

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. Nº 122 (4º TRIMESTRE 1994). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



# TODO LO CAMBIA UNA TELA

Valmorisco G&G

REALF

MADRID: Hermosilla, 26 (Central), Velázquez, 47, Velázquez, 42, Niñez de Balboa, 53, Hernani, 68 (semi-esquina a Orense), Sirio, 28 (Bª Estrella) • ARAVACA: Osa Mayor, 94 • MAJADAHONDA: Las Norias, 15 • BARCELONA: Pau Claris, 171, Travesera de Gracia, 14 • BILBAO: Correo, 23, Elcano, 11 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • MALAGA: Pablo Ruiz Picasso, 4 (Edificio Miramar) • MARBELLA: Avda. Ricardo Soriano, 72-A (Edificio Los Portales) • ZARAGOZA: San Ignacio de Loyola, 5 (Esquina Madre Vedrana) • ALBACETE: Marqués de Villeros, 25 • ALICANTE: Bazán, 49 • ALMERIA: Plaza Urrutia, 5 • BERGARA: Kriz, Galtzagorri, 9 • BURGOS: Julio Sáez de la Hoya, 7 • CASTELLÓN: Avda. Hermanos Bos, 14 • ELCHE: Doctor Caro, 4 • GIJÓN: Marqués de Casa Vialés, 47 • GRANADA: Gamet, 8 • GUADALAJARA: Virgen del Amparo, 45 • IBIZA: Santa Eulalia del Río • JEREZ DE LA FRONTERA:

**GASTON Y DANIELA**  
TAPICERIAS • MOQUETAS • ALFOMBRAS



Plaza de San Andrés, s/n • LA CORUÑA: Rey Abdullab, 6 y 8 • LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Domingo J. Navarro, 14 • LEÓN: Plaza de Caño Sotelo, 9 • LERIDA: Avda. Blondel, 7 • LOGROÑO: Jorge Vigón, 12 • MENORCA: Plaza del Príncipe, 16 (Mabón) • MURCIA: Vinadel, 4 • ORENSE: Avda. Juan XXIII, 17 • OVIEDO: Fray Cefirino, 12 • PALMA DE MALLORCA: Rubén Darío, 2 • PAMPLONA: Avda. Carlos III, 36 • PUERTO DE SANTA MARÍA: Doctor Marañón, 1 • SALAMANCA: José Jitregui, 12 • SAN SEBASTIÁN: Echaiz, 6 • SANTA CRUZ DE TENERIFE: Siempre Viva, 6, La Higuera, La Laguna • SANTANDER: San José, 12 • SEVILLA: Virgen del Valle, 2 • TUDELA: San Marcial, 10-12 • VALLADOLID: Veinte de Febrero, 1 • VIGO: Velázquez Moreno, 9 • VITORIA: Ramón y Cajal, 1 • DIVISION INDUSTRIAL: Velázquez, 45, 28001 Madrid. Tel.: 435 05 48.

# Sumario

## Reales Sitios

REVISTA DEL  
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:

Manuel Gómez de Pablos

Consejero - Gerente:

Julio de la Guardia García

Vocales:

José María Álvarez del  
Manzano y López del Hierro,

Jesús Ezquerro Calvo,

Juan Fageda Aubert,

Fco. Javier Fernández Vallina,

Javier García Fernández,

José Guirao Cabrera,

M<sup>a</sup> del Carmen Iglesias Cano,

Luis Reverter Gelabert,

Juan Antonio Vázquez

de Parga y Pardo,

José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Víctor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:

Alicia Cámara Muñoz,

Miguel Ángel Castillo Oreja,

Javier García Fernández,

Elena González Poblet,

Juan Hernández Ferrero,

Román Ledesma Rodríguez

Secretaría de Redacción:

Julia López de la Torre

Redacción:

Begoña Mardones

Fotografías:

Laboratorio Fotográfico del

Patrimonio Nacional:

Francisco Rodríguez y

Antonio Úbeda Sánchez; y

Félix Lorrío

Reales Sitios,

Patrimonio Nacional.

Palacio Real. Bailén, s/n.

Tel.: 559 74 04

28071 Madrid

Año XXXI, N<sup>o</sup> 122

4<sup>o</sup> trimestre 1994

Precio:

España, 800 ptas.;

extranjero, 1.600 ptas.

Suscripción:

España, 2.500 ptas.;

extranjero, 5.000 ptas.

(IVA incluido)

Diseño:

VK diseño gráfico, s.l.

Imprime

Raycar, S.A. Impresores

NIPO: 006-94-001-6

Depósito Legal: M. 11.160-64

Prohibida la reproducción

total o parcial de todos los

artículos que se publican en

esta Revista

Portada:

Tapiz con motivos pompeyanos.

1775. José del Castillo.

## 2 EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS. RÉGIMEN JURÍDICO DEL REAL PATRONATO

Por Fernando Díez Moreno.

El autor define el régimen jurídico general aplicable al Monasterio y del que carecía hasta que entraron en vigor la Ley y el Reglamento del Patrimonio Nacional.

## 12 APORTACIONES A LA OBRA DE JUAN LEANDRO DE LA FUENTE Y DE DOMINGO MARTÍNEZ. DOS PINTURAS INÉDITAS DEL PATRIMONIO NACIONAL EN LOS REALES ALCÁZARES DE SEVILLA

Por Javier Lobato Domínguez y Angel Martín Esteban.

Estudio de dos pinturas de estilo barroco conservadas en los Reales Alcázares de Sevilla y que hasta ahora se consideraban obras anónimas y sin datación exacta.

## 23 EL "BREVIARI D'AMOR" DE MATFRE ERMENGAUD DE BÉZIERS. UNA APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA DEL MANUSCRITO S.I. N<sup>o</sup> 3 ESCURIALENSE

Por Carlos Miranda García.

Comentario global del "Breviari d'Amor" de la Biblioteca de El Escorial a través de las ilustraciones situadas ya sea al comienzo de la obra o al inicio de cada sección o subsección de la misma.

## 33 RECUERDOS DE LA ALHAMBRA: RAFAEL CONTRERAS Y EL GABINETE ÁRABE DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

Por Nieves Panadero Peropadre.

El neorabismo se mantuvo siempre fiel a un mismo modelo: la Alhambra de Granada y el Alcázar de Sevilla. Su éxito se debe a factores más superficiales que los esgrimidos en los debates arquitectónicos del siglo XIX.

## 41 LOS SÍMBOLOS BORGÑOÑONES EN EL ESCUDO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA. DE ALFONSO V DE ARAGÓN A FELIPE I DE CASTILLA (1445-1506)

Por Rafael Domínguez Casas.

Existen documentos en los que puede constatar cómo, desde fecha muy temprana, los emblemas borgñoñones pasaron a formar parte de la simbología monárquica española.

## 49 EL TOCADOR DE LA PRINCESA DE ASTURIAS EN EL PALACIO DE EL PARDO

Por Flora López Marsá.

Análisis del actual Salón de Espejos del Palacio Real de El Pardo, una de las piezas de mayor belleza del edificio, y que permanece casi intacta.

## 57 LAS ANTIGÜEDADES ROMANAS EN EL JARDÍN DEL PRÍNCIPE Y LA CASA DEL LABRADOR

Por Miguel Ángel Elvira.

En el Real Sitio de Aranjuez se conservan una serie de esculturas que constituyen el primer conjunto de obras romanas que adornaron el Jardín del Príncipe.

## 66 ENTREVISTA

## 72 CRÓNICA CULTURAL

## 74 NOTAS Y DOCUMENTOS

# EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS

## *Régimen jurídico del Real Patronato*

Por Fernando Díez Moreno



Vista exterior del Monasterio de Las Huelgas.

### ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El Monasterio de Santa María la Real fue fundado por el rey Alfonso VIII y su mujer doña Leonor, según carta hecha en Burgos en la era 1225 (año de Cristo 1187) con el fin de que fuera ocupado perpetuamente por la Orden cisterciense «*deseando conseguir en la tierra la remisión de nuestros pecados y alcanzar en el cielo lugar entre los Santos estamos edificando a*

*honra de Dios y de la Santísima Virgen, su Madre, un Monasterio en la Vega de Burgos que se llama Santa María la Real,...*». Posteriormente, en 1199 tiene lugar la Incorporación Solemne del Real Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas a la Orden del Cister<sup>1</sup>.

La existencia jurídica e institucional del Monasterio se ve reconocida gracias «al privilegio de dotación otorgado por Alfonso VIII, aunque la existencia de algunas noti-

cias relativas al cenobio permiten suponer que la instalación de la comunidad y el asentamiento de sus bases económicas había comenzado con alguna anterioridad. La fundación de Las Huelgas debe entenderse dentro del contexto general de constitución de Monasterios adscritos a la Orden cisterciense que a lo largo de todo el siglo XII tiene lugar en Castilla. En este auge jugó un papel muy importante la protección real, a la que no podían ser ajenas motivaciones de tipo sociopolítico. El protagonismo de los Reyes en la fundación de Las Huelgas y las circunstancias en que ésta se realizó determinan algunas de las peculiaridades que marcan la historia de la Abadía durante, al menos, un par de siglos. Así, su carácter de Monasterio familiar de la Monarquía, lugar donde se realizaban con frecuencia actos de iniciación social de los miembros de la Familia Real (matrimonios, ceremonias de acceso a la caballería) y donde algunos de sus miembros se retiraban, tendrá una gran repercusión en la posterior trayectoria económica y en el prestigio del cenobio. A su lado hay que considerar otro factor: la fecha de la fundación del Monasterio es ciertamente tardía y se produce en una época en que ya no era posible ignorar ni substraerse a la pujanza que habían adquirido los núcleos urbanos en algunos sectores del reino castellano. De esta forma se produce el hecho contradictorio de establecer un centro, perteneciente a una corriente monástica que predicaba el aislamiento, en la proximidad de una de las ciudades más dinámicas del reino. El Monasterio se verá por esta razón forzado, al estar dotado de fuertes intereses y de una notable capacidad jurisdiccional en ciertos ámbitos del término urbano cercano, a adaptarse a un mundo distinto a aquel, esencialmente rural, en que

debía moverse una institución de su regla»<sup>2</sup>.

El Monasterio de Las Huelgas es mencionado con el carácter de Real Patronato en todas las leyes reguladoras del Patrimonio o Real o de la Corona y del actual Patrimonio Nacional. Así, la Ley de 12 de mayo de 1865 se refería solamente al Patronato del Monasterio de Las Huelgas y Hospital del Rey, al Convento de Santa Clara, en Tordesillas, y «a los demás Patronatos y derechos honoríficos que pertenezcan a la Corona»<sup>3</sup>. Esta mención expresa se mantiene en las Leyes de 1896, 1940, y en la vigente de 16 de junio de 1982 (artículo 5.º, apartado ocho).

El Monasterio de Las Huelgas reúne así el primero de los requisitos exigibles para ostentar la calificación de Patronato o Fundación Real, esto es, su legitimación de origen, al haber sido constituido o creado por el Rey, y su «legitimación de ejercicio», al haber sido reconocido expresamente en el ordenamiento legal vigente. En

este caso podría añadirse el mérito de la antigüedad, pues junto con el Real Patronato del «Hospital del Rey»<sup>4</sup>, es el de primera aparición en nuestra historia.

## RÉGIMEN JURÍDICO FUNDACIONAL

Toda Fundación debe responder a un esquema o sistema jurídico básico donde se contienen los elementos esenciales del llamado, hoy día, negocio jurídico fundacional. Los Patronatos Reales están sujetos, no obstante, a un régimen jurídico privilegiado (en el sentido etimológico del término privilegio como «*privae legis*», esto es, privación o excepción a la Ley), que se deriva no sólo de sus antecedentes históricos, sino de que la legislación común sobre Fundaciones sólo se les aplica de manera supletoria.

A pesar de lo anterior, entendemos que es posible construir doctrinalmente un régimen jurídico que, basándose en el sistema de una Funda-

ción de Derecho común, pueda tener en cuenta las especialidades de cada Real Patronato, derivadas de las circunstancias que acabamos de mencionar. Así lo intentamos en otra ocasión<sup>5</sup> y trataremos ahora de aplicarlo al Real Patronato del Monasterio de Las Huelgas.

### EL FIN FUNDACIONAL

Este constituye el elemento esencial de cualquier Fundación. En él se manifiesta la voluntad del Fundador y su deseo de que se cumpla aún después de su muerte. El cumplimiento del fin justifica la aportación de una masa patrimonial o capital de la Fundación, que diferencia a éstas de otras figuras asociativas o personas jurídicas. Y, asimismo, el cumplimiento del fin justifica la existencia de un Protectorado que vele porque la voluntad del Fundador sea respetada en sus propios términos por quienes estén encargados de llevarla a debido efecto.

Parece no existir duda de que el fin fundacional en el Monasterio de Las Huelgas era el de servir de Monasterio familiar a la Monarquía para realizar en él matrimonios o actos especiales como el de acceso a la caballería, servir de lugar de sepultura a los Reyes y sus descendientes, y, finalmente, como lugar de retiro conventual para las Infantas de Castilla o de la alta nobleza. Así lo atestiguan las fuentes más solventes<sup>6</sup>.

Sin embargo, en el que pasa por ser el documento constitutivo de la Fundación, otorgado por Alfonso VIII el 1 de junio de 1187, era de MCCXXV, que hemos tenido ocasión de examinar directa y personalmente, no menciona de manera expresa tales fines. Se trata más bien de la referencia o crónica de la inauguración del Monasterio, llamado entonces de Santa María la Real, y de su donación o concesión a la abadesa doña Misol «a donde perpetuamente se observe el Instituto cisterciense».

Podría parecer, en consecuencia, que es la observan-

Arco del  
"Compás de  
Afuera".





cia de esta Regla la finalidad constitutiva o inicial del Monasterio. La primera parte del documento está redactada en los siguientes términos:

*«Yo Alfonso, por la gracia de Dios Rey de Castilla y de Toledo, y mi mujer Doña Leonor, con el consentimiento de nuestras hijas Berenguela y Urraca, deseando conseguir en la tierra la remisión de nuestros pecados, y alcanzar después en el cielo lugar entre los Santos, estamos edificando a honra de Dios y de la Santísima Virgen, su Madre, un Monasterio en la Vega de Burgos que se llama Santa*

*María la Real, a donde perpetuamente se observe el Instituto cisterciense; el cual Monasterio lo damos y concedemos a vos Doña Misol, Abadesa de este mismo Monasterio y a todas vuestras hermanas, así presentes como futuras que en él vivieren, según la Orden cisterciense, para que lo poseáis perpetuamente».*

Habría que distinguir por ello una finalidad inmediata, cual es la fundación de un Monasterio, que, como se dijo más arriba, puede enmarcarse en el contexto general de la creación de monasterios adscritos a la

*"Las Claustrillas".*

Orden cisterciense que tiene lugar en Castilla a lo largo del siglo XII; y una finalidad mediata, pues al ser tal Monasterio de Fundación Real, se quiso añadir a los fines religiosos propios de ellos, un objetivo ulterior de uso por la Familia Real para los servicios más arriba indicados.

En la Memoria anual del Real Patronato, correspondiente a 1995, se dice que *«en 1237, el Rey declara que la Abadía del Monasterio se ha erigido ... para que en ella sirvan las monjas continuamente a Dios y vivan según la Orden cisterciense ... Otrosí prometemos ... que Nos, nuestros hijos, y descendientes que quisieren en esta parte obedecer nuestro consejo y mandato, nos enterraremos en el dicho Monasterio de Santa María la Real y que si bien aconteciese que en nuestra vida quisiéramos tomar estado de religión prometemos recibir el hábito de la Orden cisterciense y no otra».* Pero habiendo fallecido Alfonso VIII en 1214, y pocos días después su mujer doña Leonor, es evidente que tal finalidad no fue expresada por el Fundador.

En cualquier caso la Historia ha dejado claro testimonio de la finalidad de enterramiento de la Familia Real, como lo demostraron los propios Fundadores, allí sepultados, junto a un gran número de sus descendientes.

En la actualidad, el cumplimiento de los fines se lleva a cabo mediante las siguientes celebraciones: 6 Cargas Espirituales por las intenciones de la Fundación, oficiadas bimensualmente por el Capellán Mayor; Misa por los Fundadores del Monasterio don Alfonso VIII, rey de Castilla, y doña Leonor de Plantagenet, reina de Castilla, igualmente oficiadas por el Capellán Mayor; Misa por los miembros del Panteón Real; celebración solemne de la festividad «Cívico-Religiosa» denominada «El Curpilllos» en fecha 18 de junio ... Este acto «fundacional» tiene su origen en la



creación del mismo por parte de la infanta doña Berenguela, como homenaje y exaltación del Santísimo Sacramento.

**EL CAPITAL FUNDACIONAL**  
Como suele ocurrir en los Patronatos de Fundación Real, su dotación es enormemente generosa y cumplen con suficiencia la función de generar rentas para el desarrollo de los fines fundacionales. Es también frecuente que la dotación patrimonial no se haga en un solo o primer momento, sino que a las dotaciones iniciales se vayan añadiendo durante años (o siglos) sucesivos otras donaciones. Y por último, no es extraño que el patrimonio o capital de las Fundaciones Reales se hayan ido deteriorando a lo largo de su vida (especialmente cuando ésta es de siglos) hasta llegar en la actualidad a situaciones de auténtica indigencia.

Estas tres circunstancias se han dado en el Monasterio de Las Huelgas. La generosa dotación inicial fue seguida de continuas donaciones por

parte de Reyes u otros miembros de la Familia Real hasta el punto de poderse describir una historia del Monasterio siguiendo el rastro de sus dotaciones. Debe añadirse que, en este caso, las aportaciones no sólo eran materiales, sino también en poderes o jurisdicción, hasta llegar a ser legendarios los poderes (casi episcopales) que disfrutó la Abadesa de Las Huelgas<sup>7</sup>.

Como prueba de la generosidad del Fundador, en el propio documento de 1 de junio de 1187, en el que dona el Monasterio al Instituto cisterciense, en la persona de la abadesa doña Misol, se contiene una relación inicial de bienes que constituyen el patrimonio originario de la Fundación, y que merece la pena reproducir<sup>8</sup>:

*«Alfonso VIII dona el Monasterio de Las Huelgas a la Abadesa Doña Misol y le dota con toda la heredad agrícola que le pertenece en Burgos, con la Llana de Burgos y sus beneficios, con el majuelo y el molino de La Bodega y los baños de la ciudad. Le otorga, también, la dehesa de Arguiso y*

*Sepulcros de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet.*

*la de Estépar, una pesquería en Muñó y heredades en Belbimbre y Pampliega, con las sernas que le están adscritas, cediéndole al mismo tiempo Barrio de Muñó, Hontoria del Pinar, su heredad y collazos de Estépar, lo que tuvo el Monasterio de Oña en San Felizes, varias heredades situadas en Quintanilla, Isar, Quintanilla, lugar cercano a Castrojeriz, Monasterio de Rodilla y Briviesca, junto con un pozo de sal en Atienza. Garantiza, además, al Monasterio la inmunidad de su compás y de todas sus propiedades presentes y futuras, que coloca bajo la exclusiva jurisdicción de éste, y en las que le transfiere la percepción de todos sus derechos y tributos. Gozará, asimismo, la Abadía de exención de portazgo, y del derecho de aprovechamiento de madera donde el Rey lo tuviera pudiendo su ganado desplazarse por todo el reino sin entregar montazgo».*

Las aportaciones posteriores en bienes, derechos, privilegios, exenciones, etc., pueden consultarse en la obra de

J. M. LIZOAIN, citada en la nota 2, y aunque sólo corresponda al período 1116-1250, es suficientemente expresivo de la importancia que debió de alcanzar el patrimonio de la Fundación.

Pero tampoco el Monasterio de Las Huelgas escapó a los cambios de la economía y en 1995 los ingresos del Monasterio por los conceptos de arrendamientos urbanos y valores de renta fija sólo alcanzaban la cifra de 2.089.736 pesetas<sup>9</sup>.

#### LA CONSTITUCIÓN Y LOS ESTATUTOS

De cuanto llevamos expuesto hasta el momento podría extraerse la conclusión de que si bien el Monasterio de Santa María la Real, hoy de Las Huelgas, tiene una clara constitución real, esto es, fue instituido por voluntad real, del rey Alfonso VIII y la reina doña Leonor, sin embargo, carece de unos Estatutos definidos por referencia a la unidad documental. Dicho en otros términos, no existe un único documento en el que se contemplen las normas básicas que contengan los fines, la dotación, el sistema de organización y funcionamiento, etc., de la Fundación Real.

Esta carencia resulta perfectamente explicable por dos circunstancias. La primera, porque el concepto de Fundación o Patronato Real, tal como hoy lo conocemos, es de aparición muy posterior a las fechas en que se produce la constitución del Monasterio; la segunda, porque al «fundar» un monasterio, con referencia expresa a la Orden religiosa de pertenencia, parece claro que la «Regla» de esta Orden servía de base de remisión a lo que podrían considerarse los propios Estatutos del Patronato Real. De esta manera, el Patronato funcionaría de acuerdo con la Regla del Monasterio, y sólo era preciso especificar los «fines» no religiosos que habrían de cumplirse, y la «dotación» patrimonial. Am-

bos elementos fueron especificados, como hemos visto en el apartado anterior.

A los efectos de nuestro trabajo, y tratando de homologar el régimen jurídico de los Patronatos Reales, es evidente que no podemos apoyarnos en la «Regla» de la Orden cisterciense a la hora de investigar cuál es el régimen jurídico aplicable a este específico Patronato Real, sino que tendremos que apoyarnos en la propia Ley del Patrimonio Nacional, y Reglamento de desarrollo, resaltando las especialidades que puedan considerarse como propias del Monasterio de Las Huelgas.

#### LAS FACULTADES DEL PROTECTORADO

La Ley y el Reglamento del Patrimonio Nacional atribuyen al Rey el Protectorado de los Reales Patronatos y, consecuentemente, el del Monasterio de Las Huelgas<sup>10</sup>. Este Protectorado tiene un especial y tradicional reconocimiento histórico, pues existe una puerta de entrada al Monasterio que permanece tapiada, y sólo se abre para dar entrada, por ella, al Rey, volviéndose a tapiar hasta una nueva visita.

La delimitación de las facultades de Protectorado se hace por referencia al ámbito de las facultades que atribuye al Protectorado la legislación vigente; y como el artículo 51 del Reglamento contiene una remisión de legislación subsidiaria, a la normativa sobre Fundaciones Culturales Privadas, habrá que atenerse a esta normativa para conocer la extensión de aquellas facultades de Protectorado. Dicho en otros términos, la Ley atribuye al Rey, en el ejercicio de la función de Protectorado sobre los Reales Patronatos, las mismas facultades que la normativa sobre Fundaciones Culturales Privadas atribuye al Protectorado de estas Fundaciones, si bien convendrá tener en cuenta que, siendo responsables de

los actos del Rey las personas que los refrenden, cualquier decisión que aquel haya de tomar en el ejercicio de las funciones de Protectorado deberá ser refrendada por el Presidente del Gobierno o, en su caso, por el Ministro competente<sup>11</sup>. Más aún, el Reglamento especifica que en el ejercicio de las facultades del Protectorado, el Rey deberá velar por el cumplimiento de la voluntad de los Fundadores y de los causantes de legados o donaciones con destino a un Real Patronato<sup>12</sup>.

Es curioso constatar que las funciones del Protectorado están atribuidas al Rey por una Ley ordinaria, la del Patrimonio Nacional, pero no se encuentran en la relación de competencias que contiene el artículo 62 de la Constitución, y sí, por el contrario, el Alto Patronazgo de las Reales Academias. Esta omisión puede justificarse o explicarse teniendo en cuenta que las funciones de Protector de los Reales Patronatos la ejerce el Rey como heredero de la voluntad de aquellos de sus antecesores que constituyeron la Fundación, y que el ejercicio de esta voluntad fundacional no implica el de funciones públicas o constitucionales, sino más bien un deseo privado o intención discrecional de los Fundadores de proveer para el cumplimiento de unos determinados fines. En definitiva, ninguna autoridad u organismo podría velar por el cumplimiento de la voluntad fundacional de los Reyes-Fundadores, sino sus propios herederos en la Corona.

En consecuencia, el Protectorado deberá velar por el cumplimiento de los fines que tiene señalados el Real Patronato, según se ha intentado especificar más arriba, lo que constituye una nota esencial de su régimen jurídico, congruente con su carácter de Fundación Real en el momento de su constitución, y que se perpetúa a través de los años (y de los si-

Las facultades del Protectorado que señale la legislación vigente corresponden al Rey

glos), como una facultad en la que se suceden los Reyes de España.

#### LOS DERECHOS DE PATRONATO O DE GOBIERNO Y ADMINISTRACIÓN

La Ley del Patrimonio Nacional ha querido dejar claramente distinguida la atribución de las facultades de Patronato de las facultades de Protectorado. A pesar de la confusión terminológica que existe en ocasiones, no sólo en la doctrina, sino en los Estatutos fundacionales, la Ley se pronuncia con ejemplar claridad: por una parte, atribuye al Rey las facultades de Protectorado, como acabamos de ver en el apartado anterior; y por otra, atribuye o integra («forman parte») en el Patrimonio Nacional los derechos de Patronato. Y para que no haya duda de a qué derecho se refiere, el artículo 2.º hablará de «derechos y cargas de Patronato» y el artículo 5.º se referirá a «derechos de gobierno y administración».

Este esquema es aplicable al Monasterio de Las Huelgas, ante la falta de una regulación expresa en sus Estatutos. Por ello, podrán predicarse de él las siguientes notas:

– Las facultades del Protectorado que señale la legislación vigente corresponden al Rey.

– Los derechos y cargas de Patronato, esto es, el gobierno y administración de los Reales Patronatos, forman parte del Patrimonio Nacional y serán ejercidos por su Consejo de Administración.

– La propiedad de los bienes pertenece al propio Real Patronato como entidad con personalidad jurídica independiente.

La extensión e intensidad de los derechos de gobierno y administración están también en función de la regulación que se contenga en los Estatutos o normas fundacionales; y en su defecto, como ocurre en el caso del

Monasterio de Las Huelgas, la Ley ha querido otorgar las más amplias facultades de administración al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, tal como se entiende en el ámbito de las Fundaciones el término administración, al establecer que «en caso de insuficiencia de las mismas (las cláusulas fundacionales) comprenderá con toda su amplitud (el contenido de los derechos de Patronato) las facultades de administración de las Fundaciones respectivas»<sup>15</sup>.

Por su parte, el Reglamento regula más detalladamente estas facultades, siendo esta regulación plenamente aplicable al Monasterio, y que puede resumirse en los siguientes puntos:

– La administración de los Reales Patronatos corresponde al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional. Así se establece con toda claridad en el artículo 48 del Reglamento, y se reitera en el artículo 67, letra g, al enumerar las competencias de dicho Consejo.

– El alcance de las facultades del Patrono, tal como establecía la Ley, vendría determinado en las cláusulas fundacionales y, en caso de insuficiencia, comprenderá con toda amplitud las facultades de administración. Pero además, en su condición de Patrono, se imponen a aquel Consejo las obligaciones de cumplir la voluntad del Fundador, la de mantener en buen estado de conservación y producción los bienes y valores de la Fundación, y la de procurar la suficiencia de medios económicos derivados de las rentas de sus bienes para atender a los fines fundacionales (artículo 54).

– Se establecen medidas organizativas para el ejercicio de los derechos de Patronato. Así, la posibilidad de designar Delegados en los Reales Patronatos para ejercer las funciones que les asigne el Consejo de Administración (artículo 55); y la posi-

bilidad de designar una persona que represente al Consejo de Administración en los casos de Copatronatos (artículo 52).

#### RÉGIMEN ECONÓMICO

Dentro de este apartado es preciso referirse a algunas cuestiones que afectan al régimen de los bienes del Real Patronato y a sus privilegios, así como al de las herencias, legados y donaciones.

##### A) Privilegios de los bienes

Al igual que ocurre con los bienes de los demás Reales Patronatos, y según lo dispuesto en el artículo 7.2 de la Ley, tales bienes gozan de las mismas exenciones fiscales que los de dominio público del Estado, si bien con la exigencia de que los bienes exentos están destinados al cumplimiento directo de los fines del Real Patronato. Normalmente, los bienes de las Fundaciones tienen la función de producir rentas para el cumplimiento del fin fundacional, o la de constituir la sede o el local de la propia Fundación. En ninguno de ambos casos habrá dudas sobre la aplicabilidad de la exención.

Este privilegio fiscal para los bienes de los Reales Patronatos no es sino una consecuencia de la calificación jurídica que el artículo 2.º de la Ley contiene respecto a los bienes del Patrimonio Nacional, al considerar a éstos como bienes de titularidad del Estado. Es cierto que los bienes de titularidad estatal pueden ser de dominio público o patrimoniales; y también lo es que los bienes de los Reales Patronatos son de titularidad de cada uno de ellos. Por esto puede afirmarse que entre las diversas opciones que podía manejar el legislador de 1982 escogió la más generosa.

Es innecesario recordar que la mayor parte de los Reales Patronatos fueron constituidos con importantes patrimonios generadores de cuantiosas rentas, pero a lo largo de su prolongada historia, que

La propiedad de los bienes pertenece al propio Real Patronato como entidad con personalidad jurídica independiente



en ocasiones se extiende a varios siglos, fueron decreciendo en importancia, hasta el punto de haberse llegado a una situación de inversión total en cuanto a la posibilidad de cumplir los fines con las rentas de los propios y exclusivos bienes, en algunos casos.

**B) Propiedad de los bienes**  
Se ha señalado también que los bienes de los Reales Patronatos son propiedad de los mismos. Así cabe deducirse de los preceptos legales y reglamentarios sobre la materia, especialmente, por interpretación *a sensu contrario* del artículo 5.º de la Ley del Patrimonio Nacional, pues si forman parte de éste «los derechos de Patronato o de gobierno y administración», quiere decir que no forman parte los derechos que no sean los de gobierno y administración, por tanto los de propiedad de los bienes muebles e inmuebles.

La cuestión planteada tiene una extraordinaria importancia si se piensa en el inmenso patrimonio de carácter

histórico y artístico que encierran los Reales Patronatos. De ahí que los actos que excedan del gobierno y administración deberán seguir el procedimiento de la normativa prevista en los propios Estatutos o sobre Fundaciones Culturales Privadas, según la remisión que contiene el artículo 51 del Reglamento de la Ley del Patrimonio Nacional.

**C) Realización de actividades económicas**

Es frecuente que las Fundaciones no puedan cumplir los fines estatutarios sólo con las rentas de su patrimonio. De ahí que sea normal acudir a las aportaciones con finalidad concreta o de afectación, que no constituyen capital fundacional. Otra manera de suplir aquellas carencias es la realización de actividades comerciales o industriales, directa o indirectamente, relacionadas con sus fines.

Nuestra legislación admite que las Fundaciones Culturales Privadas puedan llevar a cabo actividades empresariales. No se encuentra obstácu-

*La Batalla de las Navas de Tolosa y los reyes fundadores, orantes. Pinturas murales del siglo XVI.*

lo alguno que impida al Monasterio de Las Huelgas realizar actividades económicas que le permitan la obtención adicional de fondos.

**D) Aceptación de herencias y legados**

Al estar dotado de personalidad jurídica, el Real Patronato Monasterio de Las Huelgas puede aceptar herencias, legados o donaciones, como las demás Fundaciones. En este punto habría que distinguir dos tipos de liberalidad: las que se hacen directamente, y las que se hacen al Estado, a través del Rey, con destino a los Reales Patronatos.

Esta distinción tiene su fundamento en el deber especial que el artículo 56 del Reglamento del Patrimonio Nacional impone al Protectorado de velar por el cumplimiento de la voluntad de los causantes de «*legados o donaciones hechas al Estado a través del Rey, con destino a cualquiera de los Reales Patronatos*». Ello obliga a pensar en la existencia de otros legados o donaciones que se hagan directamente. Sin embargo, la



*Uno de los paneles de la puerta de la Iglesia del Hospital del Rey. Representa un grupo de peregrinos en marcha.*

distinción no tiene consecuencias importantes en el orden jurídico, pues en ambos casos deben ser aceptadas por el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional (artículo 8.º - 2-letra K de la Ley), habiendo tomado el Reglamento la fórmula de donaciones prevista para los bienes del Patrimonio Nacional en el artículo 4.8 de la Ley.

#### RÉGIMEN PRESUPUESTARIO Y MEMORIA ANUAL

Como intentamos demostrar en otro lugar <sup>14</sup>, el régimen presupuestario que se aplica a los Reales Patronatos es el contenido en la normativa de Fundaciones, y no el articulado en la Ley General Presupuestaria, que sí se aplica al Patrimonio Nacional como Entidad de Derecho Público. En consecuencia, y por aplicación del artículo 55 del Re-

glamento del Patrimonio Nacional, el Monasterio de Las Huelgas está obligado a elaborar una Memoria anual, y a elevarla al Consejo de Administración, en la que se describan las actividades desarrolladas y con información suficiente sobre el grado de cumplimiento del objeto fundacional. Como a su vez el Consejo debe elaborar una Memoria conjunta de los Reales Patronatos, para remitirla al Protectorado, es habitual que en tales Memorias se contenga una liquidación provisional del correspondiente Presupuesto anual.

Como datos más significativos, además de los ya mencionados en este artículo, podemos señalar que durante 1992 se realizaron obras de restauración de cubiertas y rehabilitación por importe de ciento trece millones de pe-

setas, aproximadamente, financiadas por la Dirección General del Patrimonio del Estado, y se llevó a cabo el proyecto de iluminación exterior por importe de alrededor de trece millones y medio de pesetas, cofinanciado con el Ayuntamiento de Burgos. En 1993 el Monasterio fue visitado por 89.479 personas, lo que supuso unos ingresos de más de veinte millones de pesetas, que, no obstante, no cubre los costes del personal que atiende tales visitas. Así mismo, en 1993 se realizaron otras obras de restauración de las cubiertas de «Las Trojes», por un importe de más de noventa y cinco millones de pesetas, financiadas por la Dirección General del Patrimonio del Estado, y de restauración de la verja de cerramiento «Compás de Afuera» por casi dos millones a cargo del presupuesto de inversiones del Patrimonio Nacional. El Presupuesto corriente alcanzó, en 1993, la suma de 33.406.207 pesetas, en la que se incluyen, todavía, ingresos y gastos imputables al Hospital del Rey.

## CONSIDERACIONES FINALES

Con nuestra investigación no hemos pretendido destacar la importancia histórica, artística o religiosa del Real Patronato Monasterio de Las Huelgas, ni tampoco contrastar el inmenso poder económico de que dispuso con las necesidades presentes. Menos aún hemos intentado abordar una de las cuestiones más sorprendentes para cuantos se han asomado a esta Institución, como es la de los poderes y facultades de que dispuso la Abadesa de Las Huelgas. Por el contrario, nuestro modesto objetivo ha sido el intento de definición de un régimen jurídico general aplicable al Monasterio, pues carecía de él hasta la vigencia de los actuales Ley y Reglamento del Patrimonio Nacional, al menos conside-



rando este régimen globalmente, en todos sus aspectos, y no limitado a algunos de ellos.

Y la primera y más llamativa de las conclusiones de la investigación es la de que, no obstante la antigüedad, importancia económica y documental, presencia histórica y fama del Monasterio, esa investigación apenas ha proporcionado unos cuantos elementos de tal régimen jurídico, y no siempre de manera completa.

De ahí que en la configuración del régimen jurídico del Monasterio de Las Huelgas la mayor parte de sus elementos sean comunes a otros Reales Patronatos, diferenciándose, como es evidente, en lo que son elementos esenciales, como su constitución o sus fines específicos.

No obstante lo anterior, la contribución doctrinal precedente permite no sólo compensar el escaso tratamiento de estas figuras desde el punto de vista jurídico, sino que además contribuye, con una perspectiva distinta, a la comprensión más general de

*Vista general del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas.*

una de las Instituciones más antiguas y atractivas de la Historia de España.

## NOTAS

<sup>1</sup> Memoria de los Reales Patronatos correspondiente al Ejercicio de 1995, pág. 32.

<sup>2</sup> LIZOAIN, José Manuel «Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1250)», Burgos, pág. XXVI.

<sup>3</sup> DIEZ MORENO, Fernando «El régimen jurídico de los Reales Patronatos y el del Convento de Santa Clara de Tordesillas», *Reales Sitios*, número 106, de 1990, págs. 37. y ss.

<sup>4</sup> El Hospital del Rey fue fundado por el rey Alfonso VIII y su esposa doña Leonor de Inglaterra en el intermedio de las batallas de Alarcos y de las Navas de Tolosa. El primer documento que se encuentra sobre él es el titulado «Donación que el Sr. Rey Don Alfonso VIII hizo del Hospital del Rey y de todas sus pertenencias al Real Monasterio de Las Huelgas, era 1250 (año de 1212). La donación fue confirmada por Bula del Papa Gregorio IX en el año octavo de su pontificado».

<sup>5</sup> Véase el artículo mencionado en la nota 5.

<sup>6</sup> En el libro *La Abadesa de Las Huelgas*, que constituyó la tesis doc-

toral de JOSÉ MARÍA ESCRIVÁ DE BALAGUER (Ed. Rialp, 3.ª edición, 1988) se cita en la página 16 la crónica de Fr. ROBERTO MUÑOZ «Médula Histórica Cisterciense», Tomo V, Valladolid, 1786, pág. 17, en la que se reconocen los fines de entierro y retiro. En la misma página 16 se cita también la crónica de ALONSO NÚÑEZ DE CASTRO «Crónica de los Señores Reyes de Castilla D. Sancho el Deseado, D. Alonso el Octavo y D. Enrique el Primero...», capítulo XXXV, Madrid, 1665, en donde se reconoce la finalidad funeraria: «...determinó labrarse en vida el sepulcro, para vivir aún después de muerto...».

<sup>7</sup> La tesis doctoral de ESCRIVÁ DE BALAGUER, J. M.: *La Abadesa de Las Huelgas*, citada en la nota anterior, es el mejor y más definido exponente de nuestra afirmación.

<sup>8</sup> La relación de bienes y derechos está tomada de *Documentación...*, op. cit., pág. 19.

<sup>9</sup> Dato obtenido de la Memoria de 1995.

<sup>10</sup> Véase art. 7 de la Ley y arts. 56 y 57 del Reglamento.

<sup>11</sup> Véase art. 64 de la Constitución española.

<sup>12</sup> Véase art. 56 del Reglamento.

<sup>13</sup> Véase art. 15.1 de la Ley.

<sup>14</sup> Véase el trabajo mencionado en la nota 5.

