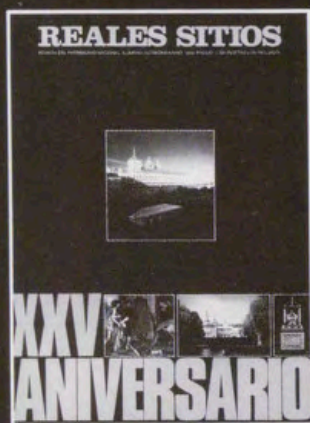
Su gran facilidad para el dibujo y modelado está al servicio de una expresividad humana, sensual y trascendente al mismo tiempo. Trata los grandes temas del amor, la soledad, la introspección y la mitología en su sentido más humano y elevado.

Sus personajes están llenos de fuerza interior; y su vigor, perfectamente plasmado en escorzos atrevidos, en los que el barro desafía a la gravedad con difícil y rara perfección técnica, poco usual en este tipo de obras.

En esta exposición, además de sus clásicos temas, se exhiben una serie de Arcanos Mayores del Tarot, en que la figura humana encierra los símbolos milenarios de la existencia.

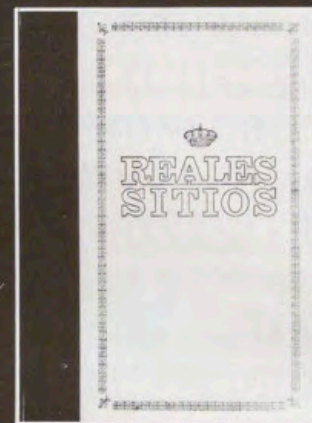
Subdirector-Gerente del Mu-

seo del Prado (1975-1981) y durante años profesor de Arte, Historia y Literatura en las Universidades de Nueva York y San Luis (Missouri), Javier Morales trabaja, desde 1984, en diversas áreas de Museos, Cultura y Bienes Históricos del Patrimonio Nacional. Domina diversas técnicas (terracota, gres de alta temperatura y bronce), ha expuesto cinco veces en Madrid, y su obra se puede apreciar tanto en el gran retablo como en el pequeño formato.



**NUMERO
EXTRAORDINARIO
XXV ANIVERSARIO**

Para encuadernar el número extraordinario de "Reales Sitios" que conmemora los 25 años de vigencia de la revista, y con la intención de embellecer su colección, le ofrecemos unas cubiertas, concebidas para este número especial, de tela blanca con caracteres impresos en hueco e inscritos en orla dorada. Lomo de piel con leyenda conmemorativa.



Utilice para hacer su pedido el cupón de esta página o llámenos a los teléfonos: 248 74 04 ó 247 53 50 (extensión 324).

EXTRA

Sí, deseo recibir a mi cargo...

- TAPAS** 400 Ptas.
- REALES SITIOS. XXV Aniversario** 1.000 Ptas. (suscriptores)
 1.300 ptas. (no suscriptores)
- IVA y gastos de envío incluidos

FORMA DE PAGO

- Talón nominativo Giro Postal Contra reembolso (+ gastos de envío)
- Remite: D., domicilio
- Provincia C.P. Fdo.:

DIRIGIR A: REVISTA "REALES SITIOS" - PALACIO REAL - BAILEN, S/N. - 28071 MADRID

• LAS MONEDAS • • DEL ENCUENTRO •

La época del Descubrimiento acuñada en calidad "proof" (PRF) y en la extraordinaria "flor de cuño" (FDC), con motivos colombinos y precolombinos. Esta serie consta de cinco monedas de oro y siete de plata que enlazan con las más significativas de nuestro pasado: el escudo, la onza de oro, el real de a ocho... Valor histórico, calidad insuperable, belleza real.

MONEDAS CONMEMORATIVAS QUINTO CENTENARIO. SERIE I.

ACUÑACIONES EN ORO (999 milésimas)

REYES CATOLICOS

80.000 Pesetas



Diámetro: 38 mm. Peso: 27,00 grs.
Métrica antigua: 8 ESCUDOS

MAR TENEBROSO

40.000 Pesetas



Diámetro: 30 mm. Peso: 13,50 grs.
Métrica antigua: 4 ESCUDOS

PINZON

20.000 Pesetas



Diámetro: 23 mm. Peso: 6,75 grs.
Métrica antigua: 2 ESCUDOS

ESFERA ARMILAR

10.000 Pesetas



Diámetro: 19 mm. Peso: 3,37 grs.
Métrica antigua: 1 ESCUDO

ALA VENTA

ACUÑACIONES EN PLATA (925 milésimas)

ROSA DE LOS VIENTOS

5.000 Pesetas



Diámetro: 15 mm. Peso: 1,68 grs.
Métrica antigua: MEDIO ESCUDO

AUTONOMIAS

10.000 Pesetas



Diámetro: 73 mm. Peso: 168,75 grs.
Métrica antigua: CINCUENTIN

SANTA MARIA

5.000 Pesetas



Diámetro: 40 mm. Peso: 54,00 grs.
Métrica antigua: DOBLE 8 REALES

COLON

2.000 Pesetas



Diámetro: 40 mm. Peso: 27,00 grs.
Métrica antigua: 8 REALES

ALA VENTA

GRANADA 1492

1.000 Pesetas



Diámetro: 33 mm. Peso: 13,50 grs.
Métrica antigua: 4 REALES

JUEGO DE PELOTA

500 Pesetas



Diámetro: 27 mm. Peso: 6,75 grs.
Métrica antigua: 2 REALES

ASTROLABIO

200 Pesetas



Diámetro: 20 mm. Peso: 3,37 grs.
Métrica antigua: 1 REAL

PIRAMIDE MAYA

100 Pesetas



Diámetro: 15 mm. Peso: 1,68 grs.
Métrica antigua: MEDIO REAL

Las monedas van acompañadas de su correspondiente certificado de garantía y se presentan en un estuche de madera de haya de diseño exclusivo.

AGENTE OFICIAL EXCLUSIVO S.D.F.N. Tels. 262 52 77-261 25 10. Telefax (91) 262 70 96.

DE VENTA EN:

- Banco Bilbao Vizcaya
- Banco Central
- Banco Español de Crédito

- Banco Saúd Español
- Banco de la Pequeña y Mediana Empresa
- Servicio Filatélico de la Dirección General de Correos y Telégrafos.

- Profesionales del Comercio Numismático y Filatélico.

Información:
Tel. 900 - 19 92 92

PRECIO DE VENTA AL PUBLICO: Reyes Católicos. FDC: 115.000 pts. PRF: 130.000 pts. • Mar Tenebroso. FDC: 57.000 pts. PRF: 66.000 pts. • Pinzón. FDC: 30.000 pts. PRF: 33.000 pts. • Esfera Armilar. FDC: 16.000 pts. PRF: 19.000 pts. • Rosa de los Vientos. FDC: 7.600 pts. PRF: 8.500 pts. • Autonomías. FDC: 16.000 pts. • Santa María. FDC: 7.600 pts. PRF: 8.500 pts. • Las Monedas: Colón, Granada 1492, Juego de Pelota, Astrolabio y Pirámide Maya se venden en conjunto. Precio FDC (brillo): 5.700. FDC (mate): 6.380 pts.

A esta emisión se le aplica un 12% de IVA (no incluido en estos precios).

L'ÉLÉGANCE SUPRÊME DU COGNAC.