# APORTACIONES A LA OBRA DE JUAN LEANDRO DE LA FUENTE Y DE DOMINGO MARTÍNEZ

## *Dos pinturas inéditas del Patrimonio Nacional en los Reales Alcázares de Sevilla*

Por Javier Lobato Domínguez y Ángel Martín Esteban



La "Adoración  
de los pastores".  
Juan Leandro  
de la Fuente.



Estudiamos en este artículo dos pinturas de estilo barroco conservadas en los Reales Alcázares de Sevilla y que hasta ahora estaban consideradas como obras anónimas y sin datación exacta. En primer lugar, una "Adoración de los pastores" que se exponía en la Capilla y figuraba en los inventarios desde el siglo XIX como obra anónima italiana. Y en segundo término un lienzo que representa a la sevillana "Virgen de los Reyes entre San Hermenegildo y San Fernando", considerada como obra sevillana del siglo XVIII de autor desconocido <sup>1</sup>.

Con motivo de diversas reparaciones efectuadas en dicha Capilla <sup>2</sup> se descolgó el lienzo de la "Adoración de los pastores", y pudo ser examinada de cerca una pintura hasta entonces de difícil visión. Comprobamos en aquel momento que la obra está firmada y fechada en una cartela situada en la zona inferior izquierda, en la que textualmente se lee: "Ju<sup>o</sup>. Leandro / de la Fuente / faciebat / en Granada / 1639". Es por tanto una pintura española de la escuela barroca granadina.

La segunda obra pudo ser documentada gracias a nuestras tareas de inventariación del Archivo de los Reales Alcázares, ya que en la serie de "Visitas al Palacio del Lomo del Grullo" figura el encargo de esta pintura en 1740, por parte del Alcaide de los Reales Alcázares, a Domingo Martínez <sup>3</sup>.

Son escasas las noticias que la historiografía artística ofrece sobre el pintor Juan Leandro de la Fuente, reiterando casi todos los autores los datos aportados por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* <sup>4</sup>. Ya el propio Ceán hace notar lo enigmático de este artista, desconocido por autores como Palomino y Ponz, y que, sin embargo, gozó de gran crédito y estimación en su época.

Su actividad está documentada entre 1636 y 1639, un momento clave en la pintura barroca española. Son los años en los que se produce la transición del primer barroco a la etapa de plenitud de los grandes maestros del estilo.

Dentro del panorama artístico del barroco español frente a escuelas con personalidad propia como las de Madrid, Sevilla y Valencia, el foco granadino no parece perfilar una tendencia estilística propia hasta la llegada de Alonso Cano, que con su magisterio impone formas pictóricas que perduran, en dicha ciudad, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. Este hecho es tal vez el que motiva el relativo desconocimiento de la pintura del primer barroco granadino. Para este periodo la historiografía artística se ocupó casi en exclusiva del estudio del estilo y obra de Sánchez Cotán, olvidando otra serie de pintores que inician la tendencia naturalista en la ciudad del Darro. Se plantea, por tanto, el problema de saber cuáles fueron las vías por las que el nuevo estilo se implantó y quiénes los que realizaron dicho cambio <sup>5</sup>.

De la Fuente supone un eslabón esencial en la pintura granadina. Parece dominar el panorama pictórico a la muerte de Sánchez Cotán y Pedro de Raxis. Muestra en su estilo rasgos tan barrocos como el naturalismo de sus tipos populares y bodegones, el gusto por una amplia gama cromática, y las composiciones movidas, cargadas de personajes, todo ello muy al gusto veneciano y en particular basanesco que tanta aceptación logró en la pintura española de principios del siglo XVII, sobre todo en el foco toledano con la figura de Orrente y sus discípulos. La casi completa inexistencia de datos documentales sobre la vida y obra de Juan Lean-

La "Adoración de los pastores"  
J.L. de la Fuente.  
(Detalle de la firma del pintor).

La "Adoración de los pastores".  
J.L. de la Fuente.  
(Detalle).





dro de la Fuente nos obliga a utilizar sus cuadros como únicos testigos de su formación y biografía.

Nada sabemos de la fecha de su nacimiento y de su etapa de formación. Recientemente Ana María Castañeda Becerra <sup>6</sup> ha indicado el año de 1640 como fecha probable de su muerte. Señala también el nombre de su viuda, Catalina de Flores, que se casó posteriormente con el pintor Jerónimo de Cieza. Junto a esta fecha de 1640 sólo tenemos para datar su actividad las aportadas en varias de sus obras firmadas: "La Historia de Jacob" (Colección particular cordobesa), 1636; copia de la "Sagrada familia de Francisco I", de Rafael, 1638; "Alegoría de la Caridad" de San Felipe el Real de Madrid (desaparecida), 1638; "San Felix de Cantalicio" del Convento de los Capuchinos de Granada, 1658; "Pentecostés", Ayuntamiento de Granada, 1659; "Adoración de los pastores" del Patrimonio Nacional, Reales Alcázares de Sevilla, 1659 <sup>7</sup>.

Además de estas obras firmadas y fechadas se le atribuyen otra serie de lienzos que se conservan en varias iglesias de Granada: "Inmacu-

lada Concepción" (Iglesia parroquial de Santiago), seis lienzos del Ciclo de la Pasión de Cristo (Parroquia de las Angustias), varios cuadros (sacristía de la Iglesia de San Justo), y un "Crucefijado" (Iglesia de las monjas de Santo Tomás). Ceán recoge también en su *Diccionario* otros lienzos que supone de autoría de Juan Leonardo de la Fuente, hoy desaparecidos: "San Juan de Dios", de los Mínimos de San Francisco de Paula, y algunos más en la Iglesia de los Agustinos Calzados. Otros autores citan además un Padre Eterno del Retablo de la Iglesia de las Angustias, así como diversos cuadros en el patio del Palacio Arzobispal, pinturas hoy perdidas. Finalmente Orozco le atribuyó un apostolado incompleto del Museo de Bellas Artes de Granada, que ya Angulo identificó como obra de Arias Fernández <sup>8</sup>.

Esta enumeración de su obra se reduce considerablemente cuando descartamos las obras perdidas o cuya atribución es dudosa, además de aquellas otras cuyo mal estado o ubicación impide su correcto estudio. Por tanto sólo contamos con dos obras firmadas y fechadas (el "Pentecostés" del Ayuntamiento, y la "Adoración..." del Patrimonio Nacional) y una atribución fundada ("San Félix de Cantalicio", de los Capuchinos) para analizar su estilo y calidad pictórica. Las dos primeras plantean un nuevo problema al ser de estilos bastante diferentes. "El Pentecostés" mantiene rasgos retardatarios, ya que la composición, el color y los modelos físicos empleados nos recuerdan el arte manierista de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII. Pérez Sánchez al considerar ésta su obra más representativa lo compara con el pintor sevillano Francisco Varela, indicando una posible influencia flamenca indudablemente a través de las estampas <sup>9</sup>.

La "Adoración" es, sin embargo, obra barroca. La escena se puebla de numerosos personajes en una estudiada composición que, como es habitual, distingue los dos planos: terrenal y celestial. Por un lado, la Sagrada Familia, los pastores, músicos y animales; y por otro, el habitual grupo de los ángeles y querubines que sostienen la filacteria donde se lee: "Gloria in excelsis Deo et in Terra - Bonae voluntatis laudamvs". El tema de la adoración está para esta época prácticamente codificado en la pintura española. Los personajes suelen ser los mismos, y aparecen en actitudes semejantes. Los animales, los objetos, todo, parece indicar una fidelidad continuada a los textos y modelos tradicionales, que incluso tratadistas tan ortodoxos como Pacheco recogen con afán pedagógico <sup>10</sup>. En esta línea se integra la pintura que comentamos al incluir todo el repertorio anecdótico: el Niño fajado, el grupo de pastores tocando instrumentos musicales, la mujer con la cesta, la mula y el buey, el simbólico cordero atado, etc. Este abigarrado ambiente de romería que envuelve la escena central se aligera al

La "Adoración de los pastores".  
J.L. de la Fuente.  
(Detalle).



crear un punto de fuga con el paisaje que se abre en perspectiva al fondo.

El estilo general de la pintura nos indica que Juan Leandro de la Fuente conocía bien la renovación pictórica del primer naturalismo barroco. Sus tipos físicos se alejan de los modelos idealizados que propugnaban el Renacimiento y el Manierismo. La correcta gradación de luces y sombras lo hace partícipe de la tendencia claroscurota que caracterizó inicialmente a este estilo. Su pincelada suelta y gama cromática reflejan la influencia de lo veneciano. No deja de sorprendernos la modernidad en el tratamiento de los ángeles que se representan en el rompimiento de gloria, cuyo movimiento, escorzos y veladuras lo acercan a modelos del pleno barroco.

Frente al pintor retardario y manierista, el pintor naturalista barroco. Esta tendencia se confirma en la obra que le atribuimos: el "San Félix Cantalicio", del Convento de los Capuchinos de Granada. Fernando Marín, pintor granadino y académico de Bellas Artes, es quien en 1797 informa a Ceán Bermúdez de la existencia de este cuadro. El texto es suficientemente explícito: "En cuanto a el lienzo de Juan Leandro de la Fuente..., que este lienzo se halla en el convento de Capuchinos de esta ciudad... Que su asunto se compone de María Santísima, que ésta ha alargado su Divino hijo a San Félix de Cantalicio, que éste lo tiene en sus brazos con

La "Adoración de los pastores".  
J.L. de la Fuente.  
(Detalle).

grande veneración y está enriquecido de nubes y gloria y de diferentes grupos de serafines y un ángel sostiene una targeta, en que dice: Juan Leandro de la Fuente me faciebas, año de 1638. Es uno de los quadros más superiores de este autor y su tamaño son figuras del natural con más de tres varas de alto y unas dos y media de ancho..."<sup>11</sup>. Todo concuerda con la pintura que hoy se conserva en el coro de la Iglesia de los Capuchinos de Granada, todo, salvo un importante detalle: que no se observa la cartela con la firma. Es posible, no obstante, que ésta se encuentre bajo alguno de los repintes que muestra el lienzo. Quedamos por tanto otra vez a merced de lo que el estilo e iconografía aportan para su atribución a Juan Leandro de la Fuente. Existen diversos detalles comunes en ambos lienzos -el de los Capuchinos y el de los Alcázares sevillanos-, como la cabeza y composición del ángel, que parece apoyarse entre dos nubes, mostrando el pie derecho en escorzo, en la parte superior central, o la similitud del niño Jesús de la obra granadina con el ángel del cuadro de los Reales Alcázares que sostiene la leyenda. No obstante, debemos indicar que la cabeza de San Félix de Cantalicio es muy parecida a alguna pintada por Pedro Atanasio Bocanegra, y que el colorido es muy diferente en los lienzos que comentamos<sup>12</sup>.

Confirmación de la importancia que posee De la Fuente en el panorama pictórico granadino en los años treinta del siglo XVII es el hecho



de que trabaja para un número considerable de Ordenes Religiosas: Carmen Calzado y Descalzo, Capuchinos, Agustinas, Agustinos Calzados, y también para comitentes del clero secular (Obispado, Iglesia parroquial de las Angustias, y posiblemente parroquia de Santiago). Para la Iglesia de las Angustias concretamente pintó una serie completa sobre la Pasión de Cristo. Situadas sobre los arcos de la nave central, espacio tradicional en el mundo cristiano para ciclos narrativos de este carácter, estas pinturas contribuyen, junto a las yeserías y la iluminación general, a la creación de una típica atmósfera barroca, cargada de ilusionismo y afán decorativo. Lamentablemente, el abandono y una pésima "restauración" llevada a cabo en 1916 han ennegrecido y deteriorado de tal forma la capa pictórica que hoy es difícil reconocer los temas representados. Tal vez el más interesante debió ser el "Cristo arrodillado, orante tras los azotes", arquetipo iconográfico del "Cristo de la Humildad o Paciencia", que tanto éxito tuvo en el arte granadino de aquella época <sup>15</sup>.

Indicaremos finalmente la forma en que la "Adoración de los pastores", de Juan Leandro de la Fuente, llega a la colección pictórica de la Corona en los Reales Alcázares. Recurrimos de nuevo al testimonio de Ceán Bermúdez, quien, en los últimos años del siglo XVIII, vio el cuadro que comentamos en la sacristía de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla <sup>14</sup>. Desde allí pasó a los salones del Alcázar en 1810, entre las pinturas requisadas por los franceses con objeto de formar un "Museo de la escuela pictórica sevillana" y aprovechando la ocasión enviar algunas de sus obras maestras al Museo Napoleón de París. En el inventario de dichas pinturas, en la primera sala baja, con el número 43

se cita: "otro de dos varas y media de alto y dos un tercio de ancho, el nacimiento de Jesucristo", y aparece ya como de autor desconocido <sup>15</sup>. Con posterioridad, a lo largo del siglo XIX, se realizan nuevos inventarios de bienes, en los que el cuadro aparece siempre en la Capilla del Palacio, citando su iconografía, pero ignorando sistemáticamente la autoría del mismo; se llega a considerar obra italiana <sup>16</sup>.

De la segunda obra que estudiamos, la "Virgen de los Reyes entre San Hermenegildo y San Fernando", de la Capilla de los Reales Alcázares, aportamos la documentación que identifica a los autores de la pintura y del marco labrado: Domingo Martínez y Diego de Castillejo respectivamente, así como su procedencia: el Palacio del Lomo del Grullo.

En el conjunto de palacios y pabellones de caza que para su uso y disfrute edificó a lo largo de la baja Edad Media y del siglo XVI la Monarquía española, el cazadero real del Lomo del Grullo es uno de los menos estudiados. Situado junto a las marismas del Guadalquivir, en la zona denominada las Rocinas, y lindando con el Coto de doña Ana, era el lugar reservado al esparcimiento de las personas reales cuando la corte residía en Sevilla <sup>17</sup>. Están documentadas las visitas a dicho Palacio de Felipe IV en 1624 y de Felipe V en 1729 <sup>18</sup>.

En 1739, tan sólo seis años después de que la corte dejara la capital hispalense, el alcaide de los Reales Alcázares, don Jacinto Márquez, con motivo de la visita rutinaria realizada al Lomo del Grullo, envió un informe a la Junta de Obras y Bosques, detallando el mal estado de la construcción, y especialmente de la decoración y ajuar litúrgico de su Capilla. La Real Junta autorizó una serie de reformas, entre las que destacaba la realización de un nuevo retablo para la Capilla, cuyo tema y autores se deja a la

"Virgen de los Reyes". Domingo Martínez.  
Marco por Diego de Castillejo.

"Virgen de los Reyes". Domingo Martínez.



elección del citado Alcaide. No es extraño que el encargo recayese sobre Domingo Martínez, pintor que unía a su gran prestigio y calidad de producción, el haber estado vinculado al entorno artístico de Felipe V durante su estancia en Sevilla <sup>19</sup>.

**D**omingo Martínez (1688-1749) mantiene el nivel artístico de la escuela barroca sevillana en un momento de decadencia de la misma. Tras el esplendor de la segunda mitad del siglo XVII con las figuras de Murillo, Herrera el mozo y Valdés Leal, las primeras décadas del setecientos muestran una atonía en el panorama pictórico hispalense. Bajo el dominio de los imitadores y discípulos de Murillo, sólo los pinceles de Lucas Valdés consiguen cierta originalidad en algunas de sus composiciones murales, pero sin aproximarse a la calidad artística de su padre <sup>20</sup>.

**E**n este ambiente se formará Martínez, que fue durante algunos años discípulo de Lucas Valdés, sin dejar por ello de recibir influencias del dominante estilo murillesco. Este aprendizaje en las dos vertientes más destacadas de la pintura barroca sevillana se complementó, para definir su estilo característico a partir de 1729, con la influencia de los pintores franceses e italianos que trabajaban en la corte, en especial la de Jan Ranc, pintor que reconoció sus dotes artísticas y llegó a proponer su nombramiento como pintor del Rey, cargo que Martínez rehusó para no arriesgarse a perder su importante clientela en Sevilla <sup>21</sup>.

**C**uando el 5 de mayo de 1740 Jacinto Márquez le encarga el lienzo de la "Virgen de los Reyes entre San Hermenegildo y San Fernando" para el retablo de la Capilla del Lomo del Grullo <sup>22</sup>, Domingo Martínez ha alcanzado plena madurez artística y acapara los más selectos encargos pictóricos. Es el pintor oficial del arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona, para quien realizó algunas de sus mejores creaciones: las pinturas de la Iglesia de Umbrete (1735) y el ciclo de lienzos para la decoración de la capilla de la Virgen de la Antigua (1738). Entre sus obras de caballete destaca la "Concepción de San Lesmes" de Burgos, pintada en 1733, y la "Apoteosis de la Inmaculada", del Museo de Bellas Artes de Sevilla, obra esta última en la que retrata a los reyes Felipe IV, Carlos II y Felipe V (ca. 1740) <sup>23</sup>.

**L**a Real Junta de Obras faculta también al Alcaide de los Reales Alcázares para elegir el tema que se debía representar. Si consideramos que el cuadro estaba destinado a presidir la Capilla de un Palacio Real, tiene indudable sentido emblemático que la elección recaiga en la imagen más ligada a la Corona castellana en las tierras del antiguo Reino de Sevilla, la Virgen de los Reyes. Pérez Sánchez indica cómo se desarrolla en la pintura barroca española este



"Virgen de los Reyes".  
Domingo Martínez.  
(Detalle).

género peculiar de "Naturalezas muertas a lo divino", consistente en la figuración pictórica de esculturas sacras de gran devoción, representadas siempre con obsesivo realismo, al ser más objetos piadosos que obras artísticas autónomas <sup>24</sup>. La sensibilidad barroca andaluza se muestra muy receptiva a este tipo de pinturas y son frecuentes en el ámbito sevillano las reproducciones de imágenes de gran prestigio devocional, entre las que sobresalen las de la Virgen de la Antigua y las de la Virgen de los Reyes. De esta última son frecuentes las del siglo XVII, comenzando por la pintada por Bernabé de Ayala, un discreto seguidor del estilo de Zurbarán, en 1662, para el Convento de Nuestra Señora del Prado de Lima <sup>25</sup>. Mayor difusión adquirió el grabado de Matías de Arteaga incluido en la obra de Torre Farfán sobre la canonización de San Fernando (1671) <sup>26</sup>. Un lienzo del mismo tema, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, se atribuye a Juan de Valdés Leal o su taller <sup>27</sup>. También representaron dicha iconografía Francisco Meneses Ossorio (1696) y Lucas Valdés (ca. 1690-1700) <sup>28</sup>.

**D**omingo Martínez parte por tanto de una larga tradición iconográfica, que él renovará y dotará de nuevo significado al incluir las figuras de San Hermenegildo y San Fernando, dos reyes especialmente ligados a la historia de Sevilla. Ambos tuvieron su corte en la ciudad y los dos, con el tiempo, se transformarían en símbolos de la protección de la Corona a la religión católica. Recordemos que el siglo XVIII es el de la monarquía absoluta borbónica, y una de las manifestaciones más polémicas de ella fue el regalismo que legitima al Rey para intervenir en cualquier asunto religioso que afecte a sus dominios. El cuadro que estudiamos adquiere por tanto un nuevo valor iconológico al ser expresión de esa especial alianza entre la divinidad y los Reyes de España, no en vano el lema que figuraba en el altar mayor de la Virgen de los Reyes era "Per me reges regnat"<sup>29</sup>.

**E**n el lienzo que estudiamos se representa a la imagen ricamente ataviada, con toca, velo, manto, y amplia saya redondeada, siguiendo la moda que se impuso en los siglos XVII y XVIII. El manto y la saya están profusamente bordados en oro con motivos vegetales de roleos y zarcillos. Todo ello se completa con ricas joyas: coronas de la Virgen y el Niño, collar y toisón, y sobre todo la pedrería -rubís, esmeraldas, etc.- de la saya, captadas con minucioso realismo

*Capilla de los Reales Alcázares de Sevilla.*

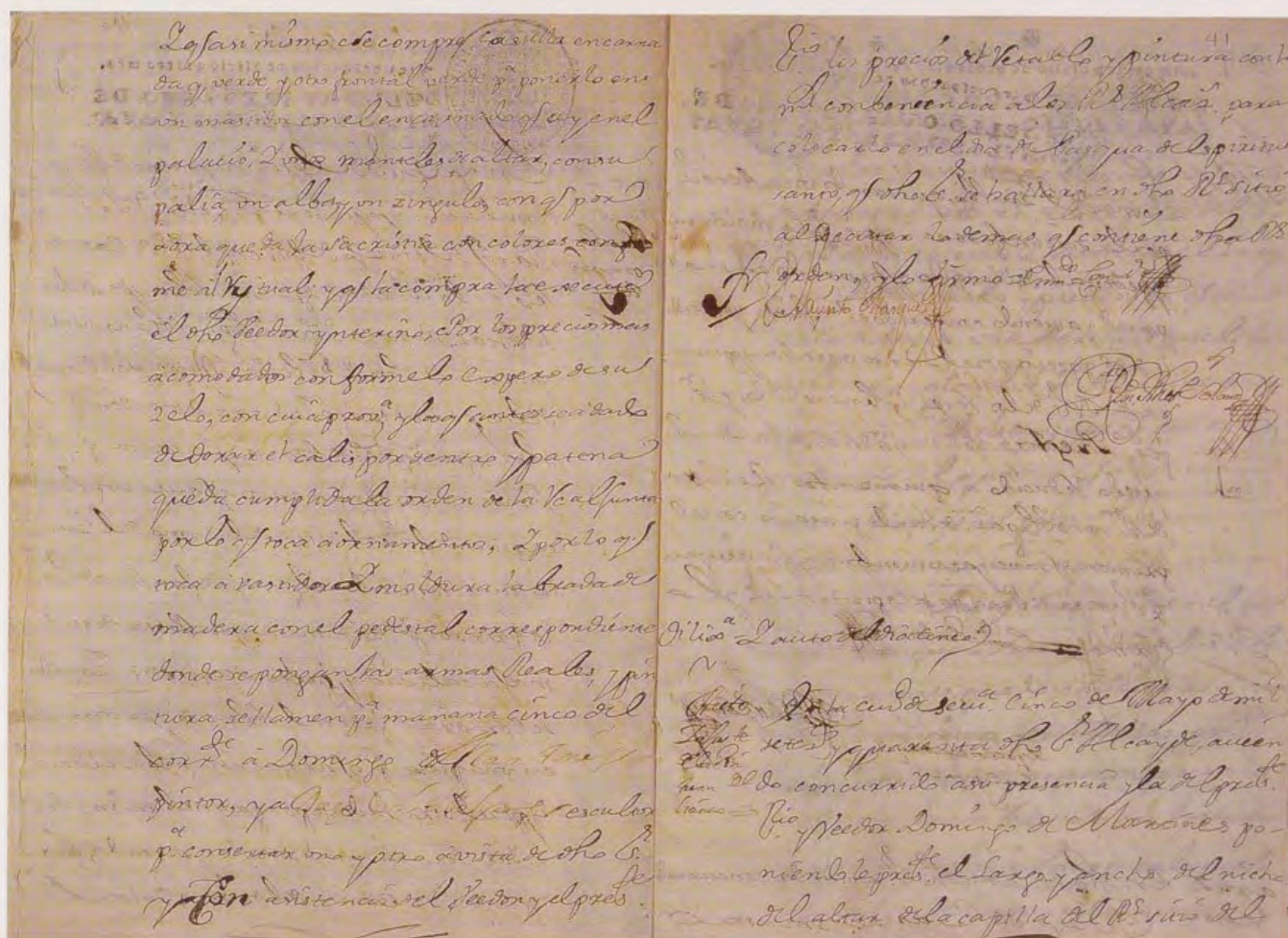


por el pintor. Este detallado estudio del ajuar con que se adorna la imagen se basa indudablemente en la observación directa del natural, y por tanto aporta una imagen fiel del aspecto que presentaba la Virgen de los Reyes en 1740<sup>30</sup>. Arrodillados a ambos lados aparecen los santos reyes: San Hermenegildo vestido como un soldado romano, portando el hacha atributo de su martirio; y San Fernando con la anacrónica armadura y ropajes del siglo XVII. La disposición y tipo físico de este último recuerdan la figura del mismo santo que Domingo Martínez representó en el cuadro de la Capilla de la Antigua de la Catedral sevillana: "Visita nocturna de San Fernando a la Virgen de la Antigua"<sup>31</sup>.

**E**l estilo general de la obra es el característico de la etapa de madurez de su autor: dibujo preciso, composición bien construida -en muchas ocasiones derivada de estampas-, correcto uso de la perspectiva, colorido brillante y logrado naturalismo en las expresiones. Los tipos físicos responden también a los habitualmente empleados por Martínez: rostro de la Virgen ovalado con ojos grandes y expresivos, y en los santos facciones más alargadas con barbilla marcada y ojos almendrados. En esta obra también está conseguido el dibujo en ligero escorzo de las manos, sobre todo la derecha de San Fernando, terreno éste en el que Martínez no siempre destacó por su habilidad.

**E**n cuanto al marco o moldura, como se le llama en los documentos<sup>32</sup>, cabe señalar que presenta en su base, dispuesta a modo de banco de retablo, ménsulas separando tarjetones de trazo mixtilíneo y decoración vegetal. En su zona central se talla el escudo real coronado, rodeado por el toisón. El resto se adorna con molduras envueltas en follaje tallado. En el centro de su parte superior se sitúa una venera y el soporte de un remate, hoy perdido, que era posiblemente un pequeño crucifijo. Al ser su ubicación el testero principal de la Capilla sobre el altar, participa de una doble función: marco del cuadro y retablo para enriquecer este espacio sagrado. Su policromía imita jaspes y mármoles, creando un efecto de simulación plenamente barroco. Debemos indicar que su autor Diego de Castillejo, maestro escultor, practica indistintamente su oficio en piedra o en madera. Está testimoniada su participación como escultor y cantero en obras como la portada del Colegio de San Telmo, o la Capilla de San Leandro de la Catedral hispalense; y como entallador en un retablo para el Convento de San Antonio de Padua de Sevilla y en la sillería del coro de la Iglesia de Santa María de la Mesa de Utrera. Esta doble formación se demuestra en el marco que estudiamos<sup>33</sup>.

**P**or último, indicaremos algo sobre la historia del cuadro. Como ya señalamos el lienzo se pintó para la Capilla del Palacio del Lomo del Grullo, y se instaló en dicho lugar el 4 de junio



de 1740, un día antes de la Pascua del Espíritu Santo<sup>54</sup>. Allí permanecerá entre 1754 y 1868, tal y como reseñan los diferentes inventarios de bienes<sup>55</sup>. Fue trasladado a los Reales Alcázares de Sevilla, en virtud de la Real Orden de 22 de junio de 1871<sup>56</sup>. Debió colocarse casi inmediatamente en su Capilla, donde ya se cita en 1892 y donde aún puede contemplarse hoy.

## NOTAS

<sup>1</sup> En el inventario realizado por Andrés Rosi, director principal interino de la Escuela de Nobles Artes de Sevilla, en 1841, cuyos juicios críticos fueron corregidos a solicitud del Gobierno del Palacio Real (Real Orden de 15 de enero de 1848) por el deán López Cepero, el mejor conocedor de pintura y coleccionista de Sevilla en aquel tiempo, se citaba el cuadro de la "Adoración de los pastores" como: N.º 11 "Un Nacimiento del Niño de Dios con la adoración de los Pastores y Gloria de Angeles, de dos y media varas de alto y dos de ancho, copia de Cuadro Napolitano". López Cepero indicaba lo siguiente: "El nacimiento señalado con el N.º 11 apreciado en 160 reales, y clasificado como mala copia de un cuadro napolitano me parece original de muy gran mérito aunque el estado en que se halla no permita poder fijar la idea de su autor, ni de la escuela a que pertenece, por seguro que es muy bueno y pintado antes de 1700 siendo probable que aparezca firmado, quitada que sea la gruesa capa de barniz que oculta su mérito y bello colorido". Este comentario es el que más se acercó a la realidad del cuadro. En el inventario de 25 de mayo de 1951, pág. 40, efectuado con motivo de la incautación de los bienes del Patrimonio de la Corona por la República, cita brevemente los dos cuadros: "Un lienso (sic) sin marco, grande, de la Adoración de los Pastores, de la segunda mitad del siglo XVII". Otro ídem apaisado con marco, de principios del siglo XVIII, con la

"Auto de D. Jacinto Márquez, Alcalde de los Reales Alcázares de Sevilla, convocando al pintor Domingo Martínez y al escultor Diego de Castillejos". (Sevilla, 4 de mayo de 1740). Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla.

Virgen de los Reyes". Los inventarios posteriores reiteran esta cita.

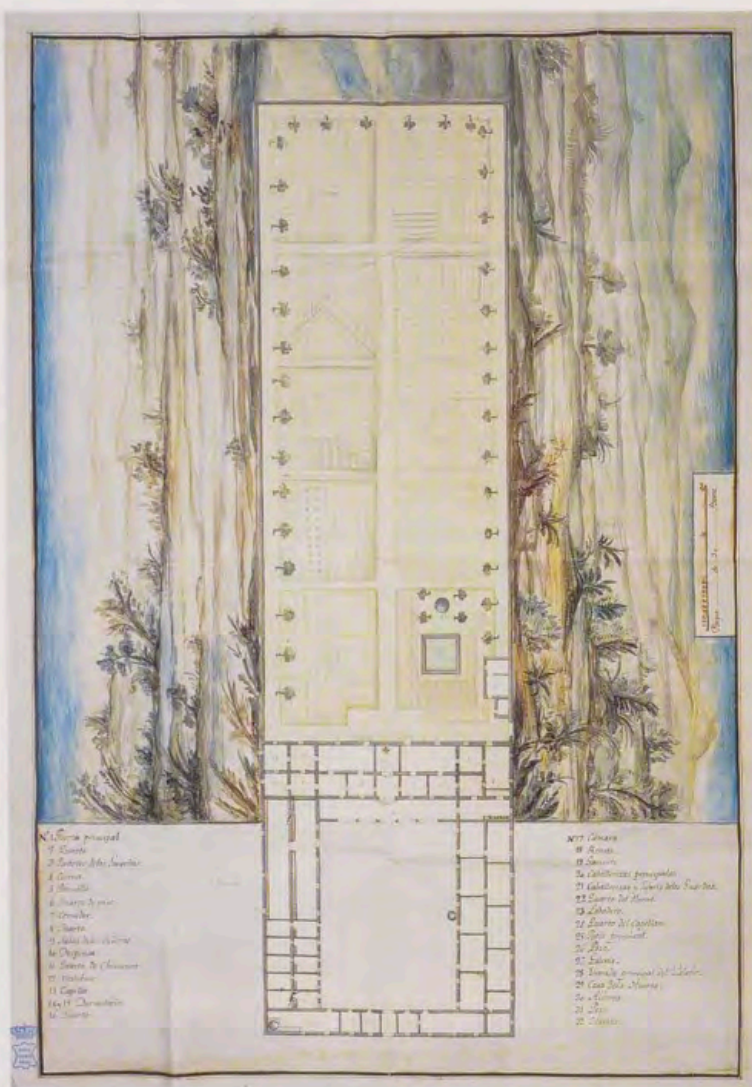
<sup>2</sup> Las obras fueron dirigidas por el director del Patronato de los Reales Alcázares don José María Cabeza Méndez, y se desarrollaron del 9 de junio al 9 de octubre de 1995.

<sup>3</sup> A.R.A. Caja 557 - Exp. 1 "Autos de Visita del Real Palacio del Lomo del Grullo, Bosque y legua ignovada, efectuada por el Sr. D. Jacinto Márquez, del Consejo de S.M. en el Real de Castilla, Rexente de la Real Audiencia, y Alcalde de los Reales Alcázares. Año de 1739".

<sup>4</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800. Tomo II, págs. 144-145.

<sup>5</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra, 1992, págs. 171 y 459: "Sobre los pintores de Granada en la primera mitad del siglo es muy escasa la bibliografía específica". Acerca de este periodo ver OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada, Facultad de Letras, 1957. Del mismo autor véase: *Ambrosio Martínez de Bustos: pintor y poeta*. Granada. Facultad de Letras, 1956, y *El pintor Pedro de la Calle*. Granada. Facultad de Letras, 1941. ANTEQUERA, Marino. *Pintores granadinos*. Granada, 1974. HENARES CUELLAR, Ignacio. "Arte" en *Granada, Tomo IV: Capital*. Granada. Diputación Provincial, 1981, págs. 1129-1369. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza: una familia de pintores del barroco granadino*. Granada, Universidad, 1989 (tesis en microfichas).

<sup>6</sup> CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Op. cit.* Vol. I (Estudio y Catálogo), pág. 58 y Vol. II (Apéndice documental) doc. 13, pág. 35: Partida de defunción de Juan de la Fuente, primer marido de Catalina Flores de Verlanga. Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa Ana, libro de entierros desde el año 1639, fol. 34. Con anterioridad Agustín Clavijo García ["Un pintor al servicio de los Capuchinos: Juan Ramírez de la Fuente (+ h. 1648)" en *Baetica n.º 8*. Málaga, 1985, págs. 7-42] consideraba que el primer marido de Catalina de Flores fue Juan Ramírez de la Fuente, modesto pintor activo en



Málaga y su provincia y no Juan Leandro. En nuestra opinión es más probable la tesis de Ana María Castañeda, por coincidencia de fechas y actividad documentada de Juan Leandro de la Fuente en Granada.

Debemos señalar que el apellido La Fuente era bastante común en aquella época, testimoniándose uno o tal vez dos pintores madrileños de la primera mitad del siglo XVII nombrados Juan de la Fuente. Véase: AGULLÓ COBO, Mercedes. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, Universidad de Granada: Universidad Autónoma de Madrid, 1978, pág. 89 (Contrato de Aprendizaje de Joan de la Fuente con Juan Tomás López. Madrid, 1620). Y LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1944, págs. 77-103, cita en el pleito que los pintores madrileños en 1634 mantienen a un Juan de la Fuente como mayordomo de la Cofradía Real de Nuestra Señora de los Siete Dolores por el gremio de pintores.

<sup>7</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Op. cit.*, Tomo II, págs. 144-145. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. XV: *Pintura del siglo XVII*. Madrid: Plus Ultra, 1971, pág. 95. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Op. cit.*, pág. 171. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada, 1892, págs. 185 y 574. GALLEGO BURÍN, Antonio, actualizada por Francisco Javier Gallego Roca. *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Don Quijote, 1982, pág. 214.

<sup>8</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A. Ídem. ANTEQUERA, Marino. *Op. cit.*, Vol. I. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Op. cit.*, págs. 191, 252, 279, 520, 578. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca: estudio iconográfico*. Granada, Universidad, 1989, pág. 52. OROZCO DÍAZ, E. *Pedro Atanasio Bocanegra. Op. cit.*, págs. 7-8.

<sup>9</sup> La "Adoración de los pastores" supone un claro contraste con su lienzo hasta ahora más conocido el "Pentecostés", en el cual se basaban los críticos para estudiar su estilo. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Op. cit.*, pág. 95. Y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Op. cit.*, pág. 171.

<sup>10</sup> PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura: Su antigüedad y grandezas...* Sevilla. Simón Faxardo, 1649, págs. 243-244. Sobre la iconografía del tema en el arte barroco granadino ver MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Op. cit.*, págs. 44-47.

<sup>11</sup> SALAS, Xavier de; SÁNCHEZ MESA, Domingo [Notas]. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada, 1966, pág. 62, Carta de Fernando Marín a Ceán Bermúdez el 22-2-1797. Ver también CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Op. cit.*, tomo II, pág. 145.

<sup>12</sup> OROZCO DÍAZ, E. *Pedro Atanasio Bocanegra. Op. cit.*, pág. 98, n° 52 del catálogo: Coronación de la Virgen propiedad de don Antonio Ruiz. La cabeza del Padre Eterno recuerda a la de San Félix. Es posible, no obstante, que de la Fuente influyera en la obra de Bocanegra.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Op. cit.*, pág. 52. Comenzando por el lado de la Epístola en dirección a los pies de la Iglesia, los temas representados son: Juicio de Cristo, Flagelación y Coronación de espinas. En el lado del Evangelio desde el coro hasta el crucero: Cristo de la Paciencia o Humildad, Cristo en la Cruz y Sagrada Lanzada.

<sup>14</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Op. cit.*, tomo II, págs. 144-145. La pintura debió entrar pocos años antes en dicha parroquia, ya que no aparece en el inventario de la misma de 1791 [Archivo Parroquial de San Lorenzo, Libro 4 de Inventarios: "Libro Inventario de los vienes y alaxas de la Iglesia Parroquial de San Lorenzo desta ciudad hecha por el señor lizenciado Don Pedro Román Meléndez... 51-X-1791"].

<sup>15</sup> Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno Intruso en Sevilla: año 1810. Publicado por M. Gómez Imaz, 2ª edición, Sevilla: M. Carmona imp. 1917, pág. 125.

<sup>16</sup> Véase nota 1, y también Inventario de Bienes de los Reales Alcázares, realizado en 1892 (Archivo General de Palacio, Caja 4250, Exp. 19, h. 64).

<sup>17</sup> Sobre el Palacio del Lomo del Grullo ver: HALCÓN, Fátima. "El palacio del Lomo del Grullo" en *Archivo Español de Arte* n° 257, Madrid, 1992, págs. 79-85. Y MARÍN FIDALGO, Ana. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla: Guadalquivir, 1990, págs. 418-421. Sobre la construcción, gestión y disfrute de estos palacios rurales y cazaderos se da amplia información en: MORÁN TURINA, J. Miguel; CHECA CREMADES, Fernando. *Las Casas del Rey: Casas de Campo, Cazaderos y Jardines: Siglos XVI y XVII*. Madrid: El Viso, 1986.

<sup>18</sup> MARÍN FIDALGO, Ana. *Op. cit.*, págs. 417-419. Indica la breve estancia de Felipe IV en el Lomo del Grullo entre el 12 y 14 marzo de 1624, antes de pasar al Coto de Doña Ana, donde fue agasajado por el Duque de Medina Sidonia. Más noticias se dan en la Relación de Pedro de Espinosa: *Demonstraciones que hizo el Duque VIII de Medina Sidonia a la presencia de S.M. el Rey Felipe IV en el Bosque de Doñana*. Sevilla: Padiella 1994 (reproduce la ed. de 1624), págs. 12-16. Sobre la visita de Felipe V, ver los *Annales Ecclesiásticos i Seglares de la M.N.I.M.L. Ciudad de Sevilla: Que comprehenden la Olimpiada, o Lustro de la Corte en ella...* Sevilla [1748?], pág. 84.

<sup>19</sup> A.R.A. Caja 557, exp. 1, fol. 18 r: Copia de Orden de la Junta de Obras y Bosques comunicada por Juan Bautista Calzada a Jacinto Márquez, alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla. Madrid, 14 de noviembre de 1759: "Que Vs., disponga se re/nueven los ornamentos luego y surta de los colores necesarios / la Sacristía de la Yglesia o Capilla del re/ferido sitio, i ponga es su Altar un retablo de / pintura desente con las ymagenes que a V.S. paresiere / mejor..". El 14 de febrero de 1740 Jacinto Márquez reclama a Francisco de Torres y Carcamo, Teniente de Alcaide del Lomo del Grullo, las medidas y al veedor de los Reales Alcázares que se llame al pintor y al escultor (fol. n° 21). Posteriormente, el día 4 de mayo de 1740, el Alcaide de los Reales Alcázares ordena: "Y por lo que / toca a vastidor y

moldura labrada de / madera con el pedestal correspondiente donde se pongan las Armas Reales y pintura, se llamen para mañana cinco del / corriente a Domingo Martines / pintor, y a Diego Castillejos, escultor / para consertar uno y otro, a vista de dicho Señor / y con asistencia del veedor y el presente // Secretario, los precios del retablo y pintura con la / mayor combenencia a los Reales Alcazares para colocarlo en el día de Pasqua del Espíritu Santo, que dicho señor se hallará en dicho Real Sitio a executar lo demás que contiene dicha Real Orden". [fol. 40 v y 41 r<sup>o</sup>.]

20 Sobre la pintura sevillana de las primeras décadas del siglo XVIII ver: VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana: Siglos XIII al XX*. Sevilla, Guadalquivir, 1986, págs. 285-524.

21 La figura de Domingo Martínez es bien conocida. Existe una amplia bibliografía que estudia su vida y obra: SORO CAÑAS, Salud. *Domingo Martínez*. Sevilla, Diputación Provincial, 1982. VALDIVIESO, Enrique. *Op. cit.*, págs. 311-324. VALDIVIESO, E. "Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla". En *Laboratorio de Arte* n.º 3. Sevilla, Universidad, 1990, págs. 109-122. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. "Tres retratos del Arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez". En *Archivo Hispalense* n.º 191. Sevilla. Diputación Provincial, 1979. ARANDA BERNAL, Ana. "La biblioteca de Domingo Martínez: el saber de un pintor sevillano del XVIII". En *Atrio*, n.º 6. Sevilla. Asociación Cultural Juan de Arfe, 1993, págs. 63-98. QUILES GARCÍA, Fernando. *Fuentes para la historia del Arte Andaluz. Tomo I. Noticias de pintura (1700-1720)*. Sevilla, Guadalquivir, 1990, págs. 147-150 y 252-255.

22 A.R.A. Caja 557, exp. 1, fol. 41 r<sup>o</sup> y v<sup>o</sup>. "En la ciudad de Sevilla cinco de mayo de mil / setecientos y quarenta, dicho señor Alcaide, avien/do concurrido a su presencia y la del presente / secretario y veedor Domingo de Martines po/niéndole presente el largo y ancho del nicho del altar de la capilla del Real sitio del // Lomo del Grullo, quitando una tercia / por la circunferencia y pie para la moldura / y pedestal delineado y figurado en una pared y aviendo conferido el ajuste y ofrecido/le diferentes precios por el lienzo, vastidor y pintura de Nuestra Señora de los Reyes, San Hermenegildo y San / Fernando, puestos de rodillas, adorando la Ymagen / quedó reducido a quinientos reales / de vellón con obligación de darlo pintado con el / primor que save y acostumbra y para entregarlo / para vispera de Pasqua de Espíritu Santo". [Al pie]: "Despachose libranza para el pago".

23 Según ARANDA BERNAL, Ana. [Op. cit. pág. 81] el retrato de Felipe IV puede estar inspirado en el grabado que Pedro de Villafranca realiza para la obra de Pedro Rodríguez: *Descripción de las Honras que se hicieron a la Católica Magstad de Don Phelipe quarto en el Real Convento de la Encarnación de Madrid* (Madrid: Francisco Nieto, 1666). De Felipe V bien pudo realizar Martínez algún retrato o boceto durante el lustro real.

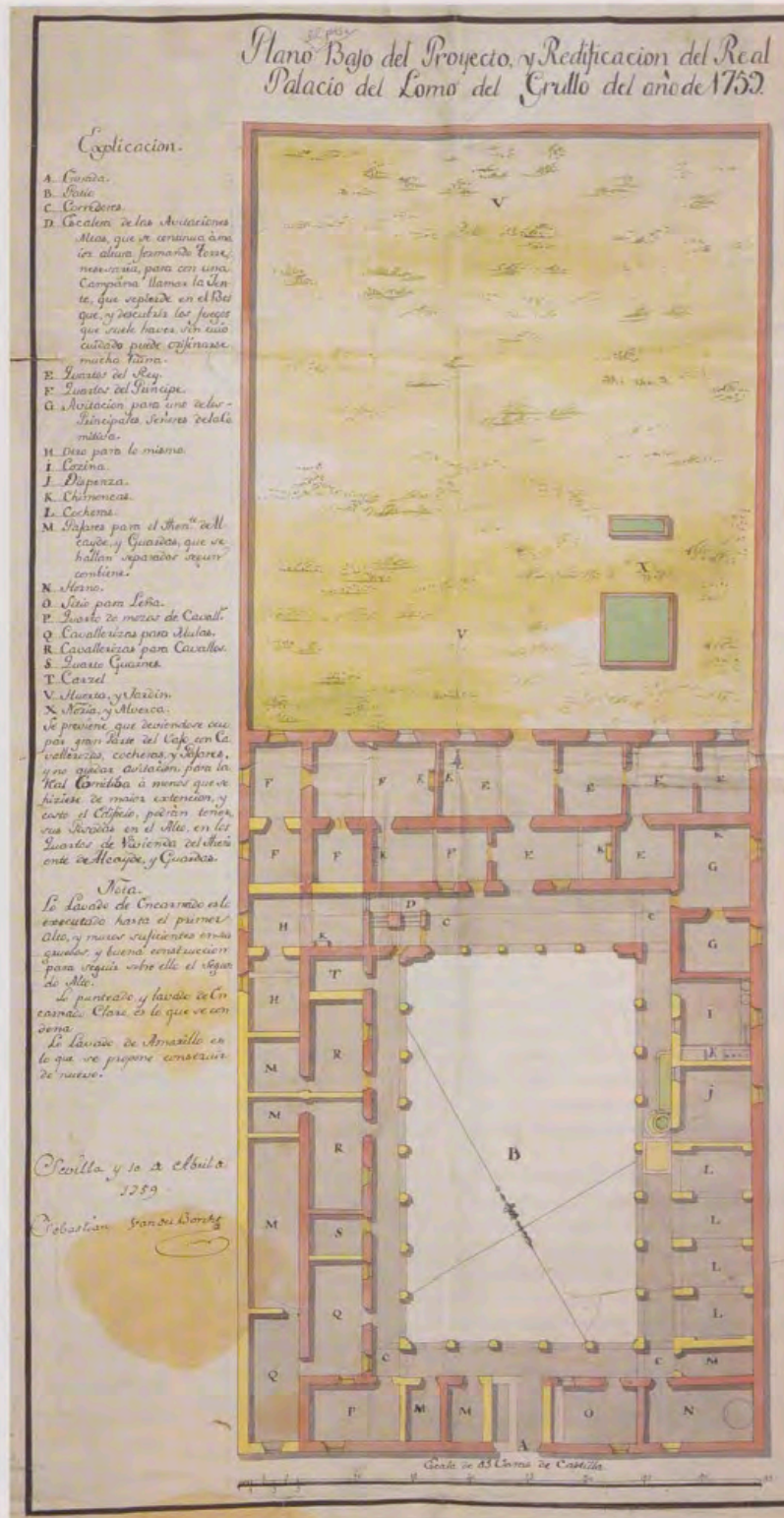
24 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Op. cit.*, pág. 45.

25 BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Una Pintura Original de Bernabe de Ayala en Lima" en *Archivo Hispalense* n.º 153-158. Sevilla, Diputación Provincial, 1969, págs. 175-179. Es esta la primera pintura barroca que recoge el tema. En ella se muestra el retablo construido entre 1645 y 1649 por Luis Ortíz de Vargas. Del mismo autor y tema se ha identificado otro lienzo de peor calidad en Extremadura: TORRES MARTIN, Ramón. *Revista de estudios extremeños*. Badajoz, 1964, pág. 89.

26 TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey San Fernando...* Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

27 HERNÁNDEZ DÍA, José. *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid, 1967, pág. 26.

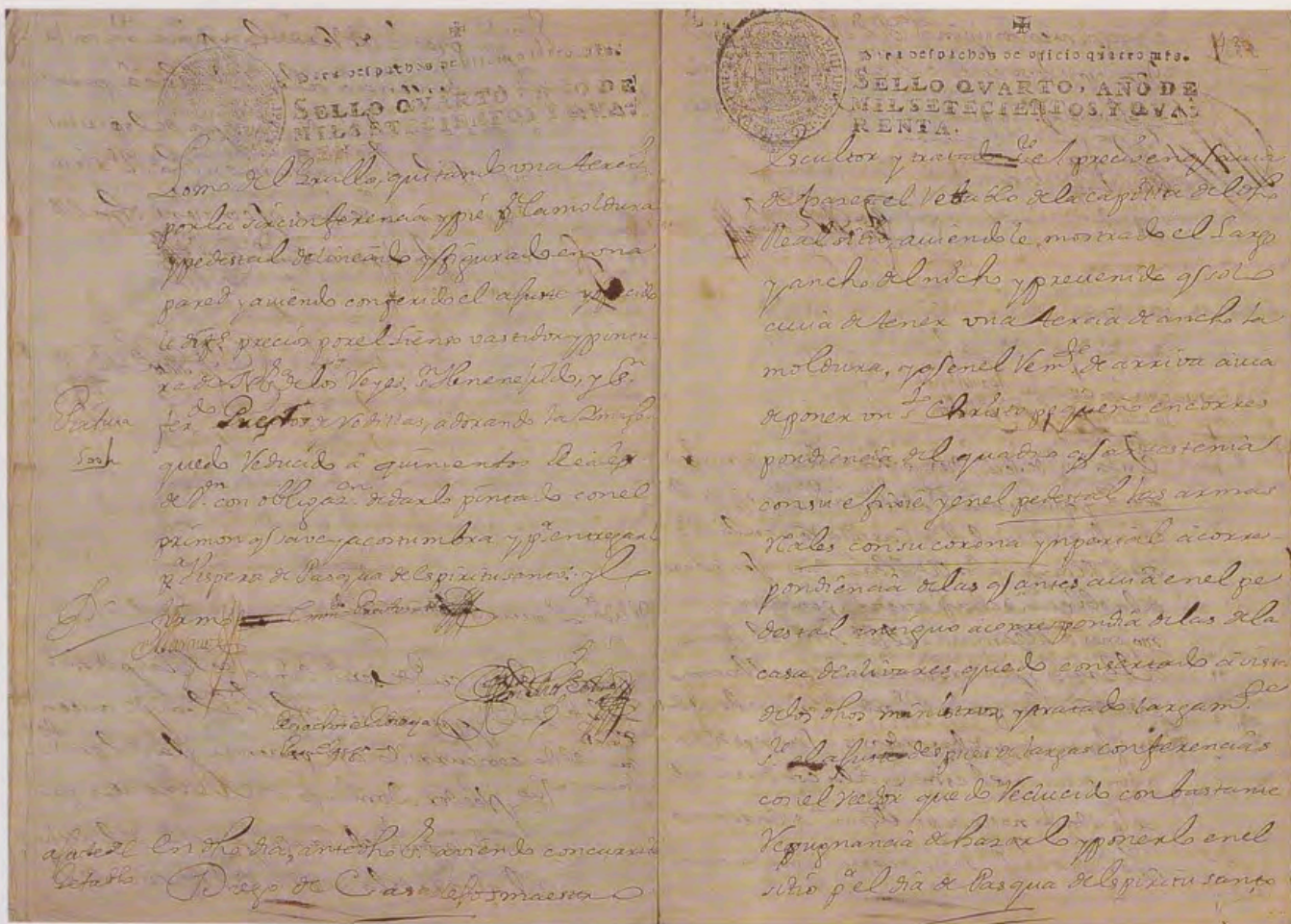
28 SERRA GIRÁLDEZ, Sofía. *Francisco Meneses Osorio: Discipulo de Murillo*. Sevilla, Diputación Provincial, 1990, págs. 65-66, 76 y 121-125. Es un lienzo mediocre conservado hoy



"Plano del proyecto de reforma de Sebastián Van der Borch para el Palacio del Lomo del Grullo (1759)". Archivo del Palacio Real de Madrid. Plano 1375.

en el Museo de Valladolid. Ver también: FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. "Nuevas pinturas de Lucas Valdés" en *Laboratorio de Arte* n.º 2. Sevilla, Universidad. Departamento de Historia del Arte, 1989, págs. 80-81. Da a conocer un lienzo de correcto dibujo y buena factura conservado en la iglesia de San Sebastián de Marchena. VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana*. *Op. cit.*, pág. 295, desecha la atribución a Lucas Valdés de otra imagen de la Virgen de los Reyes del Pollock Hause de Glasgow. Existe en la Iglesia de Santa María de Gracia de la población sevillana de Camas otro lienzo anónimo de fines del siglo XVII en el que se representa a la Virgen de los Reyes en su altar [Alfredo J. Morales (et al.). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Diputación Provincial, 1989, pág. 267].

29 En referencia a la iconografía de los reyes San Fernando y San Hermenegildo en el barroco sevillano ver: CINTAS DEL BOT, Adelaida: *Iconografía del Rey San Fernando en la*



pintura de Sevilla. Sevilla, Diputación Provincial, 1991. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Fernando III: Rey de Sevilla* [Catálogo de la Exposición celebrada en la Caja San Fernando entre el 11 de mayo y el 11 de junio de 1994]. Sevilla: Caja San Fernando 1994. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad, 1991. pág. 96.

<sup>50</sup> En el cuadro de autor anónimo "La entrega de las llaves a San Fernando" (Ayuntamiento de Sevilla) (ca. 1750) se representa a la Virgen de los Reyes ataviada con idéntica indumentaria a la que figura en el cuadro de los Reales Alcázares. Ver FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Op. cit.* Juan Carrero Rodríguez hace referencia a los diferentes vestidos y joyas con que se adornaba la imagen en aquella época. Hemos de señalar especialmente los regalados por el arcediano Mateo Vázquez de Leca en 1645 y 1645, que asombraban por sus ricos bordados en oro [CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Nuestra Señora de los Reyes y su historia*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, 1989, págs. 37-38].

<sup>51</sup> VALDIVIESO, E. "Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua...". *Op. cit.*, págs. 111 y 117. También del mismo autor el comentario a la restauración de esta pintura en: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, págs. 827-828.

<sup>52</sup> A.R.A. Caja 557, exp. 1, fol. 41 vº - 42 rº y vº.: "En dicho día [5 de mayo 1740], ante dicho Señor aviendo concurrido / Diego de Castillejos, maestro // escultor y tratado sobre el precio en que se avía / de hazer el retablo de la capilla del dicho / Real Sitio, aviéndole mostrado el largo / y ancho del nicho y prevenido que sólo / avía de tener una tercia de ancho la / moldura, y que en el remate de arriba avía / de poner un Sto. Christo pequeño en corres/pondencia del quadro que antes tenía / con su esfíxie y en el pedestal las armas / reales con su corona ymperial a corres/pondencia de las que antes avía en el pe/destal antiguo a correspondía (sic) de las de la / Casa de Olivares, quedó consertado a vista / de los dichos ministros, y tratado largamente / sobre el ajuste después de largas conferencias / con el veedor quedó reducido con bastante / repugnancia de hazerlo y ponerlo en el

"Encargo y ajuste de condiciones para la ejecución de la pintura de Nuestra Señora de los Reyes y su marco-retablo destinados a la capilla del Palacio del Lomo del Grullo". (Sevilla. 5 de mayo de 1740). Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla.

sitio para el día de Pasqua del Espíritu Santo // en quinientos y cinquenta reales vellón entendién/dose yncluso en ello el costo de condusirlo / y llevar quien le pusiera a el Real Palacio".

<sup>53</sup> Sobre la actividad de Diego Castillejo véase: SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo VII: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1934, págs. 44, 77-78 y 90-92. Su participación como escultor en la portada de San Telmo está testimoniada en los libros de hijuelas de 1731 [Archivo Histórico Universitario de Sevilla, Libro 91 K: hijuelas nº 153 (2-5 enero) a la 172 (1-6 octubre)]. La labor de talla de este marco repite fórmulas decorativas que Castillejo ya utilizó en la capilla de San Leandro.

<sup>54</sup> A.R.A. Caja 557, exp. 1, fol. 78 rº y vº: "Diligencia de averse puesto el / lienzo de la pintura en el / arco y este en la moldura / de madera labrada y co/locación en el Altar por Diego / Castillejo". "En dicho día quatro de junio de // mil setecientos y quarenta años por Diego / Castillejo escultor vezino de Sevilla, con / un oficial, pusieron en el sitio oratorio / deste Real Palacio del Lomo del Gru//llo, el quadro de la pintura, que contiene / el auto antesedente, en el Retablo / moldura pedestal armas reales, y / el remate de ensima de un crusifixo / y quedo de firme vien colocado para / poderse desir misa el día de mañana / cinco, Pasqua de Espíritu Santo en / conformidad de lo ajustado y para que / conste, de mandado de dicho Señor Alcayde / lo pongo por dilixencia de que zertifico.//".

<sup>55</sup> A.R.A. Caja 94, Exp. 19. Inventario realizado el 21 de abril de 1754. "Item una moldura de pino de flandes, tallada en blanco sin dorar, de una tercia la moldura, y en medio pintada en lienzo una ymagen de Ntra. Señora de los Reyes y a el lado derecho pintada San Ermenegildo; y a el lado izquierdo San Fernando; su largor de tres baras y su alto de dos baras y media". A.R.A. Caja 581, exp. 9, fol. 4 v. Inventario efectuado el 12 diciembre de 1868: "Otro de la Virgen de los Reyes".

<sup>56</sup> A.R.A. Caja 500, exp. 22.

# EL “BREVIARI D’AMOR” DE MATFRE ERMENGAUD DE BÉZIERS

*Una aproximación a la iconografía  
del manuscrito S.I. n° 3 escurialense*

Por Carlos Miranda García



## EL AUTOR Y SU OBRA <sup>1</sup>

De Matfre Ermengaud se sabe tan sólo que nació en Béziers (Languedoc), posiblemente hacia 1250. Su fallecimiento se sitúa en una fecha posterior a 1325 <sup>2</sup>. Él mismo se autocalifica de «senher en leys» (graduado en Derecho civil <sup>3</sup>) «e d’amor sers» <sup>4</sup>; a través de su obra principal, puede colegirse que estaba versado en Teología. Según declara Ermengaud, comenzó la composición de su «Breviari d’Amor» en 1288 <sup>5</sup>, terminó el trabajo, según convención propuesta por

Retrato de  
autor, F. 5 v.

P. Meyer, hacia 1292 <sup>6</sup>. Por tanto, la obra se sitúa geográficamente en Occitania y cronológicamente a fines del siglo XIII, donde se puede comprobar la pervivencia en el Languedoc de formas más o menos encubiertas del catarismo <sup>7</sup>, pese al golpe mortal sufrido en su estructura cuarenta años antes <sup>8</sup>, como atestiguan las numerosas actas inquisitoriales de hasta bien entrado el siglo XIV <sup>9</sup>. A su vez, hay que tener en cuenta que el fenómeno cátaro tuvo tal importancia y magnitud que es posible que aún pervivieran algunas de sus ideas, de forma invo-

luntaria, en la mente de un pueblo que había estado conviviendo con la herejía durante unos ciento cincuenta años. Por lo tanto, el primer propósito del «Breviari» es presentar, bajo apariencia enciclopédica, un compendio de todas las doctrinas y verdades de la Iglesia opuesto a la ideología de los herejes y a aquellos elementos que potencial (judaísmo) o realmente (catarismo, ciertas concepciones de «fin'amors») pudieran resultar un peligro para el dogma.

## LOS MANUSCRITOS DEL "BREVIARI D'AMOR"

Las copias conservadas a partir del original (perdido) de 1288 se realizan durante un espacio de ciento cincuenta años; los primeros ejemplares datan de principios del siglo XIV y el más reciente, de la primera mitad del XV; comprenden una zona que iría desde Toulouse a Valencia y desde el Reino de Aragón a Avignon<sup>10</sup>; actualmente, existen catorce manuscritos con miniaturas<sup>11</sup>; uno de los más completos es el que se guarda en la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial<sup>12</sup>, con la signatura S.I. n.º 5, cuyas ilustraciones corresponden a lo que J. Yarza denomina «gótico lineal avanzado»<sup>13</sup>. Sus figuras son perfiladas y rígidas; el dibujo, fino y decidido, con tenues líneas negras sin acuse ninguno de claroscuro. Las perspectivas utilizadas son la jerárquica, inversa y escalonada. Escasas ilustraciones representan un paisaje o la ubicación precisa donde tiene lugar la escena; el fondo suele ser invariablemente un enrejado de tramas diversas. El marco, de cintas con líneas interiores en zig-zag, rara vez onduladas, y con pequeños círculos en las que forman la ornamentación<sup>14</sup>. Los colores son planos y uniformes: carmín, anaranjado, azul ultramar, sepia, verde, violeta, negro (para perfiles, pliegues, ojos y demás órganos del rostro y del cuerpo), amarillo oro (escasamente; sólo en ciertos nimbos, coronas y algunos fondos); el blanco no existe en estas miniaturas, aprovechándose el del mismo pergamino, con los trazos y contornos convenientes señalados en negro. Los colores se han aplicado a pincel sobre el pergamino, excepto los oros, no demasiado bruñidos, sobrepuestos sobre una capa de mastic blanco a base de albayalde con clara de huevo, sometidos luego a presión y bruñido mediante uña de ágata o colmillo de jabalí<sup>15</sup>. En las ilustraciones se aprecia un cierto arcaísmo que, no obstante, confiere a la obra una gran expresividad y un alto valor comunicativo y mnemónico.

El manuscrito S.I. n.º 5 escurialense fue copiado en Toulouse a mediados del siglo XIV<sup>16</sup>. Tiene 264 hojas más una en blanco, en pergamino; foliación a tinta; numeración romana. Letra francesa de comienzos del XIV, a dos columnas de 37 líneas, con más de 200 miniaturas y gran número de orlas, capitales y adornos iluminados (se repiten monótonamente los mismos diseños). El texto está en occitano, a excepción de

algunos pasajes bíblicos en hebreo y latín en los folios 98 v. 100 r.<sup>17</sup>. Caja total, 244 x 360 mm; íd. de la escritura, 150 x 240 mm. Encuadernación en cuero rojo con filetes y medallón con las parrillas, blasón del Monasterio, en seco. Perteneció a la biblioteca del Conde Duque de Olivares<sup>18</sup>.

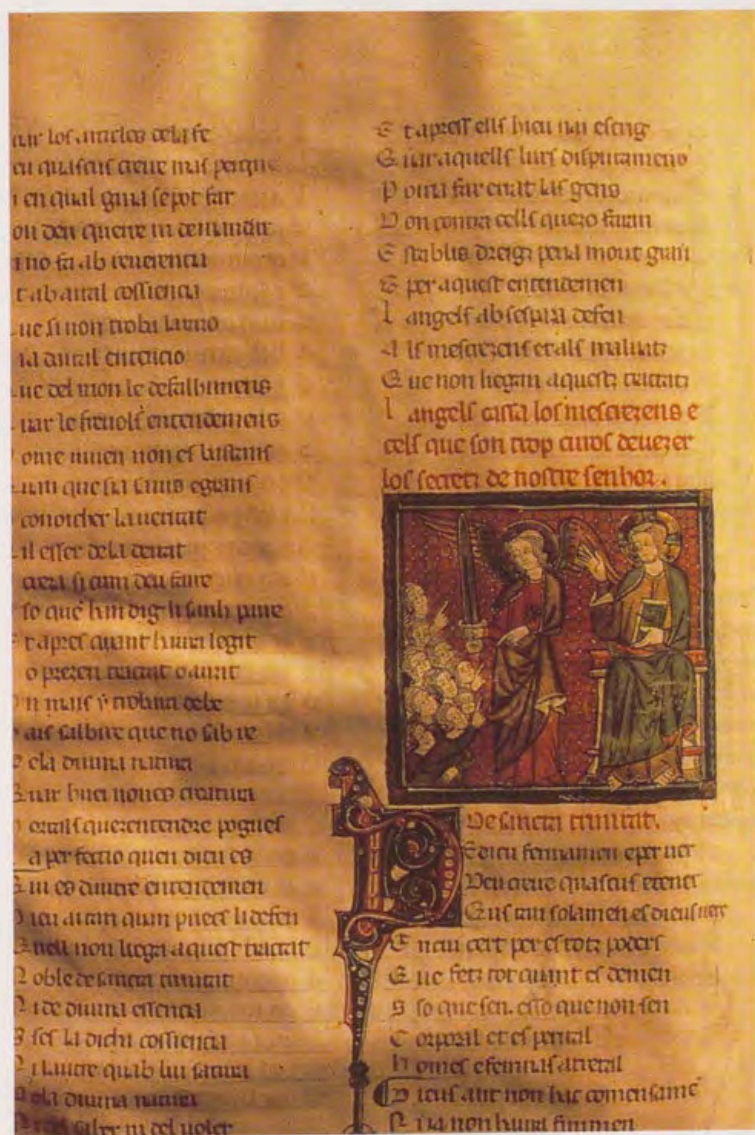
## C CONTENIDO DE LA OBRA

El «Breviari d'Amor» de la Biblioteca de El Escorial se abre con un retrato de Ermengaud (f. 5 v.) que lo muestra como autor y maestro a la vez de su obra, situado al mismo nivel que sus discípulos comitentes; se trata de una novedad, si se tienen en cuenta, sobre todo, las escasas miniaturas parisinas de retrato de autor de esta época<sup>19</sup>, al representarlo de pie y en actitud de adoctrinar en una situación jerárquica similar a la de sus promotores, jamás inferior<sup>20</sup>.

A continuación, se comentará el contenido global de la obra, pero de manera escueta, a través, fundamentalmente, de lo que pueden llamarse *miniaturas-prólogo*; es decir, un conjunto de ilustraciones que, situadas ya sea el comienzo de la obra, ya sea al inicio de cada sección o subsección de la misma, van a indicar, de forma muy resumida, el contenido global del «Breviari» o el de cada una de sus partes. Hay que tener

*Miniatura  
prólogo:  
esquema general  
de la obra.  
El Árbol del  
Amor, F. 11 r.*





en cuenta, no obstante, que la serie no está completa y que, en alguna ocasión, se identifican con la primera parte de cada gran bloque.

#### ESQUEMA DEL SENTIDO GENERAL DE LA OBRA.

Viene dado por el Árbol del Amor (f. 11 r.), donde se han utilizado diversos materiales mnemónicos (diagrama arbóreo, cuerpo humano como campo de representación mnemónica, esquema de familias y circular<sup>21</sup>, cuya fusión y contenido de cada uno de ellos da lugar a una forma pedagógicamente eficaz y novedosa<sup>22</sup>. El propósito de Ermengaud es incluir el Universo, siguiendo las tradiciones occitanas, en la unidad del amor (ligazón metafísica entre el mundo de Dios y el de la materia creada; Dios como amor total)<sup>23</sup>. Cabe destacar una influencia de Juan Escoto Erígena a través de una de las obras de su mayor difusor, la «Clavis Physicae» de Honorius Augustodunensis, donde la naturaleza comprende el universo visible y el universo arquetipo (al igual que para San Agustín, según se refleja en su «Enchiridion»: PL.: 40, col. 256), pudiéndose establecer una división que comprende cuatro especies: En primer lugar, la creada y creadora (Dios); a continuación, la creada y creadora (las causas

*Miniatura  
prólogo sobre la  
naturaleza  
divina.*

*Prohibición de  
adentrarse  
imprudentemente  
en los secretos  
divinos, F. 14 v.*

primordiales); seguidamente, la creada y no creadora (los seres temporales); por último, la increada y no creadora (Dios)<sup>24</sup>. Por lo tanto, sólo hay presencia divina en el universo (pero no panteísmo, ya que Dios es trascendente y distinto de la naturaleza), con lo que no puede pensarse en un doteísmo, según el pensamiento cátaro<sup>25</sup>, sino de un principio del que proceden todas las cosas y que, por consiguiente, son buenas en sí mismas.

Además, puede percibirse una jerarquización de los diversos amores, acaso por influencia de San Bernardo<sup>26</sup>. Finalmente, Ermengaud incluye las teorías de los trovadores al incorporar un ternario basado en Guiraut de Riquier, formado por el amor conyugal, el amor a la prole y el amor cuyo fin es el placer, que es reprobable<sup>27</sup>. Así pues, Ermengaud toma de San Agustín, de San Bernardo, de Honorius Augustodunensis y de los trovadores las premisas a las que él mismo quiere llegar en sus conclusiones, haciendo que lo que parece una obra con numerosos elementos profanos haya de verse desde una perspectiva teológica, ya que Dios es el amor absoluto del que surge todo amor.

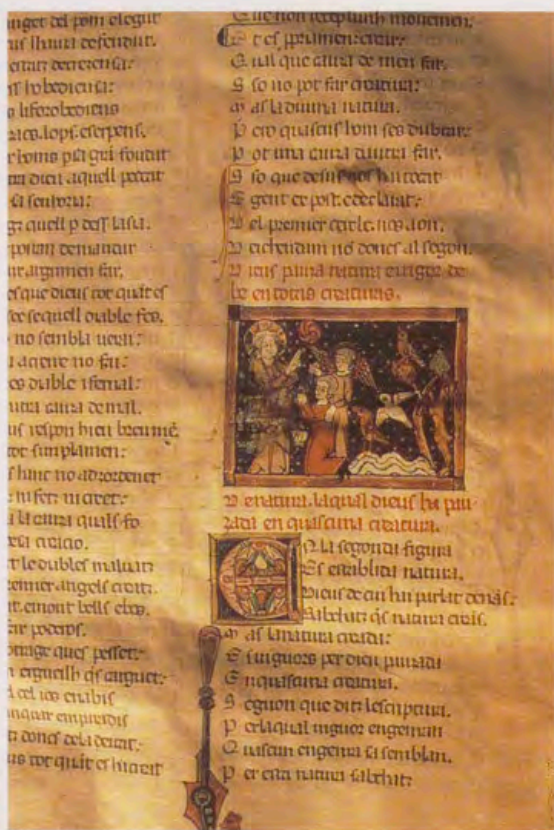
#### DIOS Y LA NATURALEZA CREADA.

##### Dios: Prohibición de adentrarse imprudentemente en los secretos divinos.

El sentido de esta ilustración (f. 14 v.) es prohibir a los hombres que traten de averiguar por sí mismos el sentido de los misterios de la fe sin el magisterio de la Iglesia, lo que puede conducir a numerosos errores, como es el caso de las herejías y, en concreto, la de los cátaros, acusados de tergiversar las Escrituras y de pervertir las autoridades precedentes para adaptarlas a sus doctrinas<sup>28</sup>. Por tanto, se trata de resaltar la incognoscibilidad de la esencia divina.

##### La naturaleza creada: Dios creador bendice y presenta su obra al hombre.

En la miniatura (f. 27 r.) la obra de Dios aparece compuesta por todos los seres, tanto de la naturaleza inmaterial (ángeles) como de la material (según su mayor o menor sutileza: astros, elementos (aire, agua, tierra, en la ilustración), seres vivos (animales y plantas) y hombre) creadas. Puede establecerse, asimismo, una división conceptual formada por la naturaleza increada y creadora (Dios); la naturaleza creada racional y dotada de voluntad (ángel y hombre) y la naturaleza creada irracional (donde hay que atender a la incorruptible: astros y elementos; y corruptible: seres vivos). No hay que desdenar, en este sentido, una posible influencia del platonismo a través de la traducción efectuada por Calcidio en el siglo XII del «Timeo», donde se dice que el demiurgo establece cuatro géneros de seres vivos: una raza celeste, llena de divinidad; una especie alada que vuela por los aires; una apta para la vida acuática; y otra, para la tierra firme<sup>29</sup>. Según Juan Escoto Erígena y Honorius Augustodunensis, es gracias a la existencia de seres visibles e invisibles, a su orden y belleza, como se conoce la existencia de



*Miniatura  
prólogo sobre la  
naturaleza  
creada. Dios  
creador bendice  
y presenta su  
obra al hombre,  
F. 27 r.*

Dios, descubriéndose que Él es <sup>30</sup>. Así pues, con este cúmulo de ideas, Ermengaud se opone a las tesis cátaras sobre la creación <sup>31</sup>.

#### EL HOMBRE.

#### Esquema de las edades del mundo o de la Iglesia.

Es un tema infrecuente en las representaciones plásticas de la Edad Media <sup>32</sup>. El sentido profundo de esta miniatura (f. 61 r.) es la exaltación de la Iglesia y de sus Sacramentos.

El tiempo está visto como un agente de la eternidad creadora. Se representa, pues, el tiempo de salvación. Dios lo preside (fuera de toda temporalidad) y encarga a su ángel la sucesión de uno a otro que, iconográficamente, es el resultado de la actualización y cristianización de tipos paganos distintos (Fanes, Aion, Annus) y complementarios (Fanes, Annus) <sup>33</sup>, ya que la cultura clásica pervivió en Occitania con más fuerza y duración que en otras zonas <sup>34</sup>.

La totalidad de la composición es ilustración de una única obra, la Biblia, y con un único concepto, la historia de la Iglesia, por lo que ha de hablarse de un método cíclico; ahora bien, al elegir las escenas más importantes y significativas, se trata de un ciclo resumido, es decir, de varias escenas unidas en un solo ciclo con un hilo conductor que se quiere resaltar <sup>35</sup>: El proceso de la gracia empieza y acaba en Dios, de ahí la forma circular (el estado de gracia de Adán se recupera por Cristo, nuevo Adán) de la composición general <sup>36</sup>; en todos los personajes, salvo en Adán, ocurren hechos que tienen lugar en una montaña que, para San Buenaventura, es imagen de la Virgen y de la Iglesia («Los siete dones del Espíritu Santo»: Col. 6, 7) <sup>37</sup>; todos son padres y líderes de pueblos, por engendrar,

liberar o hacer alguna obra importante que les dé cohesión <sup>38</sup>; salvo Adán, todos han erigido altares al Señor, figura del altar cristiano y de la Iglesia <sup>39</sup>; todos ellos son, según la exégesis, figuras de la Iglesia o eucarísticas <sup>40</sup>; todos son prefigurados de Cristo <sup>41</sup>; en todos ellos se hace una promesa o alianza <sup>42</sup>; según la carne, todos son antecesores de Cristo <sup>43</sup>, haciendo referencia a Él en su doble naturaleza, divina (al ser prefigurados suyos; Él es preexistente a ellos) <sup>44</sup> y humana (antepasados).

Así, se obtiene un esquema mnemónico y didáctico que reclama la validez de la Iglesia como institución de origen divino, la efectividad de la Eucaristía y de los sacramentos, la concordancia de ambos Testamentos y la reafirmación de la doble naturaleza de Cristo, todo ello contra los postulados cátaros <sup>45</sup>.

#### Historia de la redención:

**Lo que el hombre ha de hacer y creer para salvarse.**

**Lo que el hombre ha de hacer para salvarse: Las normas para alcanzar la vida eterna.**

Vienen dadas por los preceptos de amor a Dios y al prójimo, resumen del Decálogo, y expresadas en la entrega a Moisés de las Tablas de la Ley (f. 77 r.), cuya observancia conduce a la salvación, a la vez que es un argumento contra los cátaros para sancionar como buena la ley de Moisés <sup>46</sup>.

**Lo que el hombre ha de creer para salvarse:**

**La naturaleza humana y divina de Cristo.**

**Glorificación de Santa María.**

La miniatura prólogo de esta serie dará el protagonismo a la figura de la Virgen, entronizada y exaltada por los ángeles, ya que a través de ella, profetizada y prefigurada desde el princi-

*Miniatura  
prólogo sobre la  
historia del  
hombre.  
Esquema de las  
edades del  
mundo o de la  
Iglesia, F. 61 r.*





pio de los tiempos, Cristo adquirió su naturaleza humana para llevar a cabo el plan de la redención (f. 93 r.). A su vez, hay que tener en cuenta que la Iglesia ha sido puesta en entredicho por los herejes, y dado que la Virgen, desde la exégesis de San Ambrosio, es figura de la Iglesia<sup>47</sup>, conviene exaltarla para reafirmar la institución eclesiástica.

#### Redención actual y permanente del hombre a través del sacramento del perdón de los pecados.

Se representa a través de la imposición del sacramento de la Penitencia (f. 126 r.), que para el católico borra totalmente o mitiga parcialmente sus culpas, mientras que los cátaros niegan su validez<sup>48</sup>.

#### EXPOSICIÓN DE LA FE CATÓLICA

A LO LARGO DE LOS ARTÍCULOS DEL CREDO. Se admite que el comentario de los doce artículos del símbolo quedó incompleto, ya que Ermengaud se detiene en el octavo y trata muy someramente los dos primeros; no obstante, las dos primeras partes de la obra aluden ampliamente a estos dos artículos, mientras que los restantes, o ya han sido tratados en miniaturas anteriores (de forma más o menos implícita) o lo serán a lo largo de las que restan.

#### Tercer artículo de fe.

Abarca dos ciclos de la vida de Cristo: El de la Infancia (donde se percibe cierto arcaísmo en la representación, una ausencia de emotividad en favor de un sentido dogmático acorde con las intenciones del autor), en el que se glorifica a Santa María y se reafirma, sobre todo, la naturaleza humana y divina de Cristo, y el de la Vida Pública, donde se afianza la validez de los sacramentos de la Eucaristía y, principalmente, del perdón de los pecados (Bautismo y Penitencia).

#### Cuarto artículo de fe.

Trata con minuciosidad extrema el Ciclo de la Pasión, donde la Eucaristía será el aspecto más reiterado, así como la idoneidad exigida al creyente para su recepción. A su vez, afirmar la validez de estos sacramentos equivale a admitir la naturaleza humana de Cristo, la realidad

*Lo que el hombre ha de hacer para salvarse. Dios hace entrega a Moisés de las Tablas de la Ley. En sentido negativo, contra la fe en el único Dios, idolatría del pueblo judío.*  
F. 77 r.

de su Carne y de su Sangre presentes actualmente en el altar. Tal aceptación hace que este Ciclo se ponga en relación con el de la Infancia (premisa necesaria para llevar a cabo la labor redentora y la institución del sacramento, que alcanza su pleno sentido en la Pasión, consumación y motivo de la naturaleza humana de Cristo) y el de la Vida Pública (como preparación que ha de tener el fiel -sus pecados han debido ser perdonados y borrados previamente- antes de la recepción del sacramento).

#### Quinto artículo de fe.

Recoge la mayor parte de la Vida Gloriosa de Cristo. Como línea general, se verá una contraposición entre la incredulidad y la fe, es decir que Cristo, tras su Resurrección, muestra que es verdadero hombre y verdadero Dios, frente a las dudas de los Apóstoles (que pueden ser las mismas de la Iglesia en un momento dado, o las de los herejes en la actualidad); de esta tensión parte la glorificación de la Iglesia, de la que Cristo es cabeza, con lo que sus miembros experimentarán lo mismo que Él en el futuro.

#### Sexto artículo de fe.

Está referido a la Ascensión. Según los cátaros, Cristo, tras su muerte, abandonó su cuerpo (ilusorio)<sup>49</sup> que no podía ser partícipe, bajo ningún concepto, de la gloria celeste<sup>50</sup>. El sentido profundo de la miniatura, y en relación con el contexto espacio-temporal, es el del ascenso y glorificación de la Iglesia, es decir, de los miembros que forman el Cuerpo de Cristo, al fin de los tiempos. La naturaleza humana del Señor cobra una dimensión insospechada, haciendo que el hombre pueda ascender al lugar donde se encuentra su cabeza.

#### Octavo artículo de fe<sup>51</sup>.

La representación de Pentecostés adquiere el sentido de glorificación y legitimación de la Iglesia.

#### TRATADO DEL AMOR HUMANO.

En él se plantea una contraposición entre el buen y el mal uso del amor, entre las prescripciones de la Iglesia y las teorías de «fin'amors» (y eventualmente de los cátaros), que se resolverá en una conciliación de estos opuestos.

#### El buen uso del amor: El matrimonio.

Se representa a través de la institución del matrimonio en el Paraíso (f. 215 r.), que sirve tanto de prólogo a este tratado (cuál es el fin del amor humano) como de primer capítulo (una de las opciones del amor a elegir). Destaca la rareza iconográfica de presentar a los protoplastas compartiendo un mismo nimbo para expresar el carácter de santificación de este sacramento que convierte a dos personas en una sola carne. A su vez, tras ellos, aparecen parejas de animales de todas las especies para llevar a cabo el mandato divino de generación del mundo; se han elegido aquellas que, según las historias naturales, son particularmente fecundas o se caracterizan por su amor a la prole.

El sentido de esta miniatura es el de presentar una oposición a las teorías de cátaros y «fin'amors» contra el matrimonio, que, para los primeros, bajo el nombre de adulterio, los perfectos conciben todas las obras de la carne dentro o fuera del matrimonio<sup>52</sup>. Por su parte, hay que decir de los trovadores que, pese a contar con los mismos protectores que los cátaros y compartir con ellos un desapego análogo hacia la institución eclesiástica y puntos de vista semejantes relativos al amor, la práctica totalidad no era hereje<sup>53</sup>. Para los trovadores, el matrimonio destruye «fin'amors», basado en la unión espiritual que se manifiesta en la virtud de los amantes y nunca en el «faich» (acto sexual). El amor occitano aparece como un fenómeno clave en el occidente medieval, en la medida en que cambia radicalmente la orientación en las relaciones entre los dos sexos; a él se remonta la concepción moderna del amor, que tiende a adaptar la sexualidad masculina a la femenina<sup>54</sup>. Desde el punto de vista moral, el sistema amoroso occitano (su ética, ciertas prácticas eróticas y su carácter adúltero) era irreconciliable con la Iglesia, ya que el amor que nace de los sentidos no lleva a la salvación fuera del matrimonio<sup>55</sup>. No obstante, a lo largo del siglo XII, se irá reforzando el «consensus» entre los cónyuges como regla moral para el matrimonio, cuyo bien principal es la prole<sup>56</sup>. En conclusión, para Ermengaud, el amor a las mujeres es bueno en sí mismo siempre que tenga como conclusión el matrimonio.

### El mal uso del amor.

Representado a través de una serie de miniaturas (f. 215 r.-v.) que muestran un amor cuyo fin no es el matrimonio, sino el amor por sí mismo



Redención actual  
y permanente  
del hombre:  
administración  
del sacramento  
de la Penitencia,  
F. 126 r.



y por exceso, lo que, para la mentalidad de la Iglesia medieval, es un absurdo, teniendo como resultado pecados, diversos géneros de desgracias y la condenación. Sería el tipo de amor trovadoresco a ojos de la Iglesia, concebido por los creyentes cátaros, por su parte, como una necesidad natural que poco importaba que se ejerciera dentro o fuera del matrimonio<sup>57</sup>.

### El «Perilhos tractat de donas».

En este apartado, se va a concebir el amor a través de la nueva orientación sugerida por la Iglesia: Ermengaud invierte la significación profunda de la moral erótica occitana tradicional poniendo el fin del amor en el matrimonio; para ello, se sirve de las autoridades de los trovadores occitanos (no de escritores latinos o septentrionales), ya que quiere expresarse a la gente de su tierra con su propia literatura y sistema de pensamiento, a fin de utilizar «fin'amors» para sus propias intenciones, tratando de conciliarlo con las prescripciones eclesiásticas en materia de relaciones intersexuales.

### Las virtudes del amante.

De entre las virtudes que ha de cultivar el hombre para ser un amante perfecto aparece la del matrimonio (f. 260 r.), lo que resultaría extraño a los trovadores de la época clásica, que lo situaban dentro del amor venal.

La dialéctica entre la sensualidad de «fin'amors» se resuelve con su rechazo del matrimonio y de la doctrina de la Iglesia, para la que toda unión amorosa que no tenga como objetivo el matrimonio y la procreación es pecaminosa. Esto se conseguirá valiéndose del material de los trovadores, y particularmente del «domney» y de todas sus prácticas eróticas que Ermengaud sitúa durante el noviazgo, lo que confiere a éste una

Lo que el  
hombre ha de  
creer para  
salvarse: la  
naturaleza  
humana y divina  
de Cristo.  
Miniatura  
prólogo que  
muestra la  
glorificación de  
Santa María  
como  
corredentora,  
F. 93 r.

tonalidad sensual desconocida hasta ahora, ya que el matrimonio, sobre todo en los medios aristocráticos, no estaba precedido de un cortejo libre y sincero capaz de crear la unión sentimental necesaria al amor. Por lo tanto, para Ermengaud, primero ha de haber una unión amorosa de las almas que se traduce en ciertos actos eróticos, excepto el sexual, durante el noviazgo; las virtudes que se desarrollen durante este tiempo han de verse como preparación al amor conyugal, siendo deseable y necesario que el matrimonio esté fundado en un sentimiento de amor recíproco. A su vez, se revitaliza la figura de la doncella, para aniquilar el sentido adúltero que «fin'amors» establecía en las relaciones amorosas<sup>58</sup>. Por tanto, Ermengaud, moviéndose en el mismo campo que los trovadores y tomando sus ideas, hace que éstas lleguen a contradecirse y tengan como fin el matrimonio.

## CONCLUSIONES

Se sabe que Ermengaud ideó y colaboró personalmente en el programa iconográfico del «Breviari», lo que explica la concordancia iconográfica entre todos los manuscritos ilustrados que conduce a un modelo general cuyas unidades estilísticas lo sitúan a fines del siglo XIII<sup>59</sup>.

Todas las ilustraciones del manuscrito S.I. n° 5 escurialense están rodeadas de un marco, ya que texto e ilustración no se conciben como un todo homogéneo, sino que han de verse en planos diferentes, resaltando la importancia pedagógica de la pintura como elemento que, independiente del texto, y para personas no excesivamente cultivadas, permite conocer el mensaje de la obra sin necesidad de recurrir a la palabra escrita<sup>60</sup>; a su vez, para aquellos que pudieran entender lo que leían, la imagen sirve de rememoración del contenido del texto. Por tanto, en el «Breviari», la imagen sólo es una traducción pictórica del texto, lo que M. Smeys llama «método de ilustración directo»<sup>61</sup>, lo que hace que la imagen sea tan importante como el texto al servir de medio de información del contenido de la obra. Por otra parte, la repetición de ciertos conceptos a través de imágenes distintas es útil, ya que la reiteración, según la pedagogía medieval, es uno de los elementos más adecuados para la memorización de conceptos y su posterior asimilación al intelecto<sup>62</sup>.

En líneas generales, el «Breviari» no innova nada iconográficamente: se utilizan esquemas e imágenes dados por la tradición y fácilmente reconocibles; sin embargo, es su ordenación y ubicación en la obra, y ésta en su contexto histórico, lo que confiere autonomía y originalidad al «Breviari». El autor dispuso las ilustraciones con un sentido muy preciso para alcanzar unos objetivos muy claros, lo que es normal en toda enciclopedia medieval ilustrada, ya que ninguna se ha compuesto con el solo motivo de preservar el saber de una época (que en la zona y

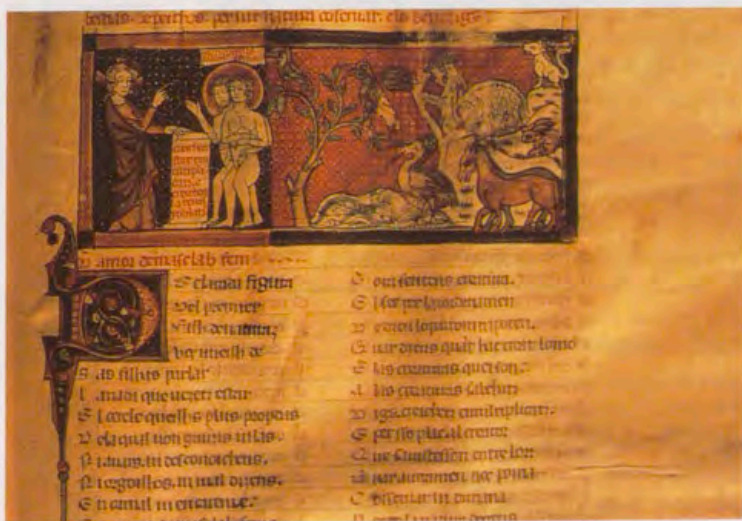
momento de redacción del «Breviari» estaba ampliamente superado, y más aún a lo largo de las copias sucesivas), sino que cada enciclopedia se ha compuesto con una intención particular muy definida para responder a las necesidades sociales de un lugar y momento determinados, surgiendo como producto de su época, en que autor y patrocinadores han podido tener diversas motivaciones. En el caso del «Breviari» sería responder a unos acontecimientos que conmovieron a la cristiandad occidental, como fue la crisis cátara, que llevó a que Ermengaud se opusiera a todas las creencias o sistemas morales que chocaran contra las directrices de la Iglesia (herejía, judaísmo, «fin'amors»). Algo similar cabe decir respecto a la imagen: La circunstancia política y social hace que aquella nunca tenga, en la misma época pero en zonas distintas, el mismo significado, ya que siempre obedecerá a necesidades y coyunturas diferentes en cada localidad (aunque su aspecto exterior sea más o menos el mismo)<sup>63</sup>.

Así pues, la miniatura se convertirá en instrumento de lectura sin recurrir a la palabra escrita. Permite recordar los lugares comunes de sermones escuchados y que, según la zona y sus propias características, podían tener un sentido muy diverso.

Una de las razones del éxito del «Breviari» reside en que contenía la expresión del saber humano que deseaba, podía comprender y utilizar el público al que se dirigía. De forma análoga a lo que ocurría con las ilustraciones, no hay tampoco investigaciones ni textos originales, pero son la selección del material y el sistema utilizado los que confieren unidad y autonomía a la obra, que aparece como modelo de verdadera enciclopedia cristiana que, a través de sus ilustraciones, estimula la memoria, los conocimientos y sentimientos, y prepara al hombre para el más allá.

Para la instrucción de seglares interesados, sólo existían las enciclopedias. Las grandes y eruditas oficiales del siglo XIII se escribían en Francia, principalmente en latín, por los dominicos<sup>64</sup>; no obstante, algunos seglares tos-

*Tratado del amor humano: el buen uso del amor. La institución del matrimonio, F. 213 r.*





canos comienzan a redactarlas, de forma más o menos extensa, en lengua romance. Su precursor fue Brunetto Latini con «Li Livres dou Tresor», compuesto en lengua de «oil» durante su exilio y traducido posteriormente al toscano, así como su «Tesoretto» rimado en esta lengua hacia la década de los 60. Se trata, pues, de hacer libros asequibles para el estudio de los fundamentos eclesiásticos. En el «Breviari» se aprecia un proceso análogo: La gran novedad introducida por Ermengaud en Occitania consiste en abandonar el latín por la lengua de «oc» en verso, lo que revela una preocupación didáctica reforzada por el uso frecuente de la ilustración; hay varios motivos que llevan a Ermengaud a componer su enciclopedia en occitano: el deseo de poseer doctrinas teológicas asimilables al alcance de los laicos que, en muchas ocasiones, no eran capaces de comprender perfectamente el latín; a su vez, el anhelo de estos laicos por alcanzar una vida cristiana personal; el éxito de cátaros y valdenses en esta aspiración que se mantuvo insatisfecha por los responsables de la ortodoxia, y que, desde sus inicios, las órdenes mendicantes adoptarán unos métodos análogos de predicación a los herejes; así, es significativo comprobar como en Narbona y Béziers los franciscanos lucharon con textos occitanos para mantener a la Iglesia dentro de la más pura ortodoxia<sup>65</sup>. Todo esto hace de Ermengaud un pedagogo religioso con una acción catequizadora muy precisa. A su vez, el uso de la poesía y de la versificación en lengua de «oc» podía ayudar a las memorias en una época en que el recurso directo al texto era excepcional<sup>66</sup>. Ermengaud despliega, por tanto, una Suma Teológica popular dirigida a la

reevangelización de Occitania, siendo el tema del amor un pretexto para un catecismo completo, haciendo de este autor, junto con Ramón Llull, una de las mayores figuras de la catequesis de su tiempo<sup>67</sup>.

Por último, si bien el «Breviari» es una de las obras medievales que cuenta con mayor número de ejemplares, su difusión geográfica fue muy restringida, limitándose al Languedoc y al Nordeste de la Península Ibérica, posiblemente por dos razones: la proximidad idiomática entre occitano y catalán y, lo que es más importante, el que ambas zonas compartieran unos problemas sociorreligiosos similares.

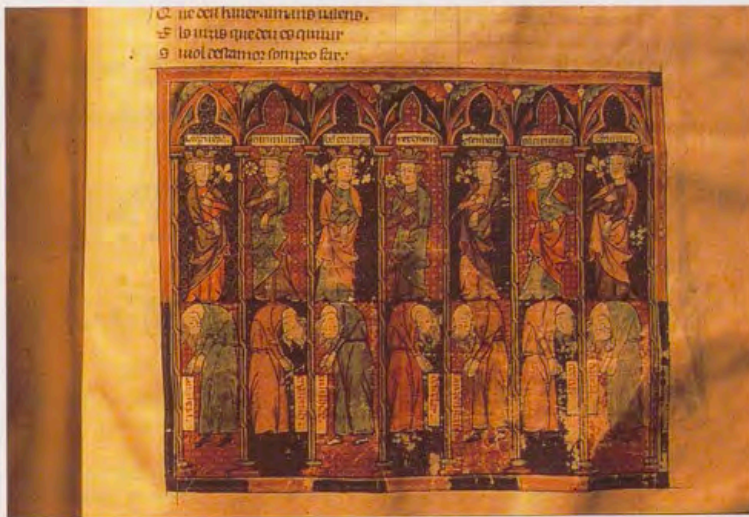
## NOTAS

*Tratado del amor humano: el mal uso del amor. Reprobación de la vanidad del amante, F. 215 r.*

<sup>1</sup> Además del «Breviari d'Amor», Ermengaud compuso algunas «cansós» (muchas conservadas fragmentariamente): «Dregz de natura comanda», «Dregz donex q'eu espada», «De midons puese ieu dir en tota plassa», «Compaire, aitant com lo solelh», «Nuls no fai saviesa», «Cel que ditz que leialmen» y «Retenems es mot noble vertutz»; el sirventés político «Temps qu'ieu mo sen espada»; la «pistola» conocida como «Lo roman del capon» y dos breves textos atribuidos: «Salve Regina en romans» y «Post peccatum Adae»; véase: MEYER, P.: «Matfré Ermengua de Béziers, troubadour», en *Histoire Littéraire de la France*, París, 1898, vol. 52, pp. 55-56; GARCÍA DE LA FUENTE, A.: *El «Breviari d'Amor» de la Biblioteca de S. Lorenzo de El Escorial* (Descripción y notas), Madrid, 1932, pp. 14-15. La bibliografía artística del manuscrito S.I. n.º 5 escorialense es muy escasa; arranca del último cuarto del siglo XIX con el estudio de FERNÁNDEZ MONTAÑA, J.: «El Breviario de Amor. Códice del siglo XIII que se conserva en la biblioteca del Escorial», *Museo Español de Antigüedades* 6 (1875) 377-394, donde el autor comete numerosos errores cronológicos e iconográficos; DURRIEU, P.: «Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et par la beauté de leur exécution», en *Bibliothèque de l'Ecole de Chartes* 54 (1895) 259, 297, cuyas sagaces notas sirvieron para abrir el camino a

*Tratado del amor humano: el mal uso del amor. Reprobación de diversos pecados (gula, lujuria, idolatría hacia la amada), consecuencias de los mismos (guerra, condenación del mal amante), F. 215 v.*





investigaciones posteriores; ALTEO, F.: *La Danza de la Mort, treta d'un Ms. del XV en segle recondit en la Biblioteca de S. Lorenzo del Escorial*, ara per primera volta publicada, Barcelona, 1905, cuyo valor es prácticamente nulo; CASTAGNEDA Y ALCOVER, V.: *Catálogo de los Manuscritos Lemosines o de Autores Valencianos o que hacen relación a Valencia, que se conservan en la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1916, p. 7; GARCÍA DE LA FUENTE, A.: *El «Breviari d'Amor»...*, donde se hace un estudio estilístico e iconográfico de la obra, agrupando las miniaturas por temas. Si bien es útil y adecuado pedagógicamente, se pierde, en cierto sentido, el significado profundo que Ermengaud quiso dar a su obra; DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1955, vol. 2, n.º 1657, con notas muy pertinentes sobre estilo e iconografía; por último, el estudio más completo, y que abarca la totalidad de los manuscritos conservados, se debe a LASKE-FIX, K.: *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*, München, 1975, donde la autora establece las distintas familias iconográficas partiendo del manuscrito original.

<sup>2</sup> Sobre la vida de Matfre Ermengaud, véase: BALAGUER, V.: *Historia política y literaria de los trovadores*, Madrid, 1878, vol. 5, p. 265; BLUMENKRANZ, B.: «Écriture et image dans la polémique antijuive de Matfre Ermengaud», *Cahiers de Fanjeaux* 12 (1977) 296-297; DURIEUX, F. R.: «Approches de l'histoire franciscaine du Languedoc au XIIIe siècle», *Cahiers de Fanjeaux* 8 (1973) 95 y «La cathédrale occitane ou catalane de Matfre Ermengaud et de Raymond Lulle», *Cahiers de Fanjeaux* 11 (1976) 218, 219, 222 (nota 1); LASKE-FIX, K.: *Der Bildzyklus...*, p. 1; MEYER, P.: «Matfre Ermengaud...», pp. 17, 55; NELLI, R.: *Les troubadours*, París, 1966, vol. 1, p. 658. El estudio más reciente y completo hasta ahora sobre Ermengaud y el «Breviari» desde el punto de vista literario, y que recoge toda la bibliografía del autor y de su obra hasta el momento de su edición, se debe a RICKETTS, P.T.: *Le Breviari d'Amor*, Leiden, 1960.

<sup>3</sup> NELLI, R.: *Les troubadours*, vol. 1, p. 658.

<sup>4</sup> En el décimo verso de su obra; véase ERMENGAUD, M.: *Breviari d'Amor. Manuscrito valenciano del siglo XV (Biblioteca Nacional de Madrid)*, edición facsímil con estudios, transcripción y traducción de A. Ferrando i Francés, Valencia, 1980, p. 205 del volumen complementario.

<sup>5</sup> Véase ERMENGAUD, M.: *Breviari d'Amor...*, p. 205 del volumen complementario.

<sup>6</sup> MEYER, P.: «Matfre Ermengaud...», pp. 16, 18.

<sup>7</sup> La historiografía sobre el catarismo es amplísima; para dar una idea de la misma y de las obras y publicaciones más importantes, véase: DELARUELLE, E.: «L'état actuel des études sur le catharisme», *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 19-41 y MARTEL, PH.: «Les cathares et leurs historiens», en LA-FONT, R.; LABAL, P.; DUVERNOY, J.; ROQUEBERT, M.; MARTEL, PH.: *Les cathares en Occitanie*, París, 1982, pp. 405-477.

**Tratado del amor humano: las virtudes del amante vencedoras sobre sus vicios, F. 260 r.**

<sup>8</sup> MITRE FERNÁNDEZ, E.; GRANDA GALLEGO, C.: *Las grandes herejías de la Europa cristiana*, Madrid, 1985, p. 164.

<sup>9</sup> Véase DUVERNOY, J.: *Le registre d'Inquisition de Jacques Fournier, 1318-1325*, Toulouse, 1965, 3 vols.; LE ROY LADURIE, E.: *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*, Madrid, 1981.

<sup>10</sup> LASKE-FIX, K.: *Der Bildzyklus...*, pp. 125-132.

<sup>11</sup> Londres: British Museum, Royal, ms. 19 C.I.; Harley ms. 4940; ms. Yates Thompson 51; París: Bibliothèque Nationale, ms. fr. 857; ms. fr. 858; ms. fr. 9219; ms. fr. 1601; ms. esp. 555; Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 1551; Viena: Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2565 y ms. 2585; Madrid: Biblioteca de El Escorial, ms. S.I. n.º 5; Biblioteca Nacional, ms. Res. 205; San Petersburgo, M. E. Saltykov-Shchedrin, Gos. Bibl., ms. esp. F. v. XIV. I.

<sup>12</sup> Véase la monografía de GARCÍA DE LA FUENTE, A.: *El Breviari d'Amor...* y nota 1.

<sup>13</sup> YARZA LUACES, J.: *La Edad Media*, Madrid, 1982, en vol. II de la «Historia del Arte Hispánico», pp. 526-527.

<sup>14</sup> LASKE-FIX, K.: *Der Bildzyklus...*, p. 20.

<sup>15</sup> Para la aplicación del oro en las miniaturas, véase CENNINI, C.: *Tratado de la Pintura (El Libro del Arte)*, versión de F. Pérez-Dolz, Barcelona, 1979, pp. 99-100.

<sup>16</sup> LASKE-FIX, K.: *Der Bildzyklus...*, p. 129.

<sup>17</sup> En la sección que lleva por título «Historia de la ceguera de los judíos»; para el motivo de la utilización de ambas lenguas, véase MIRANDA GARCÍA, C.: «Consideraciones sobre el judío y el hereje en Occitania a través del ciclo de imágenes de la 'Historia de la ceguera de los judíos' del 'Breviari d'Amor' de Matfre Ermengaud de Béziers» (Escorial, ms. S.I. n.º 5) (en prensa, aparecerá próximamente publicado en *Archivo Español de Arte*).

<sup>18</sup> GARCÍA DE LA FUENTE, A.: *El Breviari d'Amor...*, p. 19.

<sup>19</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», *Goya* 151 (1976) 288.

<sup>20</sup> Véase MIRANDA GARCÍA, C.: «Tradicción y originalidad en el retrato de autor del «Breviari d'Amor» de Matfre Ermengaud de Béziers (Escorial, ms. S.I. n.º 5)» (en prensa, aparecerá próximamente publicado en *Lecturas de Historia del Arte*).

<sup>21</sup> Para una bibliografía sobre la mnemónica y los sistemas mnemónicos aplicados en el Arte, véase: YATES, F. A.: *El arte de la memoria*, Madrid, 1974; DE LA FLOR, R. F.: «La imagen leída: retórica, Arte de la memoria y sistema de representación», *Lecturas de Historia del Arte* 2 (1990) 102-115, «La mano mnemónica», *Fragmentos* 17-18-19 (1991) 170-175; EVANS, M.: «The Geometry of the Mind», *The Architectural Association Quarterly* 12.4 (1980) 35-55; FRIEDMAN, J. B.: «Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique», en *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montreal, 1985, pp. 169-184; LADNER, G. B.: «Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison», *Speculum* 54 (1979) 225-256. Todas estas obras contienen una interesante bibliografía.

<sup>22</sup> MIRANDA GARCÍA, C.: «Sistemas mnemónicos en el Árbol del Amor: Una aproximación a la iconografía del «Breviari d'Amor» de Matfre Ermengaud (Escorial, ms. S.I. n.º 5)» (en prensa, aparecerá próximamente publicado en *Cuadernos de Arte e Iconografía*).

<sup>23</sup> NELLI, R.: *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1965, p. 258.

<sup>24</sup> D'ALVERNAY, M. TH.: «Le cosmos symbolique du XIIIe siècle», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 28 (1953) 59.

<sup>25</sup> NELLI, R.: *Les troubadours*, vol. 1, p. 660.

- <sup>26</sup> NELLI, R.: *L'érotique...*, p. 261 (nota 4).
- <sup>27</sup> NELLI, R.: *L'érotique...*, pp. 254-256, 260.
- <sup>28</sup> VICAIRE, M. H.: «Les cathares albigeois vus par les polémistes», *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 124; *Bonacursus: Vita haereticorum*, PL.: 204, col. 773.
- <sup>29</sup> D'ALVERNY, M. TH.: «Le cosmos...», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 28 (1955) 65.
- <sup>30</sup> D'ALVERNY, M. TH.: «Le cosmos...», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 28 (1955) 46.
- <sup>31</sup> Sobre este tema, véase NELLI, R.: *Le phénomène cathare. Perspectives philosophiques, morales et iconographiques*, Toulouse, 1964, pp. 27-52.
- <sup>32</sup> Fresco interior del muro occidental de la iglesia de Sofades, arquivoltas de la portada de S. Honorio de la Catedral de Amiens, vitral de la Catedral de Canterbury; véase DIDRON, A. N.: *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1845, vol. 1, pp. 425-435-436; vol. 2, p. 435 y MALE, E.: *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, París, 1988, pp. 371-372; asimismo, la inicial «I», del «In principio» del Génesis de la «Biblia de Winchester», de la segunda mitad del siglo XII (Winchester, Cathedral, Bibl., f. 5 r.), reproducida en MENTRÉ, M.: *Création et Apocalypse*, París, 1984, p. 57.
- <sup>33</sup> Véase KLJBANSKY, R.; PANOFKY, E.; SAXL, F.: *Saturno y la melancolía*, Madrid, 1991, fig. 9; PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1980, pp. 96, 97, 119 (fig. 56).
- <sup>34</sup> ADHÉMAR, J.: *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, London, 1959, pp. 235-241; PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1988, p. 106; SEZNEC, J.: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 151 (nota 8).
- <sup>35</sup> WEITZMANN, K.: *El rollo y el códice*, Madrid, 1990, pp. 12-51.
- <sup>36</sup> Véase SAN AGUSTÍN: Sermón 125, 4, en *Sermones*, versión de L. Cirelluelo, M. M<sup>a</sup>. Campelo, C. Morán y P. de Luis, Madrid, 1985, vol. 5, p. 69.
- <sup>37</sup> SAN BUENAVENTURA: *Obras completas*, versión de B. Aperribay, M. Oromi y M. Oltra, Madrid, 1959, vol. 5, p. 525.
- <sup>38</sup> Adán es el primer progenitor; Noé, el segundo; Abraham, según la promesa divina, el del pueblo elegido; Moisés, el padre espiritual de Israel al otorgarle un código de unión; Salomón, artífice del primer Templo, proporciona una cohesión al pueblo de Israel en torno a la ciudad santa; María, Madre del Salvador y, por tanto, de la Iglesia, que da unidad a los cristianos.
- <sup>39</sup> Noé, tras el Diluvio; Abraham, el ara sobre la que iba a inmolar a su hijo y en la que sacrificó el carnero; Moisés, el tabernáculo; Salomón, el primer templo; María, según San Buenaventura, es altar del Señor y constructora de la Iglesia («Los siete dones del Espíritu Santo», en *Obras completas*, vol. 5, p. 525).
- <sup>40</sup> Eva creada del costado de Adán dormido como la Iglesia del de Cristo muerto (San Isidoro: «Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae»: 4; PL.: 85, col. 99); el arca de Noé prefigura la Iglesia, donde los elegidos son preservados de la destrucción; el sacrificio de Isaac es figura del de Cristo y del eucarístico; Moisés funda legalmente la Sinagoga; Cristo, la Iglesia; Salomón construye el primer Templo; Cristo, la Iglesia; María es figura de la Iglesia.
- <sup>41</sup> SAN BUENAVENTURA: «Colaciones sobre el Hexamerón»: Col. 14, 17; *Obras completas*, vol. 5, p. 441.
- <sup>42</sup> En Adán, la de la redención; en Noé, la salvación y la alianza; en Abraham, la de padre del pueblo elegido de donde saldrá el Salvador; en Moisés, la de la Tierra Prometida; en Salomón, la de la sabiduría; en María, la de ser Madre del Señor.
- <sup>43</sup> Mt. I, 1-25; Lc. 5, 25-28.
- <sup>44</sup> SAN AGUSTÍN: Sermón 78, 4; *Sermones*, vol. 2, pp. 442-443.
- <sup>45</sup> Véase MANSELLI, R.: «Églises et théologies cathares», *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 129-176.
- <sup>46</sup> ALANUS DE INSULIS: «De Fide Catholica. Contra haereticos sui temporis, praesertim Albigenenses»: I, I, cc. 35-56; PL.: 210, cols. 557-541.
- <sup>47</sup> SAN AMBROSIO: «Tratado sobre el Evangelio de San Lucas»: I, 2, c. 7, en *Obras*, versión de M. Garrido Bonaño, Madrid, 1966, vol. 1, p. 87.
- <sup>48</sup> VICAIRE, M. H.: «Les cathares albigeois...», *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 126.
- <sup>49</sup> DUVERNOY, J.: «La religion cathare en Occitanie», en LAFONT, R.; LABAL, P.; DUVERNOY, J.; ROQUEBERT, M.; MARTEL, PH.: *Les cathares en Occitanie*, p. 211.
- <sup>50</sup> MANSELLI, R.: «Églises...», *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 150.
- <sup>51</sup> El séptimo artículo de fe, relativo al Juicio Final, no cuenta con representación plástica en el manuscrito S.I. n<sup>o</sup> 3 escorialense; el único manuscrito que representa esta escena, con relación a este artículo, es el Res. 205 de la Biblioteca Nacional, f. 151 r.
- <sup>52</sup> NELLI, R.: *Le phénomène...*, pp. 82-92.
- <sup>53</sup> NELLI, R.: «Le catharisme vu à travers les troubadours», *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 178-185.
- <sup>54</sup> CASAS HERNÁNDEZ, F. de: *Fin'amor y herejía cátara en la poesía trovadoresca*, Madrid, 1979, pp. 2-5.
- <sup>55</sup> CASAS HERNÁNDEZ, F. de: *Fin'amor...*, pp. 380-381.
- <sup>56</sup> D'ALVERNY, M. TH.: «Comment les théologiens et les philosophes voient la femme», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 20 (1977) 118-119.
- <sup>57</sup> NELLI, R.: *Le phénomène...*, p. 96.
- <sup>58</sup> NELLI, R.: *L'érotique...*, pp. 266-267.
- <sup>59</sup> LASKE-FIX, K.: *Der Bildzyklus...*, p. 9.
- <sup>60</sup> WEITZMANN, K.: *El rollo y el códice*, p. 77.
- <sup>61</sup> SMEYERS, M.: *La miniature*, Louvain, 1974, pp. 49-50.
- <sup>62</sup> RICHÉ, P.: «Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval», en *Jeux de mémoire*, pp. 135-148.
- <sup>63</sup> En el sentido de confirmar los dogmas de la Iglesia frente a los que la atacan (herejes o judíos que aparecen asimilados en la época dada su oposición al Cristianismo), y muy particularmente frente a los cátaros, hay algunas obras relacionadas con el «Breviari», como el programa del transepto norte de la Catedral de Chartres (véase KATZENELLENBOGEN, A.: *The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, 1961, pp. 56-78) y una lanceta de la de Troyes (véase KRAUS, H.: «Christian-Jewish disputation in a 15 th-century lancet at the Cathedral of Troyes», *La Gazette des Beaux-Arts* 72 (1968) 151-158).
- <sup>64</sup> ANTAL, F.: *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*, Madrid, 1989, p. 99.
- <sup>65</sup> DURIEUX, F. R.: «Approches...», *Cahiers de Fanjeaux* 8 (1975) 94-96.
- <sup>66</sup> Véase al respecto RICHÉ, P.: «Le rôle...», en *Jeux de mémoire*, pp. 135-148.
- <sup>67</sup> DURIEUX, F. R.: «La catéchèse...», *Cahiers de Fanjeaux* 11 (1976) 221-224.

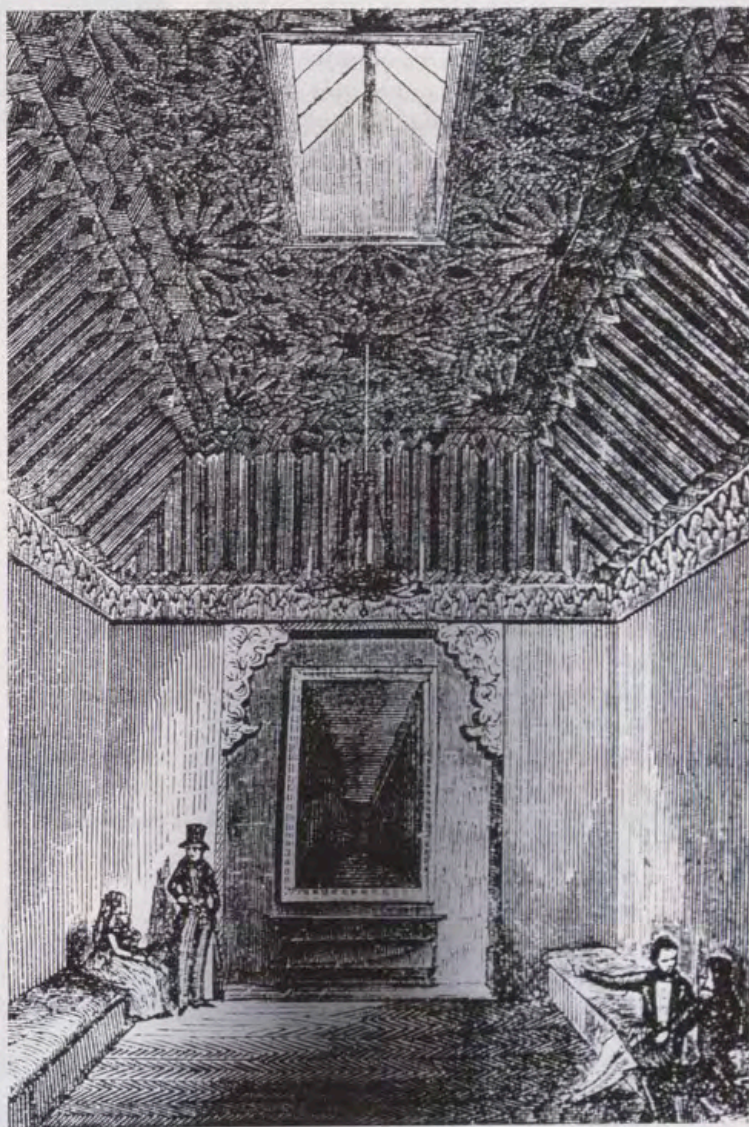
# RECUERDOS DE LA ALHAMBRA: *Rafael Contreras y el Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez*

Por Nieves Panadero Peropadre

Los gabinetes árabes realizados en el siglo pasado en las residencias de la aristocracia y de la alta burguesía constituyen una de las manifestaciones más características del neoarabismo que, más como una moda que como una seria alternativa arquitectónica, surgiría entre las variadas opciones estilísticas decimonónicas, prolongándose hasta los primeros decenios del siglo XX.

Relegado a tipologías muy concretas —lugares de evasión y recreo— o a la decoración de interiores, y vinculado desde sus orígenes al gusto de una clase social privilegiada, el neoarabismo no sufrió la evolución formal de otros «neos», se mantuvo siempre fiel a un mismo modelo: la Alhambra de Granada y su versión cristiana, el Alcázar de Sevilla. Su rápido y prolongado éxito debe buscarse en factores bastante más superficiales de los esgrimidos de modo habitual en el debate arquitectónico que conmocionó al siglo XIX. En un principio, el neoárabe respondió muy bien a los anhelos del espíritu romántico: nacionalismo, ya que se trataba de un estilo específicamente hispano; exotismo y «orientalismo», con todo lo que ello suponía de fascinación y nostalgia por mundos espacial y temporalmente distantes, definitivamente perdidos, y con las connotaciones de lujo, sensualidad y refinamiento que la evocación del Oriente tenía para los hombres del siglo XIX.

El primer gabinete árabe del que tenemos noticia en Madrid fue el realizado en 1844 por el pintor granadino Luis Frasquero, que reprodujo la sala de las Dos Hermanas en la casa del comerciante don Juan Manuel Calderón, en la calle de Alcalá <sup>1</sup>. Un año antes, en el verano de 1845, se habían inaugurado los famosos baños de la calle Capellanes, cuyo salón de descanso presentaba una rica decoración árabe, en la que destacaba la techumbre, con trabajo de lacería sobre arrocabe dorado con mocárabes, inspirada en modelos del Alcázar sevillano <sup>2</sup>. De la misma fuente se sirvieron los pintores Joaquín Espalter y Antonio Bravo para la decoración de dos techos en la casa de don José



*Salón de Descanso de la Casa de Baños de la calle Capellanes, 1843 (La Ilustración, nº 20, 14-VII-1849).*

Buschental en la calle de Atocha, en 1846 <sup>3</sup>. Por esos años, probablemente entre 1844 y 1846, debió realizarse un baño de estilo árabe en el llamado Palacio Viejo de Vista Alegre, obra del pintor Francisco Aranda y Delgado <sup>4</sup>.

Es precisamente en esos años cuando se produce la llegada a la capital de quien habría de convertirse en la figura más destacada del neoarabismo isabelino, el granadino Rafael Contreras Muñoz (1824-1890). Hijo del encargado de las obras de seguridad y fortificación

de la Alhambra, Contreras comenzó la carrera de Arquitectura que pronto abandonaría para seguir estudios de dibujo en la Academia de Bellas Artes de Granada <sup>5</sup>.

**E**mpañado desde su adolescencia en la realización de una maqueta a escala de la Alhambra, tardó seis años en ejecutar -a escala 1/9- la sala de las Dos Hermanas. El interés que esta obra suscitó en su ciudad natal le dio la oportunidad de viajar a la Corte, en septiembre de 1847, para mostrársela a la Reina <sup>6</sup>. Si nos atenemos al entusiasta testimonio de la prensa, el trabajo de Contreras debía ser magnífico y sin comparación con cuantas reproducciones del edificio se habían visto hasta entonces. «Ante la obra de don Rafael Contreras -escribía un anónimo comentarista- tienen que desaparecer todas las de este género» <sup>7</sup>. Lo que más se alabó fue la minuciosidad y fidelidad de la ejecución, llevada al extremo de efectuar la ornamentación en estuco al igual que en el original.

**E**l éxito fue tan grande que la Reina adquirió la maqueta para el Museo del Prado en 20.000 reales -al parecer, el patriotismo del autor le había impedido aceptar ofertas superiores del extranjero <sup>8</sup>-. Contreras fue eximido del cumplimiento del servicio militar, se le nombró restaurador-adornista de la Alhambra (R.O. de 25 de noviembre de 1847) y se le encargó la realización de un gabinete árabe en el Palacio de Aranjuez.

**E**l deseo de la Reina habría sido hacerlo en el Palacio Real de Madrid, pero el arquitecto mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, contrario al proyecto desde un principio, convenció a la Soberana para variar el emplazamiento. Así, una Real Orden de 7 de agosto de 1847 encargaba a Rafael Contreras la realización de una réplica de la sala de las Dos Hermanas de la Alhambra en el Palacio Real de Aranjuez.

*Emilio Rodríguez Ayuso: Sección longitudinal del palacio de Anglada con el Patio Árabe de Rafael Contreras (Anales de la Construcción y de la Industria, 1878).*

**C**omo emplazamiento se eligió la estancia «de paso á el dormitorio de los reyes padres, inmediata á la sala de música ó que hace centro á la fachada del Parterre; pues ademas de que su solo hueco exterior está centrado, és de una forma regular, de medianas dimensiones y no hay que destruir decoracion alguna de valor, pues sus muros y bóveda estan revestidos de papel» <sup>9</sup>. Esta sala presentaba, no obstante, un notable inconveniente: su escasa altura. Para disimular esta deficiencia se resolvió disminuir el perímetro de la estancia, transformándola en octogonal por medio de tabiques falsos para dar mayor sensación de verticalidad, y prolongar la bóveda mediante un cupulín.

**P**ese a estas modificaciones, Contreras se vio obligado a adaptar el modelo a la reducida altura disponible, para lo cual suprimió la zona media del alzado original, enlazando las trompas y columnas de la bóveda granadina con el alicatado de la zona baja y convirtiendo en puertas los vanos correspondientes al cuerpo de trompas. De esta manera, el plan de Contreras distaba mucho de ser una reproducción exacta de la sala de las Dos Hermanas: la planta era octogonal en vez de cuadrada y en los muros se abrían ocho vanos, seis de ellos fingidos, cobijados por arcos de mocárabes sobre dieciséis columnas de mármol, como en el cuerpo octogonal de la sala granadina, pero que al quedar ahora a ras de suelo, recordaba más la estructura de los templetos del Patio de los Leones <sup>10</sup>.

**E**l presupuesto de 208.364 reales formado por Contreras, se aprobó por Real Orden de 17 de agosto de 1847. De él se desprende que la sala tendría pavimento de mármol o mosaico, un zócalo de alicatado de un metro de altura, 16 columnas de mármol y puertas de madera taraceadas con decoración de lazo. Se especi-





ca además que la decoración habría de realizarse, al igual que en la Alhambra, en estuco tallado a mano y reproducido después a molde, que la pintura de los fondos se haría con colores minerales y los dorados con pan de oro.

Las obras comenzaron ese mismo mes, pero ante las reiteradas peticiones de dinero por parte del responsable de la administración del Real Sitio al Intendente de la Real Casa, los trabajos se suspendieron en enero de 1849 para abrirse una investigación <sup>11</sup>.

El arquitecto mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, emitió en abril de ese año un durísimo informe en el que criticaba tanto la obra realizada hasta entonces como, especialmente, al propio Contreras, sin disimular una clara antipatía hacia el granadino que muy posiblemente deja traslucir una cuestión de rivalidad profesional.

Así, pese a afirmar que no entraría «en pormenores personales de D. Rafael Contreras que dicen mucho para formar cabal idea de este negocio, por no ser digno de que S.M. descienda a conocerlos», Colomer no deja de recordar que por la maqueta de la sala de las Dos Hermanas se le había pagado «superabundantemente a su mérito» y que teniendo en cuenta que mientras trabajaba en ella percibía un sueldo como empleado de la Alhambra, resultaba evidente que «S.M. le ha pagado dos veces». Está claro que al arquitecto mayor le molestaba la libertad que se había concedido a Contreras —a quien despectivamente califica de «obrero»— tanto en materia económica como artística <sup>12</sup>.

En opinión de Colomer, «la obra que hay ejecutada no llega ni con mucho en valor á la cantidad que va gastada». De los 125.285 reales empleados, sólo 19.111 lo habían sido en material; el resto, 106.162, en jornales, incluyéndose en esta partida los 30 reales diarios que cobraban

Rafael Contreras:  
Salón Árabe del  
palacio de la  
Condesa de  
Montijo, 1858  
(La Ilustración  
Española y  
Americana,  
nº 20, 30-V-1886).

el padre, dos hermanos y un cuñado de Contreras (a quienes, además, se les había pagado el viaje desde Granada), así como 10.000 reales en preparativos de obra «sin documento alguno que acredite su inversión». Ante tal estado de cosas, recomendaba suspender las obras durante dos meses para que Contreras formase un nuevo presupuesto que, eso sí, no debía exceder de 25.000 reales y que, en caso de que no pudiese concluir el gabinete con esta cantidad, se le enviase a Granada y se encargase la obra a otro. Por si todo ello fuera poco, remachaba Colomer: «Don Rafael Contreras clamará, no hay duda, contra esta determinación que le quita explotar un negocio tan beneficioso a él y á su familia y ponderará las escelencias del trabajo pretendiendo que es el solo que conoce la ornamentación Arabe y de lo cual está muy lejos á los ojos de la crítica entendida, pero S.M. puede estar segura de que en Madrid se han hecho y pueden hacerse obras como la de Contreras y que la conclusión del Gavinete de Aranjuez no debe costar mas de 25.000 reales» <sup>13</sup>.

Siguiendo las recomendaciones del arquitecto mayor, las obras se suspendieron y se ordenó a Contreras que regresara a Granada. Pero, como auguraba Colomer, no permaneció callado, y en una carta dirigida a la Reina, el 20 de mayo de 1849, rogaba que se le permitiese concluir la obra. Refiriéndose a sí mismo como «al único regenerador despues de algunos siglos de esa Arquitectura singular que posee V.M. en la Alhambra», se lamentaba de que desde el comienzo de su trabajo «tuvo que luchar con la escasez de fondos, y con la indiferencia que parece le perseguia desde luego con los que debian ausiliarle» recordaba también a la Reina que ésta era su primera obra y que del éxito o del fracaso de ella dependía su futuro: «hoy sin embargo Señora, se marchita esta esperanza al recibir una orden que le manda volver á su destino, dejando así á otras manos el cuidado de concluirla con los trabajos y penosos estudios que tiene ya prestados este artista; Señora: el fruto glorioso y el honor, que le pertenecen para afianzar el crédito de sus nuevos estudios, ¿donde irá á recogerlo? despues de tantos afanes, ¿puede esta Obra sin justo motivo ser el patrimonio de alguno que pretenda arrebatarle el lauro que noblemente pudiera esperar?, el exito feliz de las producciones de un artista son su suerte, y a éste le despojan Señora de la que pueda caberle...» <sup>14</sup>.

Diez días más tarde, en una nueva petición, el granadino se mostraba mucho menos arrogante y accedía —es de suponer que de muy mala gana— a acomodar su trabajo a «cuantas proposiciones económicas se le hagan por la intervención facultativa del Arquitecto mayor de Palacio», comprometiéndose a terminar la obra con 25.000 reales, «no obstante el convencimiento que le acompaña de ser necesaria mayor cantidad» <sup>15</sup>.

Un informe pericial emitido por el Visitador General en septiembre de 1849 recomendaba que se llegase a un acuerdo económico con Contreras para que finalizase su trabajo <sup>16</sup>, ya que sólo estaba concluida la bóveda y las paredes se hallaban a media altura y sin pintar.

Así, por Real Orden de 18 de octubre de 1849, se encomendaba a Rafael Contreras la terminación del gabinete, siempre y cuando se atuviera a las indicaciones de la Administración patrimonial y del arquitecto mayor de los Reales Sitios, Domingo Gómez de la Fuente.

Éste, si bien no se mostraba tan decididamente hostil como Colomer, tampoco parece que tuviera grandes simpatías ni por el proyecto ni por su autor. Una vez revisada la obra, Gómez de la Fuente creyó necesario —por economía y conveniencia— realizar una serie de variaciones con respecto al plan primitivo. Recomendaba suprimir las 16 columnas de mármol y disponer en su lugar una cornisa jabalconada adelantada hasta las salidas que hubieran tenido las columnas, sosteniéndose la cúpula por medio de cuatro hornacinas —a modo de trompas— en los ángulos de la sala. No le pareció lógico que una pieza tan costosa y decorada sirviera sólo de paso y, pensando en darle alguna utilidad —más tarde se destinaría a sala de fumar—, decidió suprimir los vanos proyectados por Contreras, y con ellos las costosas puertas de madera taraceada, y colocar en alrededor de la sala unos divanes u otomanas con almohadones que convertirían el gabinete en un lugar de descanso, permitiendo de esa manera que el zócalo alicatado fuera más sencillo. Acerca del pavimento, que Contreras deseaba de mármol blanco, Gómez de la Fuente se inclinaba por un suelo de jaspes de colores.

El arquitecto de los Reales Sitios recomendaba que Contreras se hiciese cargo de la terminación de la obra, siempre y cuando se aviniese a presentarle a él para su aprobación cuantos diseños y presupuestos realizase. Consideraba imposible poder concluir el gabinete con los 25.000 reales que pretendía Colomer e incluso veía difícil que se pudiera lograr con los 68.000 presupuestados por Contreras, así que recomendó que se le entregara a éste la suma que solicitaba, pero que mientras estuviese trabajando en el gabinete no percibiera su sueldo como empleado de la Real Casa y que todo lo que excediese de la cantidad aprobada se le devolviera de sus futuros sueldos. Además, el granadino debía comprometerse a tener concluida la obra en abril de 1850 <sup>17</sup>.

Contreras protestó tímidamente por el poco tiempo que se le concedía y por los cambios que se pensaban introducir, pero acabó sometándose al dictamen del arquitecto. Buena muestra de ello es la radical transformación



Rafael Contreras:  
*Patio Árabe del  
palacio de  
Anglada, c. 1878*  
(La Ilustración  
Española y  
Americana,  
nº 21, 8-VI-1895).

que sufrió a partir de entonces el plan de Contreras, al que realmente sólo corresponde la cúpula, lo único concluido en esa fecha. La sala pasó a ser de planta cuadrada, desapareció la arquería con sus puertas y la cúpula vino a apoyarse sobre cuatro trompas, que en nada recuerdan modelos nazaríes sino selyúcidas o fatimíes, debidas muy probablemente a Gómez de la Fuente <sup>18</sup>. El gabinete no se concluyó en la fecha prevista, sino un año más tarde, en abril de 1851, lo que debió suponerle a Contreras un grave perjuicio económico. Así parece desprenderse del informe emitido por Domingo Gómez de la Fuente quien, una vez revisada la obra y pese a que en su opinión «la conclusión del gabinete no ha sido hecha con toda la perfección que era de desear», autorizó a que se le pagase a Contreras el último plazo de los 68.000 reales, «particularmente si se atiende á los muchos gastos que le ha ocasionado la citada obra» <sup>19</sup>.

Pese a la declarada animadversión de los arquitectos de Palacio, el gabinete árabe obtuvo pronta fama y, tal y como esperaba su autor, le abrió las puertas del éxito. En la «Guía de Aranjuez» publicada por Francisco Nard en ese mismo año 1851, encontramos un elogio entusiasta de la sala árabe y de su autor —a quien Nard parece haber servido de paño de lágrimas—, llegando a afirmar que supera al modelo granadino en originalidad —ya que muchos motivos eran creación del propio Contreras—, y en dificultad —porque el reducido tamaño obligaba a un trabajo mucho más minucioso—. En opinión de Nard, el gabinete aún podría haber sido más bello si se hubieran atendido las peticiones de su autor, como, por ejemplo, dar mayor altura a la sala, y se hubiera seguido en todo su proyecto. «Y bien —escribe Nard— muchos han visto esa creación feliz de la época; la han ensalzado todos; todos la consideran como una maravilla; lo es realmente; y aparte de rivalidades indignas del arte, aparte de dificultades sin cuento, ante que otro habría desmayado, y que han

ocasionado tantas amarguras al que ha regenerado con perfección inesperada esa bella arquitectura, no ha encontrado apoyo en el Gobierno, ni en los grandes; se han asustado de tanta belleza los que hoy construyen palacios, y prefieren en su pequeñez el papel pintado»<sup>20</sup>.

La situación de Contreras no era ni mucho menos tan difícil como dan a entender estas palabras. En ese mismo año presentaba en la Exposición Universal de Londres dos modelos de la Alhambra que merecieron un diploma de honor<sup>21</sup>. Al año siguiente se incorporaba a su labor como restaurador-adornista de la Alhambra.

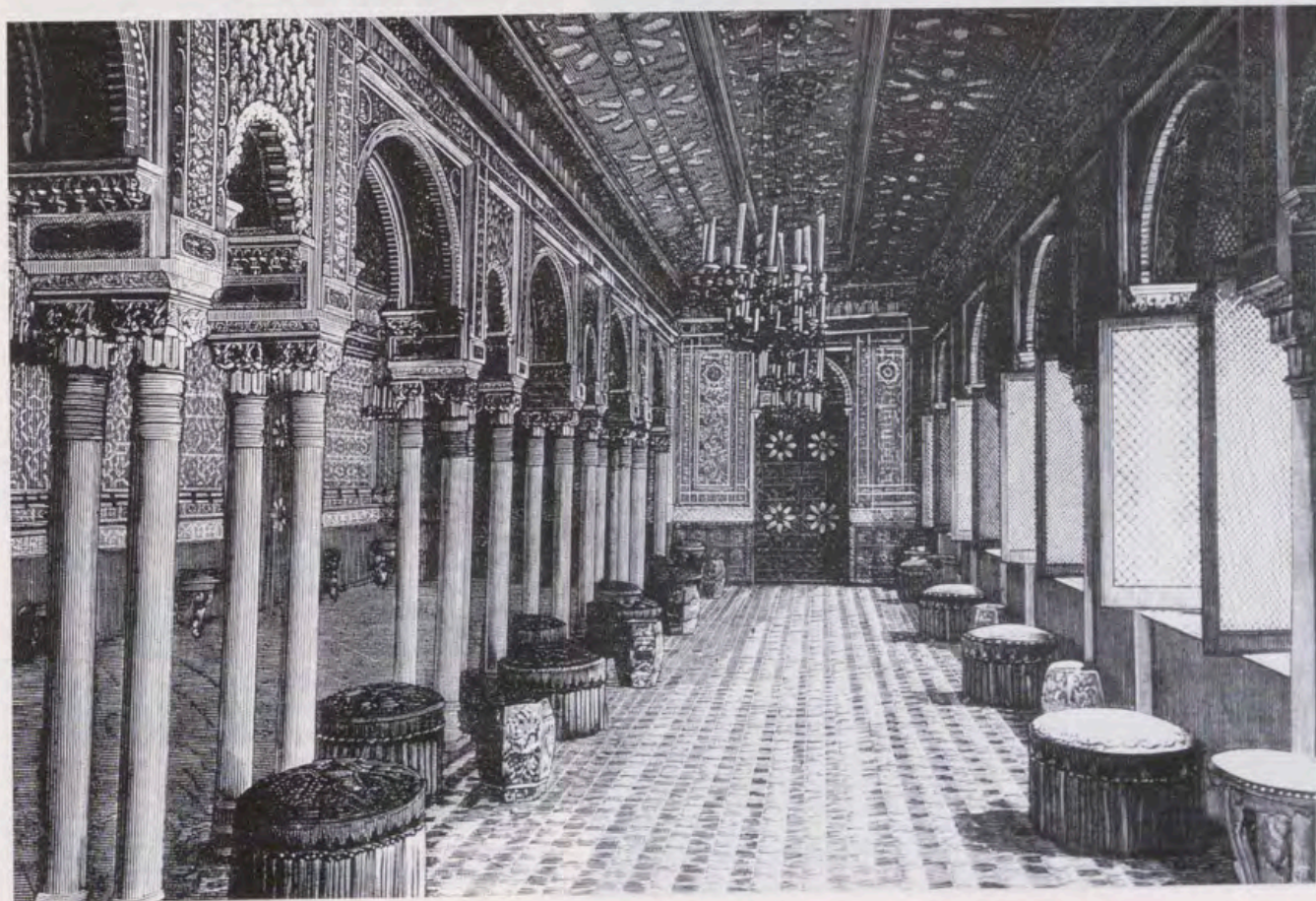
Volvió sin embargo a Madrid poco después, llamado por la Duquesa de Alba para realizar un gabinete árabe en el Palacio de Liria. Desgraciadamente desaparecido, sólo sabemos que estaba a punto de concluirse en marzo de 1855 y que en la parte pictórica colaboró Antonio Bravo, a quien ya hemos visto relacionado con este tipo de trabajos<sup>22</sup>. En ese mismo año, Contreras enviaba a la emperatriz Eugenia, hermana de la Duquesa, «unos modelos en miniatura que representan fragmentos de lo más selecto de la Alhambra»<sup>23</sup>. En 1858 presentaba, en la Exposición Universal de París, una reducción del testero de la mezquita de la Alhambra como ejemplo de su labor restauradora y siete maquetas de diferentes recintos del Palacio, todo ello acompañado de una Memoria explicativa. Fue recompensado con un diploma y una medalla de plata por su labor como restaurador y pionero en la reproducción de la arquitectura árabe<sup>24</sup>.

Seguramente entre 1855 y 1858 realizó una galería árabe en el Palacio de la Duquesa de Montijo en la madrileña plaza del Angel, lo que vuelve a poner en relación a Contreras con una de las más importantes familias de la aristocracia española. Igualmente desaparecido, podemos hacernos idea de su traza gracias a un grabado publicado en 1886 por *La Ilustración Española y Americana* cuando el Palacio era sede del Centro del Ejército y de la Armada. Más que de un salón propiamente dicho, se trataba de un patio acristalado, directamente inspirado en el de los Leones granadino, pero con una cubierta de hierro y vidrios de colores que le conferían un aspecto de estufa o invernadero<sup>25</sup>.

Aún tenemos noticias de dos realizaciones más llevadas a cabo por Contreras en Madrid. En el palacio del duque de Sesto o palacio de Alcañices, construido en 1865 por Francisco de Cubas, decoró algunas habitaciones al estilo árabe<sup>26</sup>. Unos años más tarde, decoró el patio del palacio de Anglada, realizado en 1876 por Rodríguez Ayuso, reproduciendo en el piso bajo el Patio de los Leones de la Alhambra y en el superior el de las Muñecas del Alcázar de Sevilla<sup>27</sup>.

No creemos, sin embargo, que se le pueda relacionar con la galería árabe del Palacio de Vista Alegre, cuya libre interpretación de motivos alhambrinos, aun lejanamente inspirados en la Sala de la Barca, nada tiene que ver con las réplicas de aposentos de la Alhambra que cimentaron la fama de Contreras. Ya Ossorio y

Alejandro  
Mattey: galería  
árabe del Palacio  
de Vista Alegre.

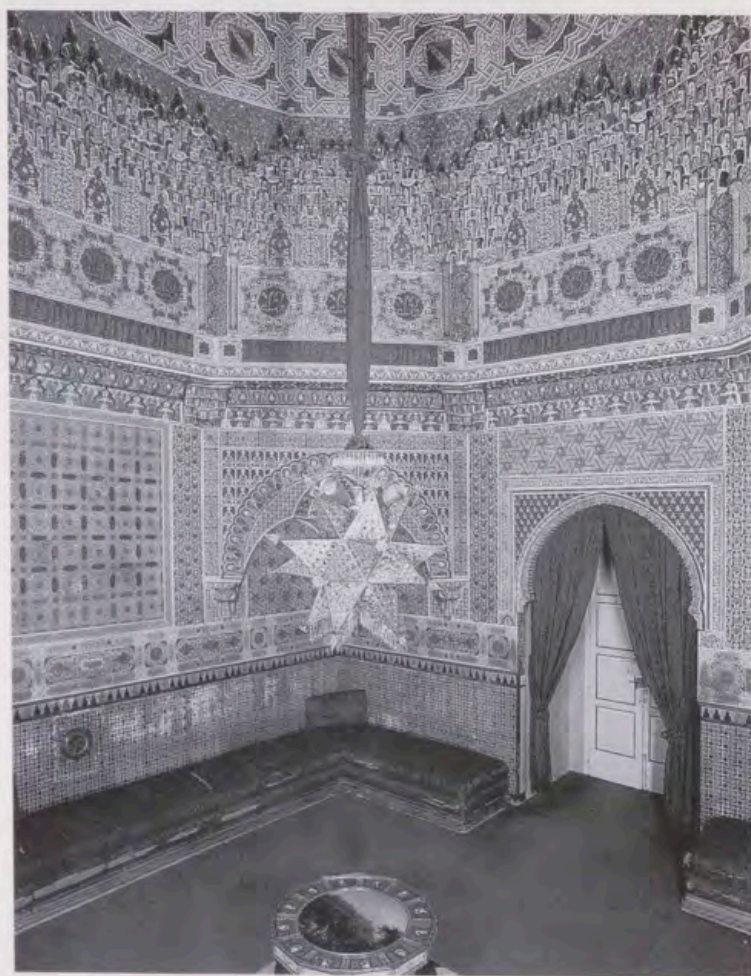


Bernard, siempre muy bien informado, atribuía la obra al tallista y pintor de ornamentación italiano Alejandro Matthey<sup>28</sup>.

Su labor como restaurador-adornista de la Alhambra le permitió a Contreras crear en el propio palacio granadino un taller de reproducción y reducción de elementos arquitectónicos, gracias al cual pudo seguir llevando a cabo la ejecución de maquetas y modelos<sup>29</sup>. A partir de los años 60 fueron frecuentes sus viajes al extranjero; con el fin de dar a conocer sus trabajos, presentó varias obras en la Exposición Universal de París de 1867 y su fama fue en progresivo aumento, hasta el punto de recibir encargos de maquetas y decoraciones en diversos países europeos. Miembro honorario del Real Instituto de Arquitectos ingleses, académico de las de Bellas Artes de Bélgica y Granada, vocal de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Granada, director, desde 1871, de los trabajos de restauración de la Alhambra y, a partir de 1875, restaurador del Museo Arqueológico Nacional, publicó además diversos trabajos sobre la Alhambra y el arte árabe, buena parte de ellos en *El Arte en España y el Museo Español de Antigüedades*.

De tan impresionante currículum, bien expresivo de la extraordinaria celebridad que alcanzó en vida Rafael Contreras, el tiempo y la piqueta sólo han respetado el encantador gabinete del Palacio de Aranjuez del que Francisco

Vista general del  
Salón de Fumar  
del Palacio Real  
de Aranjuez.



Pi y Margall acaso habría podido repetir lo que escribiera sobre la sala de las Dos Hermanas en la que Contreras buscó su fuente de inspiración: «Se goza aquí mirando, se sueña viendo, crece la fantasía soñando y puebla el salón de sombras misteriosas, de seductoras bellezas, de sultanas cargadas de deslumbrante pedrería, de doncellas que la rodean con fragantes pebetes, de genios que se esconden en los estrellados senos de la inmensa bóveda (...) no hay en el mundo objeto con que poder comparar esta sala y esta techumbre: los árboles salpicados de rocío en que el sol refleja sus colores, las bóvedas de las grutas filtradas por las aguas, esos erizados montes de sal de piedra que brillan como un mar de perlas, apenas dan una ligera idea de lo que presenta este recinto»<sup>30</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Según cierto diario madrileño, don Juan Manuel Calderón había sido «el primero en concebir la feliz idea de resucitar, digámoslo así, el gusto por la arquitectura árabe, introduciendo de esta manera un nuevo género que casi se contaba ya por muerto» (*El Tiempo*, n.º 251, 18 de diciembre de 1844).

Entre 1839 y 1844 Frasquero había realizado una colección de láminas de la Alhambra para cuya publicación llegó a recibir ofertas desde Inglaterra. Fue posiblemente la presentación de su obra la que le trajo a Madrid, y recibió entonces el encargo del señor Calderón.

El gabinete tenía planta cuadrada y se cubría con cúpula octogonal de mocárabes sobre trompas igualmente de mocárabes, repitiendo fielmente la estructura del modelo granadino. En la decoración, sin embargo, el autor debió permitirse bastantes libertades, seleccionando un repertorio de motivos alhambrianos y entremezclándolos sin excesivo rigor, pues logró reunir «con el mayor gusto y delicadeza los más preciosos dibujos de los diferentes salones de la Alhambra». Con todo, el efecto buscado debió conseguirse plenamente, ya que fue «tal nuestra ilusión al contemplar tan magnífica obra, que creímos haber sido trasladados como por encanto a los suntuosos salones de la famosa Alhambra, que tantas veces hemos visitado y que jamás nos cansaremos de admirar» (*El Tiempo*, *Ibidem*).

Sobre la biografía de Luis Frasquero, puede consultarse M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1885-84, 1975.

<sup>2</sup> Estos baños, instalados en el edificio proyectado por Antonio Zabaleta en 1856, se abrieron al público en 1845 y son ampliamente descritos por Madoz, quien, sin embargo, sólo dice de su salón de descanso que era «muy bonito y espacioso» (Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar*, vol. X, Madrid, 1847, p. 458). El salón, en el que los clientes podían fumar, charlar y leer el periódico, era una habitación rectangular, con pavimento formado por piezas de mármol y serpentina, paredes enteladas en seda, un diván en derredor y una fastuosa techumbre con decoración de lacería sobre arrocabe dorado con mocárabes. (Ver al respecto «Casa de baños de la calle de Capellanes», *La Ilustración*, n.º 20, 14 de julio de 1849 y el artículo del mismo título publicado en *El Laberinto*, n.º 19, 1 de agosto de 1844).

<sup>3</sup> En 1846 don José Buschental encargó al arquitecto Aníbal Álvarez la reforma de la casa que había adquirido en la calle de Atocha al marqués de Saulí. En la decoración interior de la vivienda se siguió una corriente entonces muy en boga, emplear en cada sala un estilo diferente dando así lugar a una sucesión de ambientes diversos: la escalera y la antesala, grecorromanas; el salón principal y el comedor, renacentista; el gabinete romano y dos salas árabes. Según la descripción publicada por *El Heraldo*: «la sala segunda



*Detalle de la cúpula del Salón de Fumar del Palacio Real de Aranjuez.*

tiene el techo y escocia del estilo árabe puro, y enteramente igual a uno de los mejores techos del Alcázar de Sevilla, con cuatro florones dorados, formando tenas, y en la escocia leyendas árabes y molduras. La antecámara es del mismo estilo; en la escocia otra leyenda árabe que explica quien fue el arquitecto director de la obra, quienes los artistas que la ejecutaron y por quien se mando hacer» (*El Heraldo*, nº 1.177, 25 de abril de 1846).

<sup>4</sup> En la descripción que realiza Madoz del Palacio Viejo de Vista Alegre cita una sala de baño «de figura circular y pintada a estilo árabe» (P. Madoz, *Diccionario geográfico...*, vol. X, p. 509), mencionada también en el inventario de la posesión que se realizó cuando la reina M<sup>a</sup> Cristina la cedió a sus hijas en 1846. (A. Matilla Tascón, «La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la Reina Madre Doña María Cristina y el duque de Riansares» en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XIX, 1982, p. 301). En un inventario formado por R.O. de 4 de abril de 1856 «de las pinturas y demás efectos que de la parte ruïnosa del Palacio Viejo se han sustraído y trasladado a los sitios que en el referido inventario se expresan...» se enumeran 30 trozos de los lienzos pintados al óleo, estilo árabe, en muy mal estado y sin molduras procedentes de la pieza del Baño (Archivo General de Palacio, Vista Alegre, C<sup>a</sup> 10999/4).

<sup>5</sup> Sobre la biografía de Contreras puede consultarse M. Ossorio y Bernard, op. cit., así como su propio expediente personal, en A.G.P., C<sup>a</sup> 250/2. Sobre la intensa relación de Contreras con Inglaterra, véase Tonia Requejo, «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes». *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española. Tomo I, nº 1, Madrid, 1988, pp. 201-244.

<sup>6</sup> Ya con anterioridad a su llegada a la Corte, la prensa madrileña se había hecho eco del éxito obtenido por la obra de Contreras con motivo de su exhibición en Granada: «este concienzudo trabajo ha producido grande admiración en cuantos le han visto, por la precisión con que está copiado del original» (*El Español*, nº 925, 27 de junio de 1847).

<sup>7</sup> «Cuantos trabajos de esta especie hemos visto hasta ahora, no tienen comparación con el que estamos examinando, y esas vistas de Alhambras, en miniatura, muchas veces anunciadas en los periódicos, no son más que unos pálidos bosquejos; esfuerzos laudables por la fe con que se han emprendido; pero infelices por sus resultados. Ante la obra del señor Contreras, así se llama el autor, tienen que desaparecer todas las de este género» (*El Español*, nº 982, 4 de septiembre de 1847).

En efecto, fueron muy numerosas las reproducciones y vistas de la Alhambra que en esos años se expusieron ante el público madrileño. Ya hemos señalado que Luis Frasquero había expuesto una serie de 24 láminas del palacio granadino en 1844; en junio de 1846 se anunciaba la exhibición

de 65 láminas con vistas de la Alhambra efectuadas por el entonces ya fallecido arquitecto Manuel Ruiz de Ogarrio (*El Heraldo*, nº 1.250 de 25 de junio). Sólo unos meses antes de la llegada de Contreras a Madrid, Rafael Villaroel había presentado ante los reyes y el público en general una maqueta en madera de la Alhambra que mereció entusiastas comentarios en la prensa de la época (*El Heraldo*, nº 1.585, 19 de diciembre de 1846 y *El Español*, nº 827, 5 de marzo de 1847).

<sup>8</sup> «Los extranjeros, principalmente los ingleses, apreciadores mas que ninguno, de las bellezas artísticas y arqueológicas... han hecho proposiciones al señor Contreras para comprar su obra; pero su autor ha rehusado admitirlas, antes de que la Reina de España la viese, y no es creible que la dura ley de la necesidad le obligue a ceder su obra para que sea trasplantada lejos de nuestro suelo» (*El Español*, nº 982, 4 de septiembre de 1847).

<sup>9</sup> A.G.P., Aranjuez, leg. 96.

<sup>10</sup> La idea original de Contreras puede deducirse del presupuesto presentado en agosto de 1847 (A.G.P., Aranjuez, leg. 96) y, especialmente, gracias al comentario realizado por Francisco Nard: «Otra debía ser la forma de que hace alarde el gabinete. El pensamiento primitivo fue bajar con los lados octogonales hasta el pavimento, descansando sobre un juego de ligeras columnas y arcos de colgantes; y adornar los vanos de calados elegantes a semejanza de los ligeros templetes del patio de los Leones; pero se varió este plan para dejar mayor espacio a la pieza tan pequeña que se concedió» (Francisco Nard, *Guía de Aranjuez*, Madrid, 1851, p. 34).

<sup>11</sup> El 7 de diciembre de 1847 se publicó una Real Orden disponiendo que la Administración del Real Sitio vigilase la obra para evitar los excesos. Esta Orden fue reiterada el 22 de diciembre de 1848. Por ello, la investigación encontró «que tan responsables son los Administradores e Interventores como Contreras en los abusos que puedan haberse cometido». A consecuencia de este conflicto, el responsable de la administración del Real Sitio, don León Mateo, fue apartado de su cargo y enviado a otro destino (A.G.P., Aranjuez, leg. 96).

<sup>12</sup> «... tanto sobre este asunto (se refiere a la maqueta) como sobre la construcción del Gabinete de Aranjuez no se ha oído nunca el parecer de peritos en la materia, antes por el contrario hasta se ha mandado á nombre de S.M. que nadie intervenga en las operaciones de Contreras y de cuyas resultas las cuentas de este obrero no tengan intervención de ningún género» (A.G.P., Aranjuez, leg. 96).

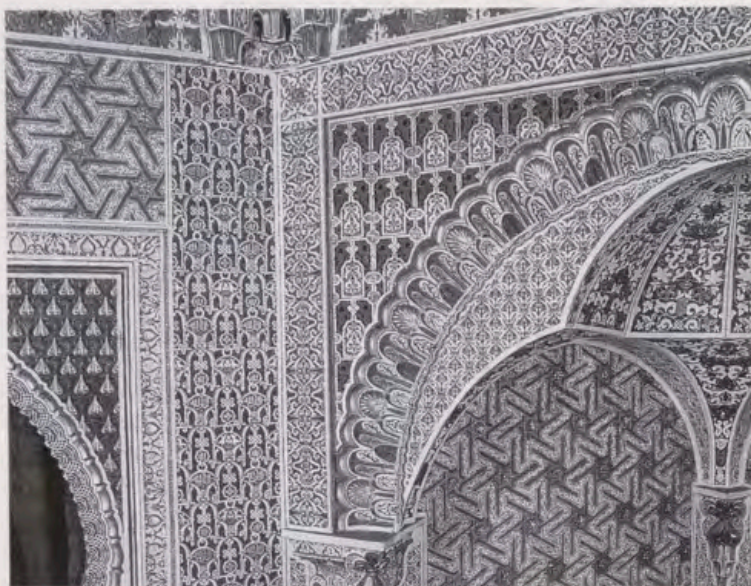
<sup>13</sup> A.G.P., Aranjuez, leg. 96.

<sup>14</sup> A.G.P., Aranjuez, leg. 96.

<sup>15</sup> A.G.P., Aranjuez, leg. 96.

<sup>16</sup> «El estado actual de la obra puede considerarse como atrasado pues el techo únicamente es lo que se halla al parecer concluido, si bien aun no se encuentran en aquel caso los frisos donde concluyen. Las paredes se hallan al poco mas de la mitad de altura, y ninguna parte de ellas está pintada, de modo que siendo la pintura una de las cosas que hace quizas mas costosa esta obra bien puede asegurarse que hasta su conclusión y mas haciéndose a jornal como se verifica, se invertirán los 84.054 reales que restan de presupuesto y aun tal vez sobre esta otra cantidad igual. En atención pues a estas razones la Visita es de opinión que el medio mejor que pudiera adoptarse, sería ajustar la conclusión de la obra con don Rafael Contreras que la dirige, verificándose el ajuste con conocimiento del arquitecto mayor de Palacio, siendo además de parecer que si esta es un medio que ofrezca tal vez alguna ganancia al referido Contreras, es bien seguro, que a S.M. proporcionara así mismo un ahorro en metálico y en duración» (Informe de la visita girada por el Visitador General a Aranjuez en septiembre de 1849. A.G.P., Aranjuez, leg. 94).

<sup>17</sup> Informe emitido por Domingo Gómez de la Fuente, arquitecto mayor de los Reales Sitios, A.G.P., Aranjuez, leg. 96.



Detalle de ornamentación de la pared del Salón de Fumar del Palacio Real de Aranjuez.

<sup>18</sup> En nuestra opinión, la intervención de Gómez de la Fuente fue decisiva en la configuración de la sala árabe de Aranjuez, introduciendo importantes elementos muy alejados del vocabulario habitual de Contreras.

Sobre este interesante y desconocido arquitecto son pocos los datos que podemos aportar. Hijo de padres españoles, había nacido en Guadalajara (Méjico) hacia 1809, ya que en 1850 tenía 41 años y permanecía soltero. Fue nombrado arquitecto mayor de los Reales Sitios por Real Decreto de 15 de noviembre de 1849, tras la jubilación de Juan Pedro Ayegui (A.G.P., C<sup>o</sup> 446/16). De él conocemos un hermoso proyecto para la iglesia del Buen Suceso, fechado en 1854, en el que demuestra un raro conocimiento de la arquitectura bizantina y de edificios medievales, como la capilla palatina de Palermo (Nieves Panadero Peropadre, «Arquitectura religiosa neomedieval del Madrid isabelino», *Goya*, n<sup>o</sup> 203, 1988, pp. 268-273). Este mismo conocimiento de modelos foráneos se evidencia en el giro que bajo su supervisión tomó el gabinete de Aranjuez, alejándose progresivamente del prototipo alhambrino, especialmente en las trompas de mocárabes a las que Francisco Nard señalaba un posible origen fatimí: «Las cuatro hornacinas de sus ángulos no se parecen a ninguna de las construidas por los moros en España; en ellas vemos las de las suntuosas mezquitas del Cáiro, mejoradas las menores de Aranjuez por los relieves enriquecidos de mil formas caprichosas...» (Francisco Nard, *op. cit.*, p. 55).

Por otra parte, el arte nazarí tampoco era ajeno al conocimiento de Gómez de la Fuente, que se había ocupado de los asuntos relacionados con la herencia del arquitecto Manuel Ruíz de Ogarrio tras el fallecimiento de éste en 1845 y entre ellos de la exposición pública, en junio de 1846, de las 65 láminas que aquel había realizado sobre la Alhambra, dándose el caso de que incluso un diario madrileño atribuyese dichas láminas a la autoría del propio Gómez de la Fuente (*El Heraldo*, n<sup>o</sup> 1.227, 22 de junio de 1846).

<sup>19</sup> Informe emitido por el arquitecto Domingo Gómez de la Fuente. A.G.P., Aranjuez, leg. 96.

<sup>20</sup> Francisco Nard, *op. cit.*, p. 36.

<sup>21</sup> M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 164.

<sup>22</sup> Del gabinete sólo conocemos los escasos datos aportados por la prensa: «La habitación que para el objeto se ha elegido es una pieza inmediata entre dos grandes salones de bailes, la cual revestida de estucos, que el señor Contreras ha sabido imitar de los árabes de Granada, ofrecerá, luego de que esté concluido de pintar por el señor Bravo, un aspecto agradable. Los mas caprichosos dibujos de la Alhambra, se hallan combinados con gusto en esta pequeña obra; y todos sus accesorios de ventanas, columnas, puertas, así como el pavimento y demas adornos de la estancia pertenecen al género árabe mas puro». (*El Clamor Público*, n<sup>o</sup> 5.275, 25 de marzo de 1855).

<sup>23</sup> *El Clamor Público*, n<sup>o</sup> 5.275, 25 de marzo de 1855.

<sup>24</sup> «El jurado de la exposición Universal de Londres premio sus trabajos con un diploma de honor, mas tarde la de París le otorgó un título y medalla y el Emperador de Francia otra medalla y diploma, como decorador y constructor del estilo árabe» (Escrito dirigido por Rafael Contreras al Intendente de la Real Casa y Patrimonio el 14 de enero de 1858. A.G.P., Aranjuez, leg. 94).

<sup>25</sup> El grabado publicado en *La Ilustración...* muestra un patio acristalado formado por cuatro galerías de arcos apuntados angrelados sobre columnas pareadas. Sobre las galerías corre un friso de mocárabes que sirve de arranque a la cubierta de hierro y cristales de colores —blancos, azules y amarillos— de ahí su aspecto de estufa o invernadero. Los muros llevan zócalo de azulejos y sobre él una menuda decoración de inspiración alhambrina. Según el citado artículo, las paredes habían sido decoradas por el señor Taberner (*La Ilustración Española y Americana*, n<sup>o</sup> XX, 30 de mayo de 1886, p. 352).

Posiblemente, Taberner repintase o restaurase la sala cuando el palacio cambió de propietario, conservándose en lo esencial el diseño de Contreras. Así parecen confirmarlo las escasas noticias que poseemos. Refiriéndose a un baile ofrecido por la condesa de Montijo en 1858, Alarcón escribe: «La Galería Árabe, que se estrenó aquella noche, me transportó a mi Granada. Allí, entre aéreas columnas, entre flores y cristales, a la luz de lámparas moriscas, viendo por un lado el cielo salpicado de estrellas, y por otro los espléndidos salones, salpicados de astros de hermosura, soñé con la Alhambra de otros días, con Zulemas y Zoraidas, con los cuentos de las Mil y una noches y con las visiones de mi adolescencia» (Pedro Antonio de Alarcón, *Cosas que fueron. Cuadros de costumbres*, Madrid, 1921, p. 259).

Igualmente, un artículo publicado en *El Clamor* en 1860 hacía referencia a «flores y cristales», a «arcos ojivales» y a la visión del cielo salpicado de estrellas (*El Clamor Público*, n<sup>o</sup> 4.774, 31 de enero de 1860). Ambos comentarios, que coinciden en presentar la galería de la condesa de Montijo como una estufa o invernadero, confirman que el salón existente en 1886 era el mismo construido por Contreras treinta años antes.

<sup>26</sup> M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 164.

<sup>27</sup> Una noticia publicada en 1878 confirma que en esa fecha se estaba realizando en el palacio «un notabilísimo patio árabe, dirigido en su construcción por el entendido conservador de la Alhambra señor Contreras (*La Academia. Semanario ilustrado Universal*, tomo IV, julio-diciembre 1878, p. 269).

Según José Ramón Mélida, «esta hecho con vaciados y copias del incomparable alcázar de los emires granadinos y muy bien hecho por el señor Contreras» (*La Ilustración Española y Americana*, n<sup>o</sup> XXI, 8 de junio de 1895). Por su parte, Repullés afirmaba que «los convidados a un sarao en la morada del señor Anglada se crearán transportados al fantástico palacio de las Mil y una noches» (Enrique M<sup>o</sup> Repullés y Vargas, «Palacio del señor Anglada», *Anales de la Construcción y de la Industria*, 1878, pp. 289-292 y 305-307).

<sup>28</sup> M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>29</sup> En el Archivo de Palacio se conservan diversos escritos de Contreras solicitando a la Reina ayuda económica para poder concluir la maqueta del palacio nazarí en la que trabajaba desde su juventud (A.G.P., Aranjuez, leg. 94). Por otra parte, sabemos que efectuó modelos y reproducciones de la Alhambra para la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, el Museo Victoria y Alberto de Londres, París y Viena (M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 164). Un modelo realizado por Contreras de uno de los templos del Patio de los Leones, posiblemente para su restauración, se conserva en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y ha sido reproducido por Pedro Navascués Palacio en «La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950», *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987, p. 323.

<sup>30</sup> Francisco Pi y Margall, «Reino de Granada», *Recuerdos y Bellezas de España*, vol. VII, Madrid, 1850, pp. 387-88.

# LOS SÍMBOLOS BORGÑOÑONES EN EL ESCUDO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA

*De Alfonso V de Aragón  
a Felipe I de Castilla (1445-1506)*

Por Rafael Domínguez Casas



**F**elipe el Bueno (1396-1467), duque de Borgoña, fundó la Orden del Toisón de Oro en su Palacio de Brujas el 10 de enero de 1430, mientras celebraba sus bodas con la infanta Isabel de Portugal<sup>1</sup>. La nueva Orden fue puesta bajo la advocación de la Santísima Virgen María y de San Andrés. Estaría formada por treinta y un caballeros, cuyos fines primordiales habrían de centrarse en la defensa de la fe católica y en el inicio de una cruzada para recuperar los Santos Lugares. En realidad, la creación de esta Orden le servía al duque de Borgoña para aglutinar en ella a los notables de los distintos territorios que gobernaba, con el fin de asegurar, de un modo más sutil, la unidad política. Tendrá el mismo poder integrador en tiempos de su tataranieta el emperador Carlos V.

Tanto Felipe el Bueno, como su hijo y sucesor Carlos el Temerario, ofrecieron el collar de la Orden del Toisón de Oro a sus principales aliados, para reforzar el vínculo que los unía en el cerco diplomático mantenido por los de Borgoña contra el Rey de Francia. De este modo fueron admitidos los reyes Alfonso V de Aragón y Nápoles (1445), Juan II de Navarra y Aragón (1461), Eduardo IV de Inglaterra (1468), Fernando V de Castilla y II de Aragón (1475) y su primo Fernando I de Nápoles (1475), que era hijo bastardo del Magnánimo.

El blasón de cada caballero de la Orden decoraba el respaldo de su asiento respectivo en la sillería del coro del templo donde tenían lugar las ceremonias religiosas del Capítulo. No faltaban los escudos de los caballeros fallecidos desde el Capítulo anterior, pero en este caso

*Armas de Carlos el Temerario (1433-1477), en su sepulcro, ejecutado en 1562 por Jacob Jonghelinck, Marcus Gerards, Joos Aerst, Jan de Smet, Cornelius Floris y Cornelius Gaillart. (Iglesia de Nuestra Señora de Brujas).*



Maximiliano de Austria recibe en 1478 el collar del Toisón de Oro. "Excellente Chronycke van Vlaanderen", 1481. (Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Bruselas).

desaparecía el yelmo con su cimera y se escribía la palabra «trespassé» tras el nombre y títulos del difunto. El escudo está siempre rodeado por un collar del Toisón de Oro, descrito de esta manera en el capítulo III de los Estatutos de la Orden, promulgados en Lille por Felipe el Bueno en 1431: «Ung collier d'or, fait à nostre devise: c'est a'scavoir, par pièces à façon de fusilz touchans à pierres dont partent éstincelles ardentes, et au bout d'icelluy collier pendant la semblance d'une Thoyson d'Or». Cinceló los veinticuatro primeros collares el orfebre Jean Peutin de Brujas<sup>2</sup>. La joya es descrita con mayor precisión en el conocimiento que firmó el príncipe don Carlos en el Palacio Real de Valladolid el 24 de septiembre de 1559: «...el collar del Tusón, que tiene veynte y seys pieças de fusiles y otras veynte y seis pieças deslavones esmaltados de blanco y azul, con sus llamas, y con el Tusón, que pesó todo dos marcos y una onza y diez esterlines, peso de Troya»<sup>3</sup>.

Como veremos a continuación, en las sillerías capitulares que aún se conservan, o en las tablas heráldicas desmontadas, puede rastrearse la génesis heráldica y emblemática de la Monarquía española. Es un aspecto más del Arte al servicio del Poder.

## ALFONSO V EL MAGNÁNIMO (1394-1458)

Este Monarca, Rey de Aragón desde 1416, y Rey de Nápoles desde 1442, fue el primer español que formó parte de la Orden del Toisón de Oro, elegido Caballero número XLII en el VII Capítulo, celebrado en Gante en 1445 bajo la presidencia del duque Felipe el Bueno. Los Reyes de Armas flamenco-borgoñones blasonaron así su escudo: «Très hault et très excellent Prince, Don Alphonse, Roy d'Arragon, V du nom: Portoit d'or, au pal de quatre pièces de gueulles. Heaume, couronné d'or. Timbre: un dragon naissant d'or, langué et allumé de gueulles, tenant en sa griffe gauche un guidon d'argent, à la croix plaine de gueulles, la lance d'or. Hachements [lambrequines], d'or et de gueulles»<sup>4</sup>. Hoy puede verse la tabla armoriada original, con el Toisón de Oro, sobre el antepecho barroco del coro de la Catedral de San Bavón.

Durante el Capítulo VIII de la Orden, celebrado en Mons en 1451, recibieron el collar dos caballeros españoles servidores del Monarca aragonés: el castellano don Juan de Guevara, conde de Ariano (+1456), con el número XLIX, y el catalán don Pedro de Cardona, conde de Colisano (h.+1451), con el número L. Así fueron blasonadas las armas del primero: «Messire Jean de Guevara, Comte d'Ariano: Portoit escartelé. Au I et IV d'or, à la bande de sable de trois pièces, chacune chargée d'une cotice d'argent, surchargée de trois hermines de sable. Au II et III de gueulles, à cinq panelles, ou feuilles de peuplier d'argent, mises en sautoir. Bourlet de plumes de paon. Timbre: une patte de lyon d'or, armée de gueulles, au milieu des flammes. Hachements, d'or et de gueulles». Don Pedro de Cardona llevaba: Cuartelado: 1 y 4 de Aragón; 2 y 3 de azur, sembrado de flores de lis de oro (Francia), lambel de plata de tres pendientes en el jefe.

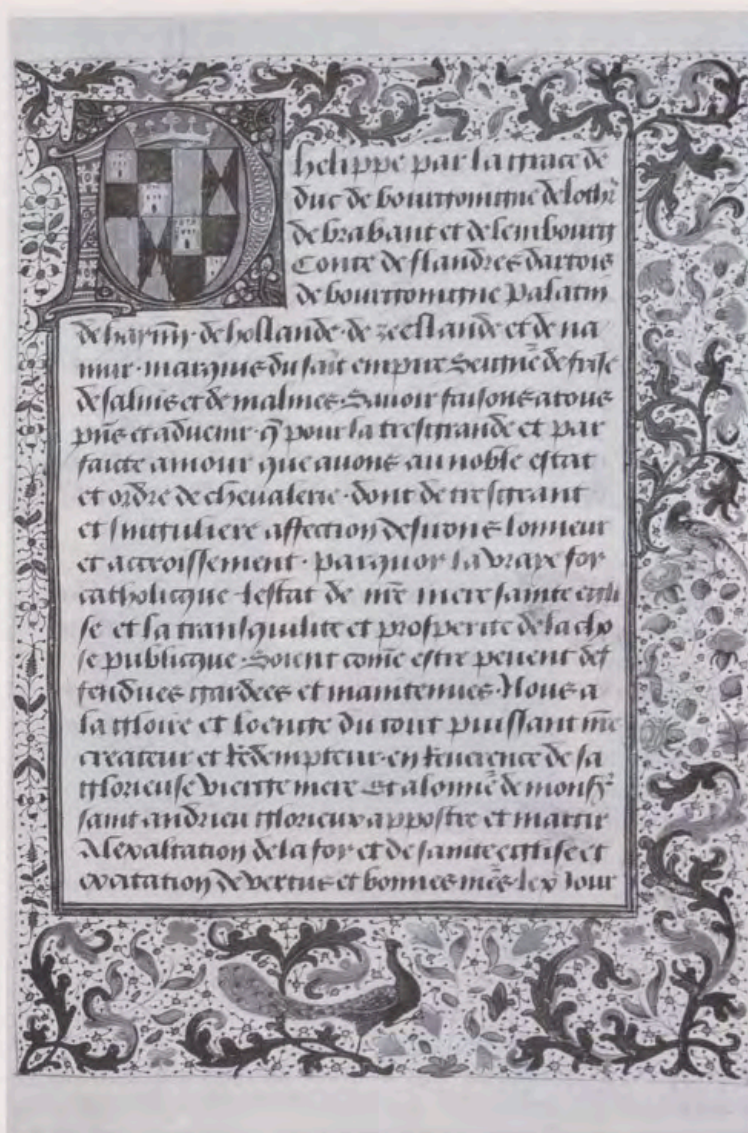
## JUAN II DE ARAGÓN Y DE NAVARRA (1397-1479)

Fue elegido Caballero número LIX de la Orden del Toisón de Oro en el Capítulo X, celebrado en Saint-Omer en 1461, bajo la presidencia de Felipe el Bueno, duque de Borgoña. Era hermano de Alfonso V el Magnánimo. Las armas de Juan II son descritas así por los heráldistas flamenco-borgoñones de aquel tiempo: «Très hault et très excellent Prince, Don Jean, Roy d'Arragon et de Navarre, II du nom. Portoit escartelé. Au I et IV d'Arragon. Au II et III de gueulles, au rays d'escarboucle accollé et pommeté, d'or [NAVARRA]. Heaume, couronné d'or. Timbre: un dragon naissant d'or, langué et allumé de gueulles, tenant en sa griffe, gauche un guidon d'argent, à la croix plaine de gueulles, la lance d'or. Hachements, d'or et de gueulles»<sup>5</sup>. El blasón se adornaba con un collar de la Orden. En su asiento de la sillería de la Iglesia de Nuestra Señora de Brujas (1468) y en el correspondiente de la Iglesia de San Salvador de la misma villa (1478) se conservan sus armas, en las que sólo aparecen, sobre oro, los cuatro palos de Aragón.

## FERNANDO EL CATÓLICO (1452-1516)

Del 1 al 4 de mayo de 1473 se celebró en Valenciennes el XII Capítulo de la Orden del Toisón de Oro bajo la presidencia de Carlos el Temerario, duque de Borgoña. Don Fernando, rey de Sicilia y príncipe de Castilla y Aragón, fue elegido Caballero número LXXIII de dicha Hermandad. Así quedaban definidas entonces sus armas, ya cuarteladas con las de su esposa: «Très hault et très excellent Prince Don Fernande, Roy de Sicile, Prince d'Arragon et de Castille. Portoit escartelé. Au I et IV quartier, contr'escartelé: au 1 et 4 canton, de gueulles, au chasteau d'or, sommé de trois tours, chacune de trois creneaux aussi d'or, massonné de sable, fermé d'azur; au 2 et 3 d'argent, au lyon de pourpre, couronné, lampassé et armé d'or. Au II et III quartier, party: au 1 d'ARRAGON (sic); au 2 escartelé en sautoir; le chef et la pointe d'or, au pal de quatre pièces de gueulles; les flancs d'argent; à l'aigle de sable, couronné d'or, membré de gueulles. Heaume, couronné d'or. Timbre: un dragon naissant d'or, langué et allumé de gueulles, tenant en sa griffe gauche un guidon d'argent, à la croix plane de gueulles, la lance d'or. Hachements, d'or et de gueulles»<sup>6</sup>. El collar del Vellocino rodeaba el escudo.

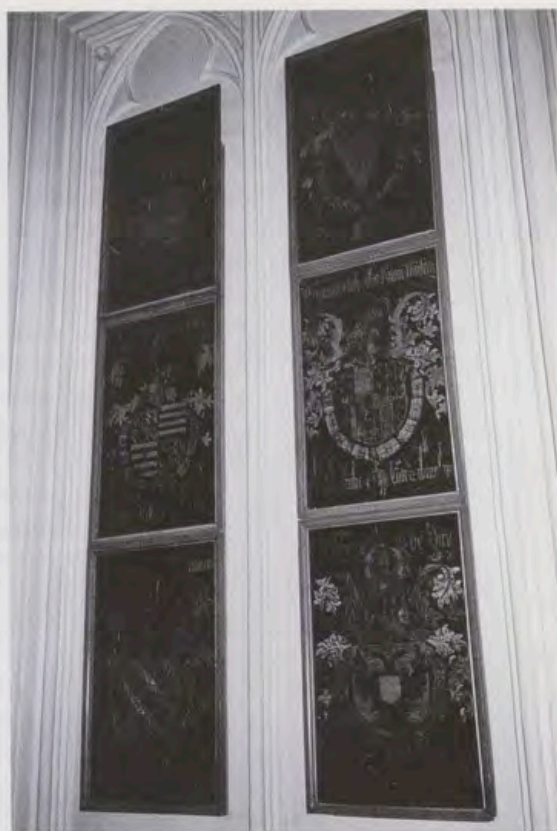
Ocho días después de la elección fueron designados dos Caballeros para entregar el collar en España. Debían llevar consigo tres de los nuevos hábitos de terciopelo carmesí, a fin de utilizarlos en la ceremonia de la investidura<sup>7</sup>. Los acompañaban algunos oficiales de armas elegidos por el duque. Gracias a las actas capitulares conocemos el nombre del principal caballero de la embajada: Jean de Rubempré (+1477), señor de Bièvres y caballero del Toisón de Oro. El cronista Diego de Valera<sup>8</sup> recogió la visita de los enviados borgoñones, los cuales en mayo de 1474 se encontraron con el Príncipe de Castilla en la villa palentina de Dueñas. Según su narración, eran «quatro embaxadores del Duque de Borgoña» que venían con «asaz gente e grande aparato». Para confirmar la vieja alianza política entre Aragón y Borgoña, la embajada ofreció a don Fernando en nombre del duque Carlos, «su *devisa del Tusón*». La ceremonia de investidura tuvo lugar en la Iglesia de Santa María. Los Caballeros y el propio don Fernando vistieron los nuevos hábitos de la Orden, de terciopelo carmesí, con cenefas de oro y forros de raso blanco, que sustituían a los antiguos mantos de lana granate. Jean de Rubempré, señor de Bièvres, expuso al futuro Rey Católico los derechos y deberes de los Caballeros. Terminado el discurso, don Fernando tenía que jurar que cumpliría todo lo contenido en los Estatutos, ante la Cruz del Juramento y con la mano sobre los Sagrados Evangelios<sup>9</sup>. Pero, según la crónica de Valera, fue el maestre Hernando de Moya el que respondió por orden de don Fernando al Señor de Bièvres, tal vez en francés o en latín. Hecho esto, el Rey de Sicilia debería arrodillarse ante el Caballero borgoñón para recibir el collar. Don Fer-



nando acababa de dar su primer paso en la política internacional: un paso que resultó decisivo. Hacia 1474-79 fue iluminado en Flandes un Libro de Estatutos de la Orden (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Viena. ms. 6) destinado al rey don Fernando. En el folio 8 puede verse, dentro de la letra inicial, el escudo del Monarca sin la granada, y timbrado con la Corona Real. Permanecería en poder de Fernando el Católico hasta su muerte, en enero de 1516. A continuación sería devuelto a los Países Bajos junto con el collar de oro, como obligaban los propios Estatutos. El Libro fue transportado desde Bruselas a Viena en 1794, para salvarlo de la invasión francesa. Los días 22 a 25 de mayo de 1491 se celebraba en Malinas el XV Capítulo de la Orden del Vellocino de Oro, que presidió su «Chef et Souverain» Felipe el Hermoso, duque de Borgoña. En la Catedral de San Rombaut se conservan los plafones heráldicos que decoraron los respaldos de la sillería con ocasión del Capítulo, hoy colgados en los muros de la Capilla de las Reliquias. Esto se lee en la tabla armoriada del rey don Fernando: «Très hault et très puissant S(eigneur) don Fernand, roy d'Aragon et Castil». El escudo es el habitual de los Reyes Católicos, cuartelado del contracuartelado de CASTILLA-LEÓN y partido de ARAGÓN-SICILIA, pero en la punta ya aparece,

Anónimo,  
Flandes. Libro  
de Estatutos del  
Toisón de Oro,  
con las armas  
de Fernando el  
Católico.  
Hacia 1474-79.  
(Haus-, Hof- und  
Staatsarchiv,  
Viena).

Algunos  
plafones  
heráldicos del  
XV Capitulo del  
Toisón de Oro,  
reunido en 1491.  
En primer plano  
los escudos del  
emperador  
Maximiliano I  
y de Felipe  
el Hermoso.  
(Catedral de  
Malinas).



*Genealogía de la  
Duquesa Maria  
de Borgoña  
(1457-1482).  
Sepulcro  
ejecutado en  
1490-1502 por  
Jan Borman,  
Renier van  
Thienen, Pieter  
de Beckere  
y Jan Hervey.  
(Iglesia de  
Nuestra Señora  
de Brujas).*



de plata, la GRANADA tallada y hojada de sinople, reventada y dejando ver sus granos de gules. Sería añadida en 1492, después de la Toma de la ciudad de Granada por la tropas cristianas. El yelmo va coronado de oro. Sobre él, como cimera, surge un dragón de oro linguado de gules, que tiene sus alas abiertas. Los lambrequines son de oro y gules. Rodea el escudo un collar del Toisón de Oro, detalle importante, pues posiblemente es ésta la *representación más antigua del escudo de la Monarquía Española decorado con este collar*. El rey don Fernando, cuya mente práctica le llevaba a despreciar este tipo de vanidades, nunca mostró el menor interés por la codiciada Orden, en la que sólo veía un instrumento diplomático al que acudir en caso de necesidad. Jamás usaba el collar, cuando los Estatutos obligaban a tenerlo puesto siempre, y mucho menos lo hará cuando se agraven sus diferencias <sup>10</sup> con Felipe el Hermoso y con Maximiliano I. Ya en mayo de 1491, durante las fiestas capitulares de la Or-

den, que se celebraban en la entonces Iglesia de San Rombaut de Malinas, se presentó una protesta contra el Rey de Castilla y Aragón, debido a que nunca se ponía el collar y a que, cuando lo hacía, lo llevaba puesto «sur les bras» sin ningún respeto. Pero el 2 de enero de 1492 se rinde la ciudad de Granada, hecho que produce un gran regocijo en toda Europa, y eleva a Isabel y a Fernando a la cumbre de su fama. Al parecer, ésta fue la causa de que la acusación se olvidase por espacio de algunos años.

El matrimonio de Felipe el Hermoso con doña Juana de Castilla se tornó en algo preocupante para los Reyes Católicos cuando en julio de 1500, a raíz de la muerte del príncipe don Miguel, aquellos se convirtieron en Príncipes herederos de Castilla y de Aragón. Con el propósito de atraerse partidarios en Castilla, Felipe propuso en el Capítulo de la Orden, celebrado en Bruselas durante el mes de enero de 1501, que se aprobase la concesión de tres collares a otros tantos Caballeros castellanos, «persuadé que c'était là le moyen le plus efficace pour se les attacher». Preparando un futuro glorioso, sugirió además que admitiría en la Orden a varios caballeros germanos, pues a la muerte de su padre Maximiliano, rey de romanos, heredaría «plusieurs grands états d'Allemagne».

En 1502 la corte flamenca viajó por primera vez a España, con el fin de que Felipe y doña Juana fuesen jurados como príncipes herederos. Ya entonces Fernando procuró demorar la elección de los tres Caballeros castellanos que pasarían a formar parte de la Orden del Toisón de Oro, aunque podía proponerlos él mismo, y replicó a Felipe que le proporcionase un Libro de Estatutos para iniciar la búsqueda de los candidatos más apropiados. Durante aquellos días, varios Caballeros del Toisón pudieron comprobar personalmente que Fernando el Católico no se puso ni una sola vez el collar de la Orden y, de regreso a Flandes, lo hicieron notar en el curso de una asamblea de Caballeros, presidida por Felipe el Hermoso en Bruselas el día 8 de enero de 1504. Como era costumbre, el 30 de noviembre de aquel mismo año se celebró la fiesta del apóstol San Andrés, esta vez en la Catedral de Nuestra Señora de Amberes. En la tarde de ese mismo día se reunió el príncipe Felipe con seis caballeros, el Greffier Laurent du Blioul y Thomas Isaac, Rey de Armas «Toison d'Or», para tratar algunos asuntos. Se fijó entonces la fecha de celebración de un nuevo Capítulo para abril de 1505. El lugar elegido fue la villa de Amberes. En esta ocasión Felipe se mostró más arrogante que nunca cuando mandó expedir una carta de convocatoria a Capítulo dirigida al rey don Fernando. En ella se le pedían explicaciones por no usar el collar de la Orden y por no haber enviado a su procurador al Capítulo precedente, ya que era obligatorio mandar uno cuando no se podía asistir a la reunión. Pero la muerte de Isabel la Católica y la guerra en Güeldres cambiaron el curso de los acontecimientos. Finalmente el Capítulo se celebró en Middelbourg en el mes de noviembre de 1505 y

el asunto del rey don Fernando no se trató, pues Felipe tenía prisa por partir hacia España para hacerse cargo de la Corona de Castilla. En 1506, la inesperada muerte del rey don Felipe I puso fin a este forcejeo. El sagaz Monarca aragonés recuperó el poder en el Reino de Castilla, y su collar del Vellochino de Oro siguió durmiendo en el fondo sombrío de algún rico estuche, esperando la hora de su triunfo.

## DON FELIPE I EL HERMOSO (1478-1506), REY DE CASTILLA

El 22 de junio de 1478 había nacido en el «Prinsenhof» de Brujas el archiduque Felipe el Hermoso, conde de Charolais, hijo del archiduque Maximiliano de Austria y de la duquesa María de Borgoña. Desde 1484 será «Chef et Souverain» de la Orden del Toisón de Oro. Sólo admitió en ella a un caballero español, don Juan Manuel<sup>11</sup>, segundo Señor de Belmonte de Campos, Señor de Cevico de la Torre y Contador Mayor de Castilla, que se había convertido en su favorito. Don Juan Manuel recibió el collar del Vellochino en el XVII Capítulo de la Orden, celebrado en Middelbourg en 1505. Más adelante sirvió al emperador Carlos V en los Países Bajos, en Alemania, en Roma y en España. Fallecido en 1535, recibió sepultura en el Monasterio de San Pablo de Peñafiel (Valladolid). Juan Picardo esculpió su figura yacente en alabastro.

A) 1478. Felipe el Hermoso heredó de sus padres las armas siguientes, tal y como aparecen en el sepulcro de María de Borgoña, conservado en Nuestra Señora de Brujas: Partido: 1 cortado: A partido: A1 de azur, cinco águilas de oro picadas y membradas de gules (AUSTRIA ANTIGUA); A2 de gules, faja de plata (AUSTRIA MODERNA); B terciado en palo: B1 de sinople, quimera rampante de plata, armada y lampasada de gules (ESTIRIA); B2 partido: de Austria; de oro tres leones rampantes de sable armados de sable y lampasados de gules (CARINTIA); B3 de oro águila de azur picada y membrada de gules, el pecho cargado de un creciente jaquelado de oro y gules (CARNIOLA): Sobre el todo escusón de plata, águila de gules coronada, picada y membrada de oro, el pecho cargado de un creciente floronado de oro (TIROL). 2 cuartelado: A, D de azur, sembrado de lises de oro, bordura componada de gules y plata (BORGOÑA MODERNA, VALOIS); B partido: B1 bandas de oro y azur con bordura de gules (BORGOÑA ANTIGUA); B2 de sable, león rampante de oro coronado de lo mismo, armado y lampasado de gules (BRABANTE). C partido: C1 BORGOÑA ANTIGUA; C2 de plata, león rampante de gules, coronado, armado y lampasado de oro, la cola partida y cruzada en sotuer (LIMBURGO): Sobre el todo escusón de oro, león rampante de sable, armado y lampasado de gules (FLANDES). Sobre el escudo hay una corona de Archiduque.

B) 1481. En el XIV Capítulo de la Orden del Toisón de Oro celebrado en Bois-le Duc (Hertogenbosch) y presidido por Maximiliano de Austria, duque consorte de Borgoña, es investido como Caballero número LXXXIX de la Orden



su hijo Felipe de Austria y Borgoña, conde de Charolais. Sus armas se blasonaron así: «Portoit escartelé. Au I d'AUTRICHE MODERNE. Au II de BOURGOGNE MODERNE. Au III de BOURGOGNE ANCIENNE. Au IV de BRABANT. Sour le tout, de FLANDRES. Timbre: un chapeau archiducal. Hachements, d'or et d'hermines»<sup>12</sup>. C) 1485. En uno de los ejemplares de la «Excellente chronycke van Vlaenderen» que se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas<sup>13</sup> y que fue terminado hacia 1485, se iluminó una página con la figura de Felipe el Hermoso, conde de Charolais, con ocasión de su entrada en la Orden del Toisón de Oro en 1481. El niño está vestido con el hábito de caballero y a sus pies descansa su blasón, que es el siguiente: Cuartelado: 1 y 4 partido de AUSTRIA MODERNA, que lleva en el jefe lambel de tres pendientes de plata, y BORGOÑA MODERNA; 2 partido de BORGOÑA ANTIGUA y BRABANTE; 3 partido de BORGOÑA ANTIGUA y LIMBURGO: Sobre el todo escusón de FLANDES.

Armas de Maximiliano y de María de Borgoña, en el sepulcro de ésta. (Iglesia de Nuestra Señora de Brujas. 1490-1502).



Armas de Fernando el Católico. XV Capítulo del Toisón de Oro, 1491-2. (Catedral de Malinas). Copia realizada por Rafael Domínguez Casas.

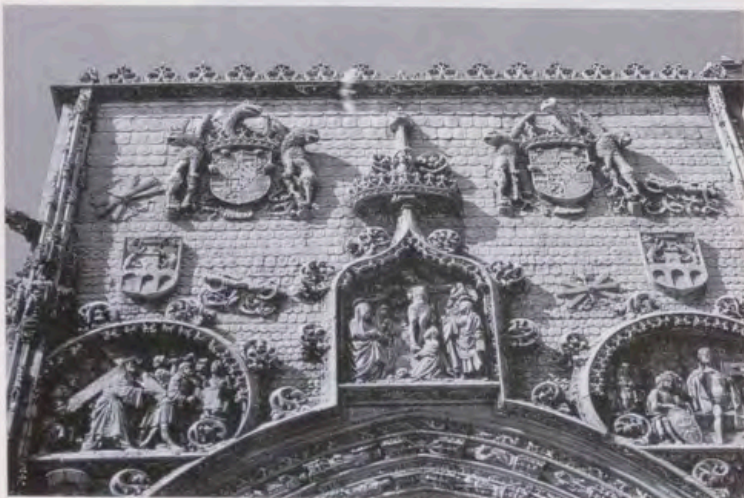
Armas de Felipe el Hermoso. XV Capitulo del Toisón de Oro. 1491. (Catedral de Malinas).



D) 1491. 22-25 de mayo. XV Capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la Catedral de San Rombaut de Malinas, presidido por el soberano de la Orden y duque titular de Borgoña Felipe el Hermoso. El blasón de su sitial, que se conserva colgado en un muro de la Capilla de las Reliquias, está organizado como veíamos en 1478, pero el escusón central ya viene partido de Flandes y Tirol, del modo que se utilizará hasta 1714. Las armas están adornadas con el collar del Vellocino, el yelmo lleva corona archiducal y los lambrequines son de oro y armiños. Rodea la composición esta leyenda, escrita en letra gótica: «Très hault et très puissant Prince Monseig (neur) Phe (lippe) d'Austriche, Conte de Charoloys».

Armas de Felipe I y Juana de Castilla. Fachada de Santa María de Aranda de Duero (Burgos). Hacia 1506-07.

E) 1496. 20 de octubre. Matrimonio con la infanta doña Juana de Castilla. Felipe el Hermoso suele usar las armas simplificadas de Borgoña y Austria. Cuartelado: 1 de gules, faja de plata (AUSTRIA MODERNA); 2 BORGOÑA MODERNA; 3 BORGOÑA ANTIGUA; 4 BRABANTE: Sobre el



todo, escusón de FLANDES. Un ejemplo de hacia 1500 se puede ver en un broche de capa, de plata dorada y esmaltes, conservado en el Museo de Viena. La infanta doña Juana, archiduquesa de Austria y duquesa de Borgoña, utiliza este blasón: Partido: 1 cuartelado: A AUSTRIA MODERNA; B BORGOÑA MODERNA; C BORGOÑA ANTIGUA; D BRABANTE: Sobre el todo, escusón de FLANDES. 2 cuartelado: A, D contracuartelado de CASTILLA y LEÓN; B, C partido de ARAGÓN y SICILIA: Entado en punta de GRANADA.

F) 1500-1504. Del 20 de julio de 1500 al 26 de noviembre de 1504 Felipe y Juana son príncipes herederos de Castilla y de Aragón. Podría suponerse que sus armas empezaron a cuartelarse, dando preeminencia a las españolas sobre las austriacas y borgoñonas, pero esto no ocurrirá hasta 1505. El propio Felipe encabeza las Ordenanzas de su Hotel escritas en 1505 con esta sucesión de títulos, por orden de importancia: «État de mon très redoubté Seigneur Monsieur l'Archiduc d'Austrice, Duc de Bourgogne, Prince de Castille,... etc.»<sup>14</sup>.

G) 1505-1506. Hasta el 25 de septiembre de 1506 Felipe I el Hermoso es rey titular de Castilla: Sus armas son éstas: Cuartelado: 1 y 4 contracuartelado: A, D cuartelado de CASTILLA y LEÓN; B, C partido de ARAGÓN y SICILIA: Entado en punta de GRANADA. 2 y 3 cuartelado: A AUSTRIA MODERNA; B BORGOÑA MODERNA; C BORGOÑA ANTIGUA; D BRABANTE: Sobre el todo escusón partido de FLANDES y TIROL. Este *primer escudo completo de nuestra Monarquía* estaba adornado con el collar del Toisón de Oro. Se conserva en el Museo de Arte Antiguo de Bruselas un retrato de los reyes Felipe I y Juana de Castilla, procedente del Ayuntamiento de Zierikzee (Zelandia) y ejecutado quizá por el pintor de cámara Jacob van Laethem hacia 1505. Ambos esposos aparecen revestidos con ropajes heráldicos, mostrando la misma partición del escudo que utilizará su hijo el emperador Carlos V. Felipe sostiene una espada, con su lema personal «Qui Vouldra», grabado en la hoja. Idénticas armas aparecen en la fachada de la Iglesia de Santa María de Aranda de Duero, todavía acoladas al águila de San Juan y flanqueadas por el «Yugo» y las «Flechas», divisas de sus suegros.

H) 1505-1506. Como «Chef et Souverain» de la Orden del Toisón de Oro y Rey de Castilla, se blasonaron sus armas en Flandes de esta manera: «L'année 1504, après qu'il fut Roy de Castille, de Léon et de Grenade, Prince d'Arragon et de Sicile, il porta escartelé. Au I et IV grand quartier, contr'escartelé: au I et dernier canton, surscartelé de CASTILLE et de LÉON; au 2 et 3 d'ARRAGON, party de SICILE; enté d'argent, à une GRENADE de sinople, soutenue et feuillée de mesme, ouverte et grenée de gueulles. Au II et III grand quartier, escartelé: au 1 canton, d'AUTRICE MODERNE; au 2 de BOURGOGNE MODERNE; au 3 de BOURGOGNE ANCIENNE; au 4 de BRABANT. Sur le tout, de FLANDES, party de TYROL. Heaume, couronné d'or. Timbre: un chasteau de CASTILLE, surmonté

d'un lyon de LÉON, tenant en sa patte droicte une espée nue, garnie d'or. Hachements, d'or et d'azur. Sa devise, QUI VOULDRA»<sup>15</sup>.

Felipe el Hermoso utilizó la divisa combinada de su abuelo el duque Carlos el Temerario, es decir, la *Cruz de San Andrés* con el «Fusil» o eslabón en su centro y el *Pedernal* debajo lanzando chispas. Pero hace una innovación: entre los brazos superiores de la cruz planea una corona de Archiduque y por encima se desenvuelve una filacteria que lleva escrito su «motto» personal: «QUI VOULDRA». Quizá empezó a ostentar esta insignia desde 1494, año en que asumió el gobierno efectivo de los Países Bajos. El significado del agresivo lema «Qui voudra» vendría a ser, según Rosenthal<sup>16</sup>, el siguiente: «combatiré contra cualquiera que venga». Francisco Gómez de la Reguera<sup>17</sup> escribió en 1678 que la divisa «Qui volet» se refería a los ejercicios militares que debía cuidar todo Caballero para mantenerse virtuoso en tiempo de paz: el torneo, la caza y el juego de cañas. Aseguraba que «esta ocupación nos propuso el Rey Don Felipe el primero, en esta empresa donde se ve el caballero armado a caballo esperando en la tela de los combatientes y provocándolos: QUI VOLET». La enseñanza que se desprendía de ella era que «un príncipe ha de tener por principal ocupación el ejercicio de las armas, no olvidándose de ellas en el descanso de la paz». Este mote, «Qui voudra», puesto en relación con el ideal de Cruzada de la Orden del Toisón de Oro, pudo aplicarse en un principio al progresivo avance turco en el Sureste de Europa. Lo usaría Felipe el Hermoso desde 1484, año en que ocupó la Soberanía de la Orden caballeresca. A título anecdótico podemos recordar que el nombramiento del Persevante «Qui voudra» en la persona de Jacques le Cocq<sup>18</sup>, tuvo lugar el 17 de enero de 1501, durante el XVI Capítulo de la Orden del Vellocino que se celebraba en Bruselas.

Pronto se añadió una segunda parte, alusiva al matrimonio de Felipe y doña Juana. Así, hacia 1500 ambos esposos utilizan el doble mote galante «QUI VOULDRA - IE LE VEUX», que cinco años más tarde se ha convertido en «QVI VOULDRA - MOI TOUT SEUL». La primera parte corresponde al Archiduque y la segunda a doña Juana, única vencedora en el lance amoroso por el corazón de su marido. Usaron además las iniciales entrelazadas «P-I», de Philippe e Iohanna. Cuando fallece Felipe el Hermoso, su viuda encarga a los bordadores franceses Macías y Espirán dos escudos bordados «de las armas del Rey Don Felipe», para coser en un paño rico que serviría para adornar el féretro. En 1508 ya estaban terminados, cuando doña Juana residía en Arcos (Burgos), haciendo un alto en su patético peregrinar con los restos de su marido. En el primer escudo se emplearon ciento cincuenta y nueve días de trabajo, unos cinco meses, y en el segundo de ellos, «muy más rico que el primo», doscientos noventa y dos días, que son casi diez meses. Además de esos dos escudos, los bordadores han terminado 'un perdernal (sic) que se fiso por orla del dicho paño', en



cuya hechura han empleado seis días<sup>19</sup>. Recibieron por su trabajo 38.845 maravedís. Este último documento sirve para constatar hasta qué punto, en una fecha tan temprana, los emblemas borgoñones habían entrado a formar parte de la simbología monárquica española.

*Broche de capa con las armas del archiduque Felipe el Hermoso. Hacia 1500. (Kunsthistorisches Museum, Viena).*

## NOTAS

<sup>1</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or depuis son institution jusqu'à la cessation des Chapitres Généraux; tirée des archives mêmes de cet ordre et des écrivains qui en ont traité*, Bruxelles, 1850. pp. XVII-XXVI. Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> de Bruselas. Otras obras capitales sobre la historia de la Orden son: CHIFFLET, Jean Jacques: *Insigna gentilitia equitum Ordinis Velleris Aurei*. Anvers, 1652; MOLINET, Balthazar: *La Toison d'Or ou recueil des statuts et ordonnance du noble Ordre*. Cologne, 1689; BARÓN H. KERVYN DE LETTENHOVE: *La Toison d'Or*. Bruges, 1907; PAYER VON THURN, R.: *Der Orden vom Goldenen Flies*. Vienne, 1918; BARÓN A. VAN ZUYLEN VAN NYVELT: *L'Ordre de la Toison d'Or à Bruges*. Bruges, 1929; HOMMEL, Luc: *L'Histoire du noble Ordre de la Toison d'Or*. Bruxelles, 1947; MARQUÉS DE CÁRDENAS: *El Toisón de Oro, Orden dinástica de los Duques de Borgoña*. Madrid, 1960; *La Toison d'Or. Cinq. Siècles d'Art et d'Histoire*. Bruges, 1962; *Tresors de la Toison d'Or. Europalia 87 Österreich*. Bruxelles, 1987. Finalmente, se recoge abundante documentación en: DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*. Madrid, 1995. pp. 655-699.



Figura yacente en alabastro de Don Juan Manuel. Juan Picardo, 1537. (Monasterio de San Pablo de Peñafiel, Valladolid).

<sup>2</sup> *La Toison d'Or...* (1962) pp. 24-25.

<sup>3</sup> Archivo General de Simancas. Patronato Real (Juramentos y pleito-homenajes). Leg. 10, fol. 42, 6). Valladolid, 24 de septiembre de 1559. «Los conoscimientos que dieron el Príncipe nuestro señor y el Almirante de Castilla del recibo del Collar del Tusón... Yo Don Carlos, por la Gracia de Dios, Príncipe de las Españas, confesso aver recibido de mano de la Magestad del Rey Don Phelippe, mi señor y padre, el collar del Tusón, que tiene veynte y seys pieças de fusiles y otras veinte y seys pieças deslavones esmaltados de blanco y azul, con sus llamas y con el Tusón, que pesó todo dos marcos y una onza y diez esterlines, peso de Troya; y también un libro de los Statutos de la dicha Orden. Y prometo que, conforme a la costumbre della, encargaré a mis herederos que después de mis días vuelvan a Su Magestad Real, o al Thesorero de la dicha Orden, el mesmo collar y libro, con que después de entregado les den e restituyan este mi Conosçimiento, que firmé de mi nombre en la villa de Valladolid, a XXIII<sup>o</sup> días del mes de setiembre del año del nascimiento de Nuestro Señor Jesuchristo de M d Lix».

<sup>4</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre...* p. 522.

<sup>5</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre...* p. 525.

<sup>6</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre...* p. 529.

<sup>7</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre...* pp. 64-86.

<sup>8</sup> VALERA, Diego de: *Crónicas de los Reyes de Castilla*. Vol. LXX. Madrid, 1953, p. 86. «Y el principal de estos embaxa-

dores era uno de los de la divisa, el qual dijo al Príncipe las condiciones que debían guardar los que esta divisa tuviesen, la qual el duque le enviaba por firmeza inviolable que para siempre entre ellos se guardase por juramento militar para se ayudar e socorrer en quales quier necesidades que se viesen; la qual divisa tanto aprovechó al Rey Duarte de Inglaterra [Eduardo IV], que como fuese echado de su Reyno, con el ayuda de Carlos, duque de Borgoña, le hizo fuese su Reyno restituido. La qual embaxada fue explicada ante el Príncipe Don Fernando en la Iglesia de Santa María de la dicha villa; a la qual por mandado del Príncipe fue respondido por Maestre Hernando de Moya».

<sup>9</sup> Para conocer este ceremonial es imprescindible consultar los Estatutos de la Orden. Están traducidos al español en: VICENS Y GIL DE TEJADA, Benito: *Orden del Toisón de Oro. Historia de las Ordenes de Caballería y de las Condecoraciones Españolas*, vol. I, 2<sup>o</sup>, Madrid, 1864. pp. 467-508. Una representación gráfica de la ceremonia de imposición del collar puede encontrarse en la *Excellent chronycke van Vlaanderen* (Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Bruselas, ms. 15073-15074, fol. 555v<sup>o</sup>), iluminado en 1481, donde está pintada la escena de la investidura de Maximiliano de Austria.

<sup>10</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre...* pp. 199-269.

<sup>11</sup> La hermana de don Juan Manuel, doña Marina Manuel de la Cerda, estaba casada desde 1489 con Balduino, bastardo de Borgoña y señor de Falles (+1508), que era uno de los numerosos hijos naturales del difunto duque Felipe el Bueno. Abundantes datos sobre don Juan Manuel pueden consultarse en: DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y Etiqueta...* pp. 625-627.

<sup>12</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre...* p. 554.

<sup>13</sup> ONGHENA, M. J.: *De iconografie van Philips de Schone. Koninklijke Academie van België. Klasse der Schone Kunsten*. Boek X. Brussel, 1959. pp. 161-162.

<sup>14</sup> Archives Générales du Royaume. Etat et audience. Leg. 22. fol. 154v<sup>o</sup>. Thighières (Figueras), 1<sup>o</sup> fevrier 1502 (1505 en nuestro estilo).

<sup>15</sup> BARÓN DE REIFFENBERG: *Histoire de l'Ordre...* p. 534.

<sup>16</sup> ROSENTHAL, Earl E: «The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. XXXVI. London, 1973, p. 210.

<sup>17</sup> GÓMEZ DE LA REGUERA, Francisco: *Empresas de los Reyes de Castilla y de León*. (Valladolid, 1678) Valladolid, 1991. pp. 151-155. Se ha perdido el grabado en el original.

<sup>18</sup> Archives Générales du Royaume. Etat et audience. Leg. 22. fol. 122. Gante, 1 de febrero de 1499 (1500 n. est). Ordenanza del Hotel del archiduque Felipe el Hermoso. «Qui Vouldra. Mon dit Seigneur à la dit feste a cree Jacques le Cocq son poursuivant d'armes, servant par demy an. A scavoir, les mois de fevrier, mars, avril, may, juin et juillet; et luy a donné nom Qui Vouldra, me ordonnant icy le inscrire et enregistrer. Fait au dit Bruxelles, le dit XVII jour de janvier au dit an mil vd [1501 n. est]. Ainsi signé. Haneton». Sobre la función de los Reyes de Armas, Heraldos y Persevantes, véase: DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y Etiqueta...* pp. 655-667.

<sup>19</sup> Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. Leg. 46, fol. 482. Año 1508. «Macías y Espirán, franceses, brosladores, que han fecho los escudos de las armas del Rey Don Felipe, que Santa Gloria aya, por mandado de la Reyna nuestra señora.

— Disen que en el primer escudo se ynpidieron e trabajaron con sus oficiales çiento e çinquenta e nueve días, a dos reales e medio por cada un día por su jornal, que montan cada uno dellos, a dos reales e medio, trezientos e noventa e siete reales e medio por el dicho primo escudo.

— Más que otro escudo que me dio muy más rico que el primero, dosientos e noventa e dos días, al dicho presçio de dos reales e medio cada día, que montan syeteçientos e treynta reales.

— Más un perdernal que se fiso por orla del dicho paño, en que estuvieron seys días, al dicho presçio, montan quinze reales».

Los reyes Felipe I y Juana de Castilla. Atribuido a Jacob van Laethem, hacia 1505. (Musée d'Art Ancien, Bruselas).



# EL TOCADOR DE LA PRINCESA DE ASTURIAS *en el Palacio de El Pardo*

Por Flora López Marsá



Pocas veces se nos permite la satisfacción de poder recuperar un espacio en su estado original. En el caso que nos ocupa, la pieza permanece casi intacta y la descripción de la misma en los documentos es completa. Fue mencionada ya por José Luis Sancho en su artículo: «Las decoraciones fijas de los Pa-

lacios Reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III»<sup>1</sup>. Como gabinete o tocador de la princesa de Asturias, María Luisa, formaba parte de la zona de los príncipes Carlos y María Luisa. Nos referimos al actual Salón de Espejos del Palacio Real de El Pardo, estancia que en la actualidad forma parte de los salones oficiales y ocupa el espacio

*Vista de la Saleta de los Espejos. Palacio de El Pardo.*

comprendido entre la Saleta Gris y el llamado Dormitorio de Chinescos. La datación se sitúa en torno a 1774, momento en el que se está reformando todo el Palacio para el rey Carlos III<sup>2</sup>.

El uso de una habitación como pieza de tocador y de vestir se desarrolló a lo largo del siglo XVIII y fue conse-



Detalle del  
techo.

cuencia directa de una nueva mentalidad. A partir del último tercio del siglo XVII, en Francia se produjo un profundo cambio en la moral y en las costumbres, provocado por una sociedad que se deleitaba en la sensualidad y en el placer. Su punto neurálgico fue Versalles, que dictó nuevos hábitos irradiados a toda Europa. Debido a ello, las habitaciones de los palacios se hicieron más pequeñas y confortables, creándose piezas que hasta ese momento no existían, como la pieza de comer, de vestir, de juegos, de música, despacho, tocador, etc. Este fue denominado en Francia «boudoir» o «cabinet de toilette», y se situaba cerca del dormitorio, de la pieza de vestir y de los gabinetes. Por lo general, era pequeño y estaba decorado con colores delicados, combinando el revestimiento de la pared con colgaduras de seda o paneles de madera pintada. Presidía la habitación una

chimenea, que se completaba con un gran espejo o «tremó»<sup>5</sup> que llegaba al techo. Simétricamente colocados en la pieza, se disponían otros espejos con una pequeña consola a juego. Los muebles eran pequeños y coquetos, adecuados a la comodidad de la dama; esta fórmula fue utilizada desde el primer tercio de siglo en distintas estancias de Versalles, sobre todo en las piezas privadas, como el dormitorio de María Leczinska, esposa de Luis XV, cuya realización se comenzó en 1725, bajo la dirección del arquitecto Robert de Cotte, y en el «cabinet» del Rey que se comenzó hacia 1730.

El paso del siglo XVII al XVIII trajo un cambio radical en la imagen, tanto femenina como masculina; derivada de la moda francesa, la mujer se presenta como una muñequita, un «bibelot», que posee el hombre y que adorna sus salones. La mujer aristócrata

no tiene otro entretenimiento que todo lo que concierne a su persona. Durante el siglo XVIII se escribió muchísimo sobre la vanalidad femenina y su preocupación por sí misma, aun cuando el hombre actuaba de la misma manera. Ambos utilizaron sus atuendos como instrumentos de jerarquía: encajes, lazos, pelucas y alhajas proliferan enormemente, y todo lo relativo a perfumería y cosmética tiene un desarrollo extraordinario, de forma que llegó a ser una de las fuentes de ingresos de la industria francesa. La nobleza española fue uno de sus clientes más fervorosos y no había noble que se preciara que no tuviera en su tocador todos los adminículos traídos directamente del país vecino. La Princesa de Asturias recibía de París todo un arsenal de productos para aparecer más bella; en 1765, compró un juego de tocador a los prestigiosos orfebres Pierre

Germein y Thomas Chancelier. La obra partía en noviembre del mismo año, procedente de París, hacia Madrid <sup>4</sup>, tras producir una profunda impresión por su belleza en la capital gala, ya que, como cuenta Bottineau, «L'avant coureur» la describía el 2 de diciembre de 1765 de esta manera: «C'est une toilette destinée pour la princesse d'Asturies: un coffre magnifiquement orné renfermoit tout l'assortiment complet pour la toilette: flambeaux, carrés, miroir, boetes à podres, à éponges, à parfums, gauticies, etc... Les formes de toutes les pieces sont ingénieuses e du meilleur goût...» <sup>5</sup>. Al mismo tiempo, la Princesa recibía colonias, jabones, polvos, cremas y aceites <sup>6</sup> que serían depositados en los hermosos recipientes que se hicieron para tal efecto.

El tocador o gabinete de la Princesa de Asturias en el Palacio de El Pardo es plenamente reconocible gracias a las descripciones hechas por los mismos artífices. Joaquín Arali, escultor, describe su trabajo en la bóveda de la pieza de vestir de la Señora Princesa: «... cuatro tritones, que se hallan en los ángulos sobre la cornisa y cuatro cabezas fabulosas...» <sup>7</sup>. La factura de Domingo Brillì y Bernardino Rusca, profesores adornistas, está fechada unos días más tarde y describe los adornos para la bóveda del tocador: «...en la pieza que ha de servir de tocador para Su Alteza hecha a toda costa con materiales grandes y demás necesario para su construcción...» <sup>8</sup>. El conjunto conseguido por los tres artífices es plenamente satisfactorio. Sobre la habitación cuadrada se eleva la bóveda en forma de artesa con los ángulos en chaflán dividida geométricamente; la decoración se acopla a los espacios, desarrollándose los motivos pompeyanos de grutescos y animales zoomorfos. En las esquinas, enfrentados, dos tritones y dos sirenas suje-

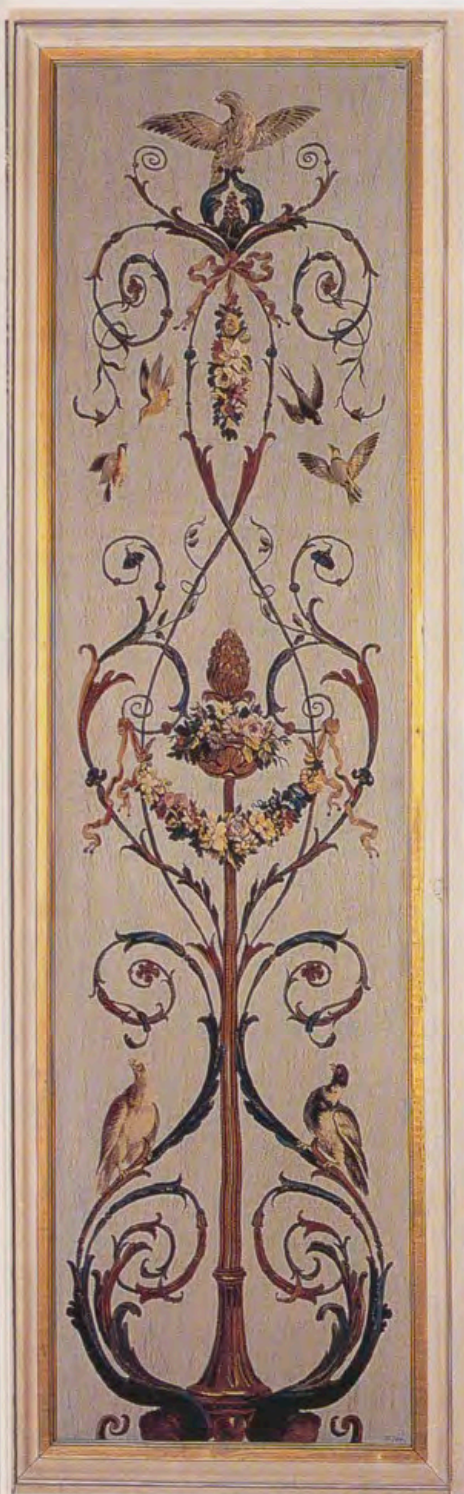
tan con las manos una arquitectura fingida, consistente en una columna terminada en jarrón. En los laterales aparecen medallones con cuatro cabezas que bien pudieran representar los cuatro elementos o las cuatro estaciones. La parte central del techo presenta una decoración que define estos años del

siglo al aunar los roleos vegetales y las flores con los case-tones, motivos, típicamente clásicos, que anuncian el cambio estilístico que se está produciendo.

La pieza es denominada «de los espejos», «tapices pompeyanos» o «de los seis huecos» <sup>9</sup>. Se diseñó para su decoración

*Detalle del  
techo. Sireme*





Tapices pompeyanos.

una «boiserie»<sup>10</sup>, pintada y dorada, según la moda francesa del momento. Integrados en la pared, y a modo de colgadura, se encuentran los tapices con motivos pompeyanos, los cuales no sólo han dado nombre a la sala sino que, a través del tiempo, se han constituido en su principal característica. Fueron encargados en 1774 a José del Castillo, cuya labor había logrado un gran éxito en la Corte con los diseños de la tapicería para el dormitorio del rey Carlos III<sup>11</sup>. Quizá por

ello, Sabatini debió juzgar oportuno su encargo al pintor que en 1775 presentaba la factura del trabajo finalizado. Decía en ella: «Seis quadros yguales, su alto de nueve pies y siete dedos y medio en ornato colorido, á el que forma medio, un candelero bronceado: varias aves y flores que lo ermorean y adornan...» y «... otros seis quadros yguales entre sí para exemplares de las sobrepuestas su alto de tres pies y catorce dedos y su ancho tres y doce, pintados del mismo estilo que los anteriores, con un niño colorido en cada uno que esgrime un arte...»<sup>12</sup>, más otros cuadros

que se colocarían en rinconeras y sobrepuestas.

El diseño de los tapices resulta de gran delicadeza y elegancia. En todos ellos aparece un fondo azul<sup>13</sup>; los situados entre los espejos se adornan con motivos de «candelieri» formados por roleos vegetales y guirnaldas de diferentes colores. A su alrededor, pájaros de distintas especies aparecen volando o posados; en las sobrepuestas el mismo diseño sirve de marco a unos «puttis» que representan cada uno de ellos una disciplina artística. El conjunto resulta magnífico, tanto porque se ajusta per-



fectamente el uso de la pieza, mostrando una decoración delicada y dieciochesca, como por su integración en el conjunto de la habitación. El 21 de noviembre el pintor entregaba sus cartones en la Real Fábrica; con ello conseguía un éxito extraordinario en su carrera profesional, motivo por el que solicitó al Rey entrar a formar parte «de los pintores de su Real Agrado»<sup>14</sup>. Sin embargo, a pesar del informe favorable que de él hiciera Antonio Rafael Mengs, su petición fue rechazada<sup>15</sup>.

El revestimiento de la pared se estructura en cornisa, pilastras y zócalo, en el que se integran espejos y tapices, combinando el azul porcelana<sup>16</sup> con el blanco y el dorado. La descripción de la «boiserie» es completa y brinda la oportunidad de comprobar que la pieza se encuentra entera. Andrés Peral, maestro dorador, que ha dorado y pintado, dice de ella: «... seis sobrepuestas grandes con sus mascarones y adornos, con unas culebras, enredadas entre el adorno...», «... ídem tres frisos que deben colocarse debajo de los tres espejos que han adornado con talla y unos pájaros...», «... seis sobrepuestas que guarnecen el tapiz con sus golpes de talla y una sierpe por remate en cada una...», «...moldura de guarnecer tallada...», «... treinta y dos tarjetas para cubrir las escuadras de las molduras...», «... moldura tallada para guarnecer sobre-ventanas...», «... nueve florones grandes tallados, con mucho adorno, para el friso...», «...treinta y seis florones tallados chicos, también para el friso...»<sup>17</sup>. Angelot, artífice tallista, especifica además el tablero de la chimenea, los tableros de los espejos, los bastidores de puertas y ventanas, las guarniciones de las puertas y la cornisa. Menciona también las «pilastras rinconeras» y las «pilastras que están arriadas al tablero del espejo»<sup>18</sup>.

Nuestro recorrido es enormemente gratificante al comprobar que todo perma-



Detalle de uno de los paramentos.

nece en su lugar, quizá lo más característico de la pieza, a la par que los tapices de Castillo, sean los espejos. Estos son cuatro: uno entre las ventanas, dos entre las puertas y otro encima de la chimenea. El recuerdo de los espejos del Salón del Trono del Palacio Real Nuevo de Madrid es enorme, muy altos y con profusa decoración tallada de figuras en altorrelieve, casi exentas, cuya significación resulta un tanto compleja: mascarones, tritones y guirnalda se unen y entrelazan incorporando el estilo rococó

al simbolismo barroco, del que difícilmente se desprenden las piezas de esta época. De ellos dice Peral: «... cuatro espejos igualmente poblados de diferentes adornos de flores, piezas de escultura, guarnecidos de molduras con sus basas abajo también talladas, todo dorado con el mayor esmero y perfección...»<sup>19</sup>. Es aquí donde encontramos la mayor dificultad de interpretación y donde la recuperación de la Sala nos parece más interesante, ya que pensamos que, a lo que Peral se refiere como



*Detalle del espejo.*

basa de los espejos, es en realidad, a las pequeñas consolas<sup>20</sup> que han venido siendo atribuidas tradicionalmente al ebanista francés Jacob o, en su defecto, fuertemente influenciadas por él<sup>21</sup>. Las consolas, en cuestión, serían obra de Angelot y Peral y de los Talleres Reales, sin embargo, no sería de extrañar la fuerte influencia francesa, ya que Angelot tenía esa nacionalidad, dado que es mencionado como «monsieur» en distintos documentos.

Las consolas se integrarían totalmente en el espacio del espejo por medio de una moldura adornada con motivos de cinta, en la que quedaría encastrada la llamada basa. El citado motivo se desarrolla en el faldón de la consola y ribetea el tablero que se presenta en forma mixtilínea; en el centro, una cabeza de animal en actitud amenazadora, de la que nace un follaje que recubre parte del mueble, enroscándose y adaptándose al espacio articulando una línea sin fin. Dicho follaje se encuentra exactamente igual en la bóveda, en los espejos y en la «boiserie», pero lo más interesante del mueble se centra en sus patas. Son dos y están formadas por un tritón y una sirena, que coinciden con los mismos motivos de la bóveda y cumplen la misma fun-

ción de sujetar o sostener algo con su fuerza.

En los documentos se mencionan también cuatro rinconeras, dos con cabeza de perro y dos con cabeza de

león. Una mesa «...tallada del mismo género con escultura en los pies y delantera...»<sup>22</sup>. El velador, que actualmente hace juego con las consolas, nos parece de peor factura que aquellas. Tal vez hecho posteriormente o de inferior calidad, ya que el precio cobrado por los dos artífices es el mismo, 4.000 reales, que representa una cantidad moderada. Se compone de tablero circular sostenido por tres tritones, chambrana con florón y faldón con los mismos motivos de cintas y follajes repetidos en el resto de la Sala. Creemos que con los mencionados elementos se haría la pantalla de chimenea citada por los dos artistas. Completaban la Sala «... seis sillas talladas que se han dorado y metido de color porcelana...» y «... dos canapés de dos asientos del mismo género los adornos lisos de color porcelana...»<sup>23</sup>.

*Detalle del espejo.*



**E**stilísticamente, el conjunto muestra gran armonía, porque los mismos motivos se repiten en la bóveda, los espejos, las basas y las sobrepuestas, entremezclando presente, pasado y futuro, ya que el recuerdo del lenguaje barroco de las tallas de los espejos nos traslada a las del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid. En cambio, las basas o pequeñas consolas hablan del rococó francés y de la influencia italiana con las esculturas casi exentas. En la bóveda se encuentra un lenguaje parecido, enmarcado en un espacio en el que, geométricamente dividido, se acoplan motivos rococós y neoclásicos, formando un estilo propio de la transición. Este eclecticismo, que no consigue desprenderse de sus raíces barrocas, es propio de Sabatini, que dirige la obra del Palacio de El Pardo. Al ser él quien firma todos los vistos buenos de las facturas, se puede pensar que la dirección de las decoraciones interiores estuvo también a su cargo. Sabatini, llegado a Madrid procedente de Nápoles, será mandado llamar por Carlos III para ser su arquitecto real. De formación barroca clasicista, intentará adecuarse a las corrientes del momento, pero nunca se desprenderá del todo de sus años italianos. Dirigirá las obras del Palacio Real Nuevo de Madrid desde la década anterior, pero en ésta de los años 70 otro arquitecto comenzará a ser su rival: Juan de Villanueva. De formación neoclásica, éste será el preferido del príncipe Carlos y en quien recaerán sus encargos personales. Ambos arquitectos pugnarán por sobresalir, siendo indiscutiblemente las dos figuras de la arquitectura palaciega del último tercio del siglo XVIII.

**A** caballo entre las dos corrientes se muestra también el diseño de los tapices: los motivos pompeyanos, presentados con sobriedad clásica, son interrumpidos por pa-



Consola.

jarillos que vuelan, se posan y aletean, así como por los niños que nos hablan de una estética dieciochesca.

**E**l resultado final es de gran belleza, y el complemento que hoy no podemos contemplar, compuesto por pantalla de chimenea, canapés y sillas, todo ello en azul dorado y blanco, debió resultar de una delicadeza inigualable. Por otra parte, está lograda, a mi parecer, con especial intención, ante la función para la que se destinó la pieza, según consta en

los distintos documentos en los que aparece mencionada como tocador, pieza de vestir o gabinete de la Señora Princesa. Pensamos que se utilizaba para todas aquellas funciones indistintamente.

**E**n 1779 la Sala de los Espejos debió considerarse insuficiente, ya que el 22 de julio del mismo año José del Castillo presentaba una nueva factura de cartones realizados para el «tocador de la Serenísima Princesa»<sup>24</sup>. Esta nueva habitación debía ser mayor, aunque no sabemos



Velador.

dónde se dispondría. En esta ocasión los diseños cambiaron radicalmente y el encargo se hizo acorde con la época; consistían en escenas de la vida madrileña que tan de moda están en ese momento: «una vista del Real Sitio del Retiro mirando azia el jardín del caballo...», «la baxada de la calle de la Montera a la Puerta del Sol desde donde se descubre un pedazo de la Casa de Correos...» y los tipos populares de la época «una puesta en jarras mirando a dos tunos», «una cuajadera» y un «buñuelero»<sup>25</sup>.

Durante estos años el maestro preferiría los temas

madrileños, prescindiendo de los motivos pompeyanos; son los años en los que Madrid cambió de forma radical su imagen y los pintores responden a la idea de mostrar la nueva ciudad de corte europeo, con su urbanismo, sus palacios, sus fuentes y sus jardines. La corte madrileña es un espectáculo de luz, colorido y modernidad, y los pintores de la época quieren dejar constancia de ello. La Saleta de los Espejos debió pasar entonces a ser gabinete o pieza de vestir únicamente. Pero, fuere cual fuere el uso que se le diera, no por ello dejó de ser una de las piezas mas hermosas y conseguidas del Palacio.

## NOTAS

<sup>1</sup> SANCHO, José Luis: «Las decoraciones fijas de los Palacios Reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III». IV Jornadas de Arte: *El Arte en tiempos de Carlos III*. CSIC, Madrid, 1988.

<sup>2</sup> De 1772 son los primeros presupuestos pasados a Sabatini.

<sup>3</sup> «Tremó» o «trumeaux», espejo que llega al techo.

<sup>4</sup> BOTTINEAU, Yves. «L'art de cour dans l'Espagne des lumières 1746-1808». DE BOCCARD. París, 1986, págs. 181 y ss.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 182.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 184.

<sup>7</sup> 26-27 dic. 1775. Cuenta de Joaquín Arali. AGP. Sec. Administrativa. Obras en Palacio, leg. 516.

<sup>8</sup> 30 de diciembre 1775. Cuenta de Domingo Brillí y Bernardino Rusca. *Ibidem*.

<sup>9</sup> Deben referirse a los huecos de puertas.

<sup>10</sup> Revestimiento de madera.

<sup>11</sup> Dichos diseños los comenzó Guillermo de Anglois, y José del Castillo los llevó a término.

<sup>12</sup> 21 de nov. 1775, factura de José del Castillo. AGP. Carlos III. CASA. Leg. 88.

<sup>13</sup> Color que predomina en la Sala.

<sup>14</sup> ... *Idem*. Expediente personal de José del Castillo, Letra C, leg. 56.

<sup>15</sup> SAMBRICIO, Valentín. José del Castillo, pintor de tapices. *Archivo Español de Arte*, nº XXIII, 1950, págs. 284 y ss.

<sup>16</sup> El color azul aparece denominado como «porcelana».

<sup>17</sup> 20 de abril de 1776. Factura de Andrés Peral. AGP. Sec. ADM. Obras en Palacio, leg. 516.

<sup>18</sup> 29 de enero de 1776. Factura de Baltasar Angelot. *Ibidem*.

<sup>19</sup> Factura de Andrés Peral. *Ibidem*. Es la partida más cara de ambos artifices. Peral cobró por las mismas 59.200 reales; Angelot, 54.000.

<sup>20</sup> Son tres. Dos se conservan en el Palacio de El Pardo y otra en el Palacio de Aranjuez.

<sup>21</sup> JUNQUERA, Juan José: «Aranjuez: muebles en el Museo de Trajes». *Reales Sitios*, nº 50, 1971, págs. 55 a 40.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> 1779. Factura de José del Castillo. Carlos III, AGP. CASA, pág. 88.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

# LAS ANTIGÜEDADES ROMANAS EN EL JARDÍN DEL PRÍNCIPE Y LA CASA DEL LABRADOR

Por Miguel Ángel Elvira



A finales de febrero de 1794, Pedro Michel y Celedonio de Arce firmaron los distintos inventarios de obras escultóricas móviles que componían el patrimonio de Carlos III conservado en los Reales Sitios. Habían pasado seis años desde la defunción del Monarca y, como es lógico, algunas piezas habían cambiado ya de emplazamiento. Por ello, al tratar de Aranjuez, tuvieron que hacer un capítulo titulado «Estatuas y bustos que existen en el Real Sitio de Aranjuez llevados por orden de S.M. (Carlos IV) del Sitio de San Ildefonso»<sup>1</sup>.

Si este detalle nos interesa es porque de los siete apartados que contiene esta relación,

*Jardín del Príncipe. Portada principal, según Brambilla. (h. 1830).*

cuatro hacen referencia a obras que o son antiguas sin duda alguna, o plantean por lo menos el problema de su antigüedad, y porque, además, estas esculturas constituyen el primer conjunto de obras romanas que adornaron el Jardín del Príncipe en Aranjuez. Este ámbito, como es sabido, fue cedido a la Corona en 1543, y comenzó a ser cercado y organizado en 1750, bajo Fernando VI; pero fue sólo en 1772 cuando, por Real Orden de Carlos III, se inició la ordenación de sus jardines<sup>2</sup>. Siempre bajo la dirección del Príncipe de Asturias, y después rey, Carlos IV, sus obras se desarrollaron prácticamente sin interrupción hasta el estallido de la Guerra de la Indepen-

dencia: fue una actividad breve, de poco más de treinta años, pero un verdadero capítulo en la historia del gusto por las antigüedades, y aún por la arqueología, en nuestra corte neoclásica.

Cuando Carlos IV, recién ascendido al trono, se decidió a añadir a sus ya bien ordenados jardines el adorno clasicista de unas esculturas romanas, era lógico que acudiese para obtenerlas al Palacio de la Granja de San Ildefonso: allí se acumulaban literalmente, desde hacía décadas, las magnas colecciones adquiridas por Felipe V; allí habían sido estudiadas muchas de sus piezas desde 1750 por el abate Eutichio Ajello<sup>3</sup>, y allí habían sido

catalogadas, por ejemplo, por A. Ponz en los últimos años del reinado de Carlos III<sup>4</sup>.

Si tenemos en cuenta estos repertorios y las sugestivas referencias que, algo más tarde, presenta J.A. Alvarez de Quindós en su *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, publicada en 1804<sup>5</sup>, resulta relativamente sencillo seguir la trayectoria de los cuatro apartados en que, como hemos dicho, se reúnen estas antigüedades viajeras. Así, si iniciamos una visita al Jardín, y comenzamos para ello por la puerta principal, contemplaremos los dos bellos pilares de la portada, compuestos cada uno por cuatro columnas. E inmediatamente recordaremos que, según Alvarez de Quindós, «en el centro de las columnas se hallan colocadas dos estatuas de mármol de lo antiguo, y aun cuando sean copias, están bien ejecutadas: representan a Minerva, o Palas, y a Pomona, diosa de las frutas; aquélla es mejor que ésta» (p. 284).

¿Qué quiso decir nuestro autor con la palabra «copias»? ¿Las creía piezas modernas, o más bien sabía, como conocedor de la Historia del Arte clásico, que muchas obras romanas son en realidad imitaciones de originales griegos? Sea cual fuese su opinión, son las esculturas que, en los *Inventarios* firmados por Michel y Arce, aparecen como «dos estatuas de már-

mol blanco de 7 pies de alto que representan a Pomona y Minerva», recibiendo la alta valoración de 45.000 reales cada una (cuando, en los mismos *Inventarios, las Meninas* de Velázquez son tasadas en 60.000 reales). Por su parte, Ponz, en 1791, las describe ya en Aranjuez como «dos bellísimas estatuas griegas, aunque restauradas, de la colección de San Ildefonso, y representan, del tamaño del natural, en mármol: la una a Palas, y la otra a Flora»<sup>6</sup>.

Muy probablemente eran las mismas obras que el propio Ponz había descrito años antes en la *pieza cuarta* del Palacio de San Ildefonso: «una Pomona y una Minerva, restaurados.... los brazos de entrambas y la cabeza de la Minerva» (párr. 37), y nos atreveríamos a aseverar que estas dos esculturas no se han perdido: ignoramos cuándo abandonaron Aranjuez -Brambilla, en torno a 1850, no las refleja ya en su cuadro de la puerta principal del Jardín-, pero son, casi con seguridad, dos conocidas obras del Prado: la «Minerva» sería la Atenea nº 24 E, que hoy carece de cabeza y de manos, pero que aparece completada en un dibujo de Ajello, y la «Pomona» o «Flora» sería en realidad la conocida copia de la Atenea de Mirón, nº 82 E, que había sido restaurada -como se ve en un dibujo de Ajello y en fotografías antiguas- con símbolos vegetales y una cabeza descubierta. Hoy,

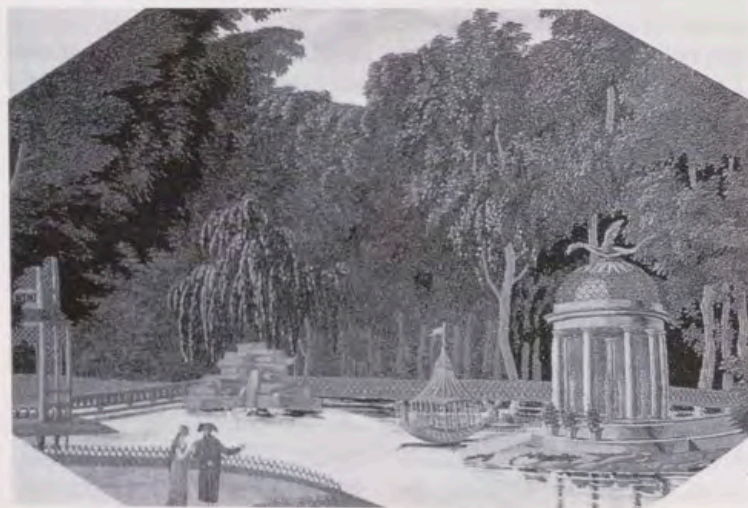


Templete neoclásico del Estanque de los Chinescos, por Juan de Villanueva.

como es sabido, esta última estatua tiene ya como cabeza un vaciado de la Atenea de Dresde<sup>7</sup>.

Si nos adentramos en el Jardín, podríamos dirigirnos, como hoy se suele hacer, a la zona del embarcadero, donde vio Alvarez de Quindós cinco esculturas en bronce de dioses (Diana, Júpiter, Plutón, Mercurio y Abundancia), que nadie cita como posibles antigüedades, y que por tanto debían de ser estatuas de aspecto moderno; sin embargo, no lejos de allí, en el «salón del pabellón mayor», el mismo autor menciona «grupos (¿errata por «bustos»?) o cabezas de emperadores de piedra mármol de lo mejor ejecutado» (p. 285).

Apenas sabemos nada de estas últimas obras. Resulta muy remota la posibilidad de que pasasen, inmediatamente después de la descripción de Quindós, a adornar las balastradas de la Casa del Labrador, que por entonces se concluía; y, además, esto entraría en contradicción con la solución más lógica: la que identificaría estas piezas con las mencionadas en otro de los



Jardín de los Chinescos. El templete, con las esculturas egipcias en los intercolumnios. Tela bordada de la Casa del Labrador.

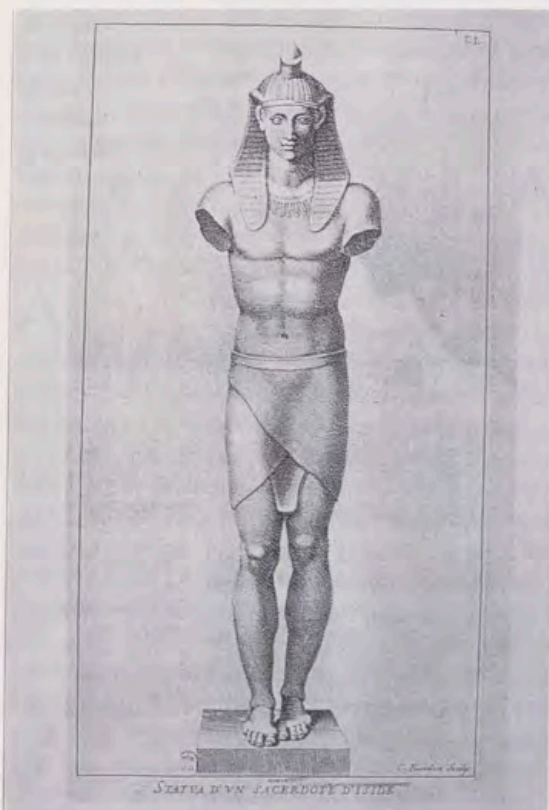
apartados del *Inventario* de Carlos III: «Catorce bustos de mármol blanco, con los cuerpos de jaspes, que representan varios emperadores y filósofos de vara de alto»; en efecto, los bustos de la Casa del Labrador son blancos por completo. Por lo demás, dada la vaguedad que se aprecia en todas las descripciones de bustos, resulta prácticamente imposible determinar si estas piezas pudieron ser los «diferentes bustos modernos, que representan césares», mencionados por Ponz en la *pieza quinta* del Palacio de San Ildefonso (párr. 38), y que ya no aparecen allí en el *Inventario* establecido por Michel y Arce, u obras reseñadas en distintas habitaciones, y en particular en esa especie de almacén de estatuas que fue, según parece, el *Trascuarto o Galería de Idolos* de La Granja. Y esa misma vaguedad descriptiva nos impide resolver otro problema básico: el destino posterior de esas piezas. Descartada la Casa del Labrador, cabe pensar que se perdiesen durante la invasión napoleónica o que, por alguna razón, fuesen trasladadas a principios del siglo XIX y acabasen en el conjunto de las colecciones del Prado, donde no faltan bustos con «cuerpos de jaspes».

Es probable que decorase la misma zona que los bustos —aunque no tenemos ninguna referencia escrita que avale tal localización hipotética— otra obra que pasó a Aranjuez según los *Inventarios* de Carlos III: «Una urna cinericia mal restaurada y bastante maltratada que contiene ocho figuras de tres pies y 10 dedos de diámetro», tasada en la no despreciable cantidad de 14.000 reales. En este caso, nos limitaremos a dar la razón a M. Mariné y G. Mora, quienes, hace unos años, identificaron esta «urna» con el famoso Puteal de la Moncloa, hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Aunque la descripción del *Inventario* es incorrecta —las figuras representadas son

siete—, no cabe otra solución, pues el propio *Inventario* ya no la menciona en San Ildefonso, y eso que era, según Ponz, «lo más notable» de la *pieza séptima*: «una urna cineraria con excelente bajo relieve, que representa, al parecer, el nacimiento de Minerva, y se compone de varias figuras; es, a saber: Júpiter, las Parcas, un sacrificante, etc.». Como resumen de las conclusiones de estas autoras señalaremos que el Puteal fue trasladado al Palacete de la Moncloa cuando éste se reconstruyó en 1816, y de allí pasaría a su emplazamiento actual entre 1869 y 1872, al ser descubierto por J. de D. de la Rada y Delgado «semienterrado en los jardines de dicho palacio»<sup>8</sup>.

Para hallar el emplazamiento de las esculturas que componen el cuarto y último apartado de nuestro *Inventario*, hemos de caminar un poco más. En el sugestivo Estanque de los Chinescos es donde, hacia 1790, Juan de Villanueva levantó su sencillo y magistral templete jónico, que Quindós describe como «de gusto griego, de la especie de los que llaman monópteros, perfectamente ejecutado... Remata con

Una de las estatuas egipcias que adornaron el templete neoclásico. Grabado de C. Randon publicado por D. de Rossi en 1704.



una cúpula pintada al óleo por lo interior, y encima un dragón vaciado en plomo, y dorado. En los intercolumnios por orden del Rey (Carlos IV) se colocaron ocho estatuas de mármol negro, que llaman viggió, y labradas para ser arrimadas o en nichas: ellas representan falsas deidades o ídolos de los antiguos egipcios; son obras de su tiempo, de mucha singularidad y aprecio, las cuales correspondieron al gabinete de la reina Cristina de Suecia...» (p. 293).

Estas ocho estatuas egipcias que, según el *Inventario*, medían seis pies de altura (poco menos de 1,70 m), son hoy bien conocidas a través de los dibujos realizados por (o para) Ajello en La Granja: en efecto, allí se representan trece figuras de estilo egipciante —un babuino, una cabeza humana, un personaje arrodillado y diez personajes en pie—, y es fácil seguir la historia moderna de estas esculturas desde su adquisición por Felipe V.

El babuino —llamado en el *Inventario* de Carlos III «Idolo en figura de oso del tamaño de una vara» (tomo II, p. 302)— permaneció en San Ildefonso, y es probable que pasase al Prado, en cuyos almacenes quizá se encuentre aún. El personaje arrodillado es, sin duda alguna, el Nectanebo I del Prado (nº 412 E), hoy en depósito en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La cabeza y dos de los personajes en pie pasaron asimismo al Prado, donde ostentan los números 415 E (la cabeza), 414 E y 415 E (las figuras). En cuanto a las otras ocho figuras, han de ser forzosamente las llevadas a Aranjuez hacia 1790, pues faltan ya en los *Inventarios* de San Ildefonso de 1794.

Problema más grave, aunque quizá ajeno a los intereses del presente estudio, es el origen lejano de estas estatuas. Sobre este punto estamos preparando S. Schröder y yo un artículo conjunto, y por ello



bastará limitarse aquí a unas notas preliminares.

Es muy probable que el Nectanebo proceda de la colección de Cristina de Suecia; pero, a pesar de la referencia de Quindós –tomada sin duda de la descripción por Ponz del Palacio de La Granja (párr. 46)– creemos que la historia de las otras esculturas es muy distinta. En 1704, D. de Rossi, en su *Raccolta de statue antiche e moderne*, publicó en sendos grabados (nº 149 y 150) dos de las estatuas que acabarían pasando a Aranjuez: aún no tenían los brazos restaurados, y el editor las consideraba perdidas –esto es, en paradero desconocido para él–. A través de los datos que aporta este autor, puede afirmarse que las piezas aparecieron muy mutiladas en una excavación llevada a cabo por los jesuitas, hacia 1650, en la Villa Adriana de Tívoli; pasaron después a manos del cardenal Camillo Massimi, y finalmente vinieron a España como parte de la fabulosa colección del Marqués del Carpio, embajador en Roma y virrey de Nápoles bajo Carlos II<sup>9</sup>.

En cuanto al destino final de las obras, después de su colocación en Aranjuez, parece que hemos de aceptar la triste referencia que nos da F. Nard en 1851, cuando nos dice que de

ellas «nos despojaron los franceses, quedándonos en memoria los pedestales que convidan al asiento»<sup>10</sup>. Desde luego, hacia 1850 Brambilla representa unos floreros en el lugar que ocuparan los oscuros ídolos.

Aunque así concluye nuestra referencia a las esculturas traídas a Aranjuez por Carlos IV durante los primeros años de su reinado, no hemos hecho, en realidad, sino comenzar la historia de las actuaciones «arqueológicas» de dicho Monarca en el Jardín del Príncipe. Y no era preciso, en torno a 1800, alejarse mucho del templete y del Estaque de Chinescos para darse cuenta de ello.

Allí cerca se hallaba, en efecto, esa curiosa construcción de aspecto rústico que recibió el nombre de Casa del Ermitaño y que se mantuvo en pie hasta bien entrado el siglo XIX. Tenía dos habitaciones, y, según Alvarez de Quindós, «sus pavimentos son romanos, que se hallaron en Sepúlveda, aunque en parte son imitados» (p. 292). En realidad, sabemos que dichos mosaicos fueron hallados en una villa romana de Duratón entre 1791 y 1796<sup>11</sup>, que se colocaron en la Casa del Ermitaño en 1796<sup>12</sup> y que presentaban unos motivos decorativos bastante convencionales, puesto que, según

*La Casa del Ermitaño, según Brambilla (h. 1830).*

Nicolás de la Cruz, en su instalación de Aranjuez «se ven dos bellas piezas de mosaico que figuran vasos, macetas de flores y pájaros...»<sup>13</sup>. En cuanto a su posible conservación posterior –acaso algún fragmento se halle actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid–, nos limitamos, por cortesía, a remitir al lector a un artículo (en prensa) de nuestra querida colega R. Lucas, a quien agradecemos los datos que nos ha proporcionado sobre tan curioso ejemplo de reutilización<sup>14</sup>.

Ya es hora de dirigirse, por fin, al único lugar donde hoy día pueden contemplarse obras antiguas auténticas: nos referimos, como es lógico, a la Casa del Labrador, cuya reforma, comenzada en 1794-1795, dio como fruto un museo en miniatura. Para llegar a él, no nos detendremos, desde luego, en los vistosos bustos de emperadores, todos ellos de gusto barroco, que adornan las barandillas y verjas de la fachada: ninguno de ellos es antiguo, aunque casi todos dependan directamente de modelos romanos. Tampoco creemos que merezcan más que una mera referencia las dos

*Galería de Estatuas en la Casa del Labrador. Sector N-O.*



únicas figuras en yeso —de todas las que ocupan las hornacinas exteriores del edificio— que reproducen modelos clásicos: la Flora del Museo Capitolino de Roma y el «Germánico» u «Orador romano» de Cleomenes, que pasó a Francia a fines del siglo XVII y que se conserva en el Louvre <sup>15</sup>. Entramos por tanto en el edificio y, tras mencionar de pasada un nuevo yeso —el Grupo de San Ildefonso que se encuentra al pie de la escalera principal—, accedemos, finalmente, a la esperada Galería de Estatuas.

**E**sta Galería es una Sala alargada de Norte a Sur, con ventanas en los costados mayores, que se sitúa en el ala occidental del Palacio. La cuidadísima decoración pompeyana proyectada por Isidro González Velázquez constituye una magnífica creación del neoclasicismo más depurado, y un marco fastuoso para una colección de dieciséis hermas. Estos hermas proceden todos —diez de ellos porque una inscripción lateral así lo acredita, y los otros porque el sistema de restauraciones y el tamaño de los bloques así invitan a pensarlo— de la colección que formó en Roma don José Nicolás de Azara, embajador de Carlos III y Carlos IV ante la Corte de Pío VI. Este diplomático, a cuya afición por la Antigüedad ya hemos dedicado un estudio <sup>16</sup>, comenzó su fastuosa colección de esculturas —entre las que predominaban los bustos y hermas— en sus excavaciones de Villa Negroni, en Roma (1777), pero se hizo famoso por sus hallazgos de 1779 en la Villa de Los Pisones en Tívoli: de las quince cabezas que entonces halló, diez son las inscritas de Aranjuez, cuatro se hallan en el Prado, y la última se conserva en el Louvre <sup>17</sup>.

**A**nimado por esta fortuna arqueológica, el *cavaliere* Azara siguió excavando en Tívoli y comprando bustos de distintas procedencias, hasta que llegó a reunir una nutridísima



Casa del Labrador. Herma 7, "Sófocles".

galería de retratos. Ponz la describió tal como se hallaba en 1788 <sup>18</sup>, pero aún crecería más en años posteriores, alcanzando, según el propio Azara, unas setenta obras <sup>19</sup>. Sin embargo, a medida que la inquietud y los disturbios provocados por la Revolución Francesa se extendieron por Europa, la seguridad de la colección se hizo precaria. En 1798, Azara acaba por abandonar Roma, al ser depuesto el Papa de su soberanía temporal, y encomienda a la autoridad moral de Carlos IV la salvaguardia de sus bienes, que no puede acarrear consigo, mientras pasa a ocupar la Embajada de París.

**A**caso ya por entonces nuestro hombre sugiriese la posibilidad de legar sus queridos bustos a la Corona española, pero esperó a enero de 1801 para hacer formal tal ofrecimiento, en carta al ministro Cevallos <sup>20</sup>. Y es muy probable que, en su posterior estancia de Aranjuez, ese mismo año, se planease ya la instalación de sus piezas más vistosas en la Galería de Estatuas, casi concluida por entonces. Sin embargo, habrá que esperar a la muerte del diplo-

mático en 1804 para que las obras salgan de Roma y lleguen a Aranjuez <sup>21</sup>. Sólo a una cabeza le había reservado Azara otro destino: había regalado el que hoy conocemos como «Herma Azara» por antonomasia, con el retrato de Alejandro, a su amigo Napoleón.

**D**e acuerdo con estos datos cronológicos, sería posible, pero poco probable, que la colección de Azara presidiese los criterios decorativos de Isidro González Velázquez. Más lógico es pensar que el arquitecto diseñase la sala pensando en otros bustos de las colecciones reales, o en una decoración más pobre, reducida a vaciados en yeso o escayola; sería más tarde cuando, al perfilarse la llegada de las prestigiosas obras del Embajador, se hiciesen las últimas remodelaciones, que culminarían en la nueva decoración pictórica de la bóveda, ejecutada en 1806 por Zacarías, hermano del arquitecto.

**L**os dieciséis hermas, casi todos ellos copias romanas de originales griegos, constituyen un verdadero recorrido por la historia del retrato helénico, y merece la pena que los veamos desde este punto de vista. Para que se entienda su denominación numérica —que utilizaremos por comodidad—, hemos de señalar que seguimos el orden fijado en su catálogo por D. Hertel <sup>22</sup>, es decir, tomamos como punto de partida la puerta norte de la habitación —aquella por la que normalmente salen las visitas—, seguimos después por la pared occidental, y giramos así, en sentido contrario a las agujas de un reloj, hasta volver a la puerta norte <sup>23</sup>.

**E**l prototipo más antiguo es el copiado en el herma 6, al que Azara, como en la mayoría de los casos que vamos a ver, identificó hipotéticamente mediante una inscripción; en este caso, interpretó al retratado como «Heródoto». Lo curioso es que, aquí, acertó por lo menos bastante bien la cronolo-

gía, puesto que nos hallamos ante un retrato fechable, por sus rasgos y estilo, a mediados del siglo V a.C. Probablemente habría que ver en el retratado a algún personaje político ateniense de esa época, en consonancia con otros retratos de estrategos realizados a fines del Período Severo y a principios del Siglo de Pericles. Por lo demás, no son escasas, en el tratamiento de la cara y la cabellera, las relaciones de esta obra con el arte de Mirón.

Algo posterior, aunque aún fechable en el siglo V a.C., es el prototipo copiado en el herma 2, al que Azara identificó con «Tespis», el creador de la tragedia. Al no conocerse ningún paralelo exacto para este retrato —ni para el anterior, por cierto—, la libertad interpretativa sigue hoy vigente, y no ha perdido su interés la visión de nuestro coleccionis-

ta, que halló —como nosotros— algo de teatral en los ojos y en la expresión del personaje. En efecto, no estamos lejos de esas «máscaras animadas» que agitan las facciones de los sátiros aún a mediados del siglo V (recuérdese el *Marsias* de Mirón, por ejemplo), o que caracterizan a muchos centauros del frontón occidental de Olimpia o de las metopas que adornaron el partenón. En ese sentido, dista de ser inverosímil la identificación con algún autor teatral fallecido por entonces, al que se intentase inmortalizar con un retrato ideal.

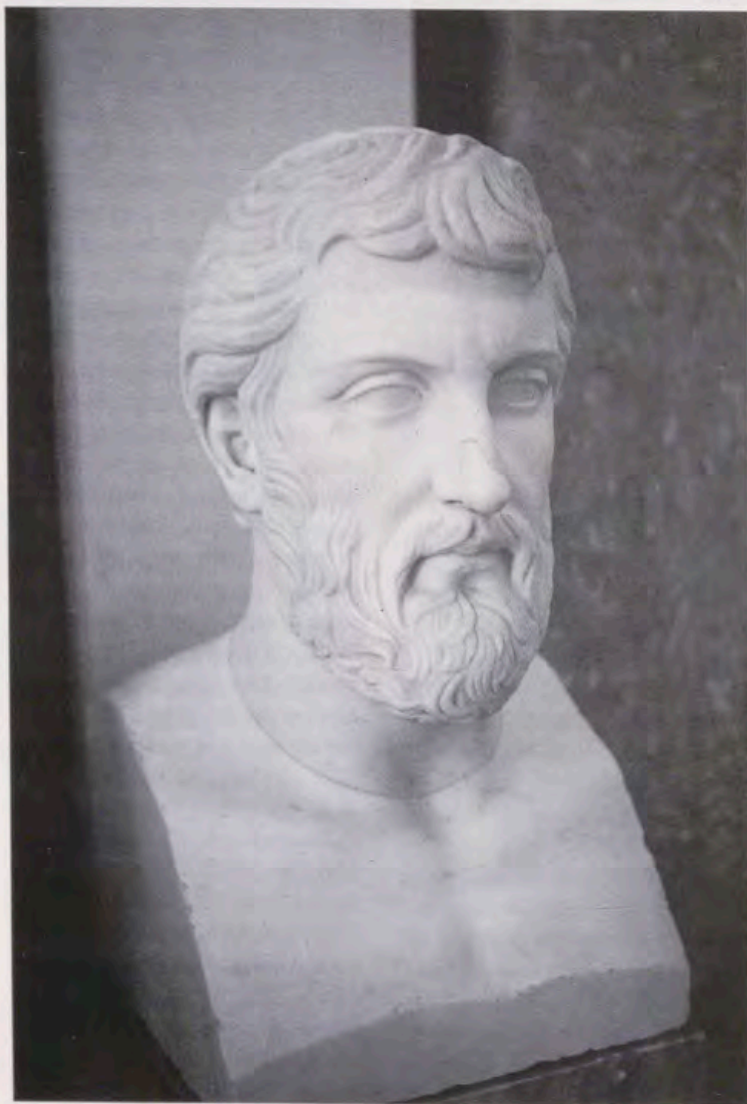
Si nos trasladamos ya al siglo IV a.C., y nos acercamos en concreto a sus décadas centrales, pronto vemos multiplicarse los retratos en Grecia, y también en la colección de Aranjuez: nada menos que seis piezas de nuestra Galería

tienen prototipos adscribibles a este período, que corresponde a la época de plenitud de artistas como Praxíteles, Escopas o Lisipo: son los hermas 1, 3, 4, 7, 14 y 15.

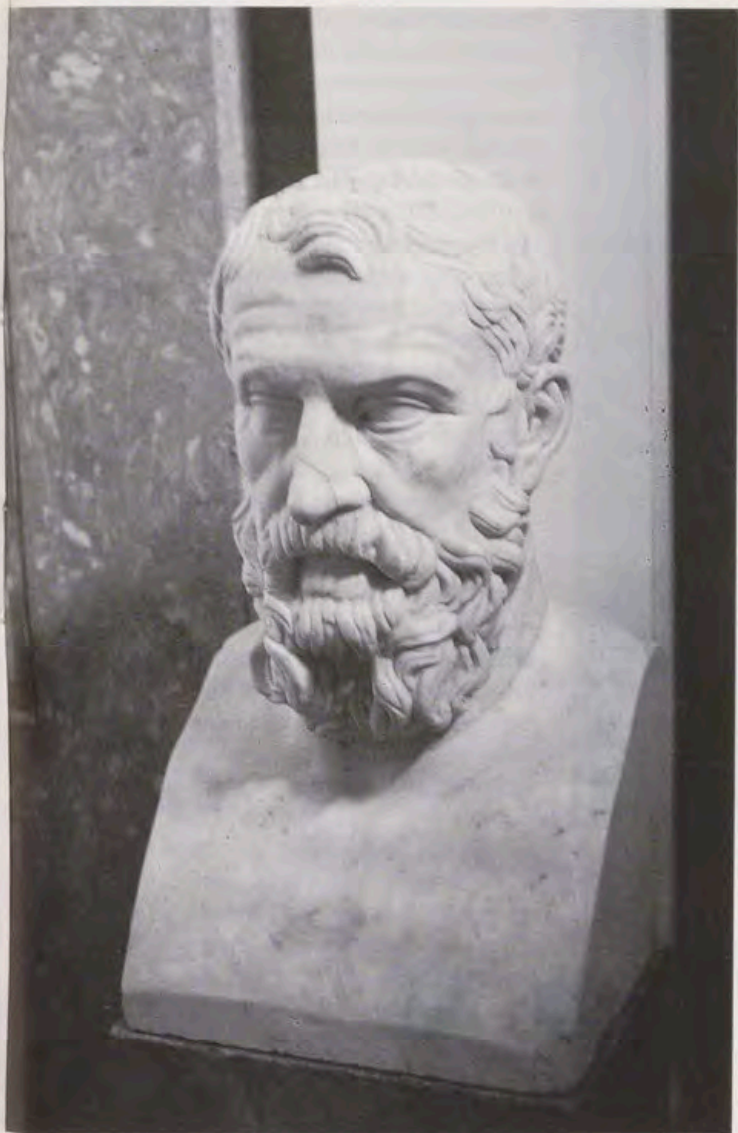
El herma 1 fue identificado correctamente por Azara como el retrato ideal de *Periandro*, tirano de Corinto hacia el año 600 a.C. y uno de los Siete Sabios de Grecia. En realidad, no podía equivocarse, porque hacía poco que el papa Pío VI había descubierto, en sus excavaciones de la Villa de Cassio en Tívoli, un herma con el mismo personaje y con una inscripción que lo identificaba. La pieza de Aranjuez es sin duda de calidad mediocre, pero no por ello puede considerarse una falsificación moderna: está tan estropeada que nadie, en el siglo XVIII, se habría entretenido en restaurarla con tanto cuidado si no hubiese sido patente su antigüedad.

Este *Periandro* procede sin duda de una serie de los Siete Sabios que, ignoramos por qué razón, fue encargada y realizada entre los años 370 y 330 a.C. Y en la misma serie hubo de aparecer también el retrato ideal de Pítaco de Mitilene: esta identificación sería la atribuible, según G. Lippold, a nuestro herma 15, interpretado por Azara, al parecer sin razón alguna, como «Heráclito». Realmente, la tesis de Lippold tiene poca base, pero, de cualquier modo, este herma anónimo ya fue aclamado por Hübner como el mejor de los conservados en la Galería de Estatuas, y cabe resaltar que sólo se le conoce un paralelo iconográfico exacto, también de excelente calidad, en el Museo de Budapest.

También sabemos que en la Atenas de mediados y del tercer cuarto del siglo IV a.C., eran muy apreciadas las estatuas ideales de los grandes autores de tragedias. Y es posible en este contexto donde quepa situar otros dos



Casa del Labrador.  
Herma 8,  
posible "Colotes"  
o "Licurgo".



de nuestros hermas: el 7, un retrato convencional al que Azara llamó «Sófocles» sin razones definitivas, y que recuerda el estilo de las estelas áticas de su época; y el 14, que, desde luego, no puede ser «Teócrito», como dice la inscripción, porque el creador de la poesía bucólica vivió más tarde, ya en el siglo III a.C.; habríamos de pensar más bien en Aristóteles, como quiso T. Lorenz, o, mejor aún, en alguna imagen de Eurípides, no muy distante de las reconocidas por los especialistas.

Concluyen este grupo fechable en el siglo IV dos obras más: el herma 5, que no es un retrato propiamente dicho, puesto que, como bien vio Azara, constituye una probable representación de «Heraclides»; y el herma 4, una interesante obra de iconografía

*Casa del Labrador.  
Herma 9,  
posible "Solón".*

segura en la que merece la pena detenerse.

En realidad, cuando nuestro coleccionista hizo inscribir sobre este herma 4 el nombre de «Pítaco», hubo de advertir necesariamente su propia incongruencia: en la misma campaña de excavación en Tívoli (la de 1779) había hallado, junto a ésta, otra cabeza igual, y, sin embargo, decidió identificarlas de forma distinta: la otra, hoy conservada en el Prado (nº 25 E), ostenta sobre el pecho la palabra «Zenón». Además, se equivocó en ambos casos, y por falta de estudio: hacía ya mucho tiempo que Ursinus había publicado —con la ilustración pertinente— una pieza idéntica a las que nos ocupan: el *Milciades*, con inscripción identificatoria, que hoy se conserva en Rávena. Nos hallamos, por tanto, ante la efigie ideal del estratega que venció en Maratón y que, aún a mediados del siglo IV a.C., servía de bandera política en las querellas internas de Atenas.

Ya a principios del Helenismo, pero aún en el ambiente atildado y clasicista de los hijos de Praxíteles, debemos situar el herma 8, cuyo original se fecharía en torno al 500 a.C. La excesiva limpieza de su superficie ha hecho dudar a muchos de su autenticidad; sin embargo, creemos que ésta se puede dar por segura por una simple razón iconográfica: de los varios paralelos que se conocen para esta cabeza, el único que muestra ciertos detalles idénticos, y el único, por tanto, que habría podido, teóricamente, servir de modelo para la realización de nuestro herma, es, en realidad, una pieza hallada en Albania en el siglo XX. Más dudosa resulta, en cambio, la identificación del personaje, que Azara ni siquiera intentó: K. Schefold y G.M.A. Richter pensaron en Colotes, discípulo de Epicuro; en cambio, S. Schröder ha propuesto la sugestiva candidatura de Licurgo, el político ate-

niense fallecido en el 524 a.C. y homenajeado con varias estatuas después de esa fecha.

Adentrándonos ya en el siglo III a.C., pronto contemplamos cómo se desarrolla el realismo en las facciones de las figuras: sin perder su dignidad de oradores o filósofos, los retratos de los hermas 10 y 16 nos dirigen miradas más directas e inquisitivas que las obras mencionadas hasta ahora. En este camino hacia la veracidad, es sabido que supuso un auténtico hito el retrato de Demóstenes por Polieucto, fechado hacia el 280 a.C.; de su cabeza es copia el herma 16, bien identificado por Azara. El mayor problema de nuestra pieza es, sin embargo, la posibilidad de que sea falsa: obviamente, el aspecto limpio de la superficie, prácticamente sin pátina, no resulta un signo positivo, pero tampoco es determinante, pues nos hallamos en la misma situación que señalábamos al hablar del herma 8: la cabeza más parecida a nuestro Demóstenes, la única que pudo servirle de modelo, no pudo ser conocida por artistas y falsificadores del siglo XVIII, ya que es la conservada en Oxford, que fue adquirida en Estambul en 1925; por tanto, a falta de otras pruebas en contra, creemos que nuestro herma puede considerarse una obra antigua, aunque muy limpiada y restaurada.

Inserto en el mismo contexto artístico, aunque más tradicionalista en su idealización, es el herma 10, que Azara identificó equivocadamente como el filósofo «Epicuro». En realidad, se trata de Metrodoro, su discípulo preferido, y de nuevo se equivocó Azara aquí por falta de estudio: en 1742 había sido hallado en Roma, y publicado posteriormente, un herma doble, hoy en el Museo Capitolino, que muestra los retratos de ambos filósofos con sus respectivas inscripciones identificatorias.

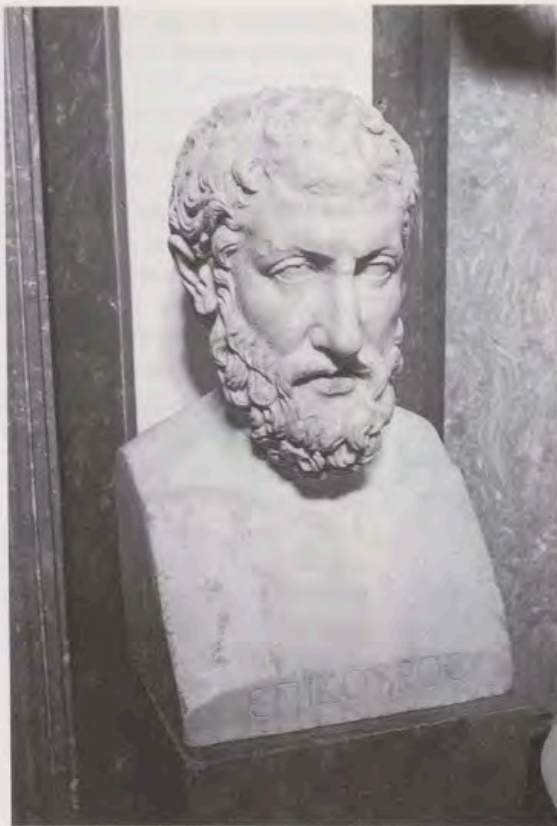
De pleno siglo III a.C. han de ser otros tres hermas

—el 5, el 9 y el 13—, que pronto revelan su parentesco en sus movidas barbas, sus bucles abultados y sus atormentadas carnaciones, signos claros del origen de la escuela pergaménica a partir de tradiciones herederas de Lisipo. Muy bello es, en concreto, el herma 5, al que Azara puso el nombre hipotético, y sin duda equivocado, de «Teofrasto». En realidad, su iconografía no coincide en absoluto con la conocida del discípulo de Aristóteles, y ha de quedar como la de un griego anónimo del que sólo se ha localizado otra representación, ésta muy destrozada, en los almacenes del Vaticano.

**B**astante curiosa es, por su parte, la cabeza 13, que aparece con la inscripción «Sócrates». Aunque la nariz típica del filósofo es un añadido, no parece que, dado el espacio que quedaba para ella entre la frente y la boca, pudiese tener otra forma que la que le dieron los restauradores; por tanto, habremos de darle la razón a Azara, y señalaremos tan sólo que este tipo no corresponde a ninguno de los conocidos para la imagen de Sócrates. Hay por tanto que pensar que, tras las esculturas que se le levantaron al filósofo en el siglo IV, su iconografía se enriqueció con otra estatua del siglo III, y que esta última insistía en su aspecto desaliñado, propio del predecesor de la escuela cínica.

**E**n cuanto al herma 9, poco podemos reseñar de él si no es su carácter de copia dieciochesca: imita una cabeza conservada hoy en el Museo de Nápoles e identificada a veces como el legislador ateniense Solón. Azara ni siquiera se aventuró a darle nombre.

**S**ólo nos quedan por tratar dos hermas, ambas copias de originales del siglo II a.C., y pertenecientes a las dos principales tendencias —la barroca y la realista con ribetes neoáticos— que se reparten ese siglo. De ellos, además, cabe excluir



el herma 12, que es otra copia moderna, ésta del magnífico Homero del Museo de Nápoles. Ninguna colección de bustos del siglo XVIII podía carecer de una iconografía tan conocida y repetida, y Azara ni siquiera consideró necesario añadir una inscripción a su busto.

**E**n cambio, el herma 11, correctamente identificado por el diplomático, supone un buen punto final para nuestro repaso, pues es una digna copia romana del retrato de Carnéades. La iconografía de este filósofo platónico del siglo II a.C. ha sido desde siempre bien conocida a través de un herma inscrito de la colección Farnese, y parece que toma como origen la estatua que levantaron en el ágora de Atenas a su maestro, allá por el 150 a.C., dos discípulos regios: Atalo II de Pérgamo y Ariarates V de Capadocia. Sea como fuere, en nuestro busto vemos reflejado uno de los eslabones más claros en la liquidación del barroco altohelenístico y el paso a las tendencias más comedidas del helenismo final. Con esta referencia a los hermas de Azara no se agota, sin embargo, la presencia de antigüedades en la Galería de Estatuas:

*Casa del Labrador.  
Herma 10,  
"Metrodoro",  
identificado  
erróneamente  
en la inscripción  
como "Epicuro".*

basta inclinarse para contemplar, en el suelo de la habitación, unos mosaicos romanos con figuras de peces. Evidentemente, se trata de paneles artificialmente recortados para su reutilización, pero a través de ellos podemos imaginar el mosaico originario, uno de aquellos pavimentos imperiales que, tomando como base antiguos *emblemata* helenísticos, convertían el piso de una estancia en catálogo piscícola.

**S**in embargo, es poco más lo que podemos decir hoy de estos seis fragmentos, dos de ellos rectangulares y cuatro romboidales. Sin duda fueron extraídos de una casa tardorromana (del siglo IV, probablemente), y ello explica que las iconografías de los peces resulten ya un tanto convencionales, y hayan perdido la neta caracterización de sus modelos. En concreto, sólo podemos reconocer una lubina en el pez gris, con ojos y boca grandes y con dos agudas aletas abdominales, que aparece en un rombo, y definir como una escorpiña o rescaza el menos alargado de los peces que aparecen en un rectángulo<sup>24</sup>.

**E**n cuanto al origen de estos mosaicos, parece un problema de difícil solución. Nard afirmó que «son de las excavaciones de Mérida»<sup>25</sup>, y le han seguido todas las guías posteriores del Real Sitio; pero lo cierto es que las únicas excavaciones de fines del siglo XVIII que se conocen en la antigua Emerita son las realizadas en 1791 por don Manuel Villena Mosiño, y lo que de ellas conocemos no sugiere ningún hallazgo de mosaicos<sup>26</sup>.

**P**or lo que se refiere al resto de la decoración de la Galería, no creemos necesario referirnos a él: en último término, y como paralelo a las breves referencias que hicimos en páginas anteriores a los yesos sobre modelos clásicos de fachada y escalera, señalaremos que también en nuestra Sala puede

contemplarse una bella colección de vaciados, entre los que se reconocen fácilmente una Isis y una Musa del Prado, el Apolono de los Uffizi o una Peflofora del Vaticano. Pero no necesitamos más detalles para resaltar la belleza de esa exposición, única pero escogida, que es cuanto ha llegado hasta nosotros de lo que un día fuera la colección arqueológica desplegada por el Jardín del Príncipe.

## NOTAS

<sup>1</sup> Utilizamos la reciente edición de estos *Inventarios reales. Carlos III. 1789* (transcr. por F. Fernández-Miranda y Lozana), tomo II, Madrid, 1989. La lista de esculturas de Aranjuez está en la p. 54.

<sup>2</sup> P. Junquera y M<sup>a</sup> T. Ruiz Alcón, *Real Palacio de Aranjuez. Casa del Labrador y Jardín del Príncipe*, Madrid, 1985, pp. 141 y 144; R. Guerra de la Vega, *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias*, Fuenlabrada, 1986, p. 45.

<sup>3</sup> Véase, en último término, P. León, «Die Sammlung Klassischer Skulptur im Prado», en S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, Mainz, 1995, p. 19.

<sup>4</sup> A. Ponz, *Viage de España*, Tomo X, carta V, párr. 52 ss. (la 1<sup>a</sup> ed. es de 1781; la 2<sup>a</sup> ed., corregida, es de 1787). Nos basamos en la edición de C.M. del Rivero, Madrid, 1988.

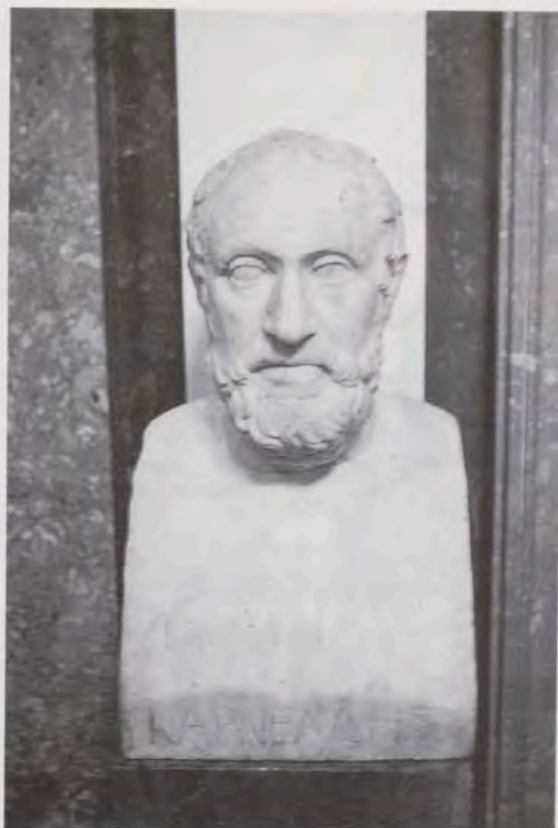
<sup>5</sup> Utilizamos la reedición de esta obra publicada en Madrid en 1982; también existe una edición facsímil de la original de 1804, publicada en Aranjuez en 1995.

<sup>6</sup> Citado por S. Blasco Castiñeyra, «Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio», en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, p. 117.

<sup>7</sup> Véanse: A. Blanco y M. Lorente, *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, Madrid, 1981, o A. Blanco, Museo del Prado, *Catálogo de la escultura*, Madrid, 1957. Para la foto antigua de la «Flora» y el dibujo de la «Minerva» por Ajello, véase E. Barrón, *Catálogo de la escultura*, Madrid, 1908, Lám. XLVII y XII, respectivamente.

<sup>8</sup> M. Mariné y G. Mora, «Historia y estudios antiguos sobre el Puteal», en *Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa*, Madrid, 1986, pp. 35-41.

<sup>9</sup> Véanse, sobre todo: A. Roulet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leiden, 1972, p. 49 y n<sup>o</sup> 154, 167 a, 167 b, 172, 211 y



Casa del Labrador.  
Herma 11,  
"Carnéades".

212; J. C. Grenier, «La décoration statuaire du 'Serapeum' du 'Canope' de la Villa Adriana», *MEFR*, 101 (2), 1989, pp. 925-1019; J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt/Bern, 1985, pp. 10-11, 151, 176, 177 y 185. Sobre este tema, y sobre otros muchos que aparecen en estas páginas, hemos de agradecer vivamente su paciencia y ayuda al citado Dr. Schröder; sin él, el presente artículo hubiera quedado mucho más pobre en datos y sugerencias.

<sup>10</sup> F. Nard, *Guía de Aranjuez*, Madrid, 1851, p. 95.

<sup>11</sup> A. Gómez de Somorrostro, *El acueducto y otras antigüedades de Segovia*, Madrid, 1820 (ed. facsímil en 1975), pp. 215-220.

<sup>12</sup> J. J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, p. 121 (y nota 46) y 142 (y nota 149).

<sup>13</sup> Citado por S. Blasco Castiñeyra, *op. cit.* en nota 6, p. 120.

<sup>14</sup> M<sup>a</sup> R. Lucas Pellicer, «Mosaico del sitio de 'Los Mercados' en Duratón (Segovia)», en *Homenaje a D. J. M<sup>o</sup> Blázquez* (en prensa).

<sup>15</sup> Véanse: D. Hertel, «Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador en Aranjuez», *Reales Sitios*, 78, X a XII-1985, p. 18; F. Haskell y N. Penny, *El gusto y el arte en la Antigüedad*, Madrid, 1990, n<sup>o</sup> 40 y 42.

<sup>16</sup> M. A. Elvira, «La actividad arqueológica de D. José Nicolás de Azara» (en prensa).

<sup>17</sup> Véase B. Cacciotti, «Scavi Azara», en B. Palma Venetucci, *Le erme tiburtine e gli scavi del Setecento*, Roma, 1992, pp. 177-221.

<sup>18</sup> A. Ponz, *Viage de España*, tomo XIV, carta 2, párr. 16 y ss.

<sup>19</sup> B. S. Castellanos de Losada, *Historia de la vida... de don José Nicolás de Azara, Marqués de Nibbiano*, Madrid, 1849-1850 (2 vols.), vol. II, pp. 77 y 581 y ss.

<sup>20</sup> *Loc. cit.* en la nota anterior.

<sup>21</sup> J. J. Junquera, *op. cit.* en nota 12, pp. 129 y 158.

<sup>22</sup> D. Hertel, *op. cit.* en nota 15, y «Die griechischen Porträts der Sammlung Azara und ihre Rezeption in der Casa del Labrador von Aranjuez», *Madri-der Mitteilungen*, 26, 1985, pp. 254-242.

<sup>23</sup> A partir de aquí, enviamos al lector, para detalles más pormenorizados, al catálogo de estos hermas que incluimos en nuestro estudio «Los hermas de la Casa del Labrador (Aranjuez)», próximo a publicarse en el *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*. Como bibliografía básica véanse los artículos de Hertel y Cacciotti ya citados y, además, las siguientes obras: E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862; H. Brunn y P. Arndt, *Griechische und Römische Porträts*, publicados por F. Brukmann, München, 1891-1912; J. J. Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, München, 1901; K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter Redner und Denker*, Basel, 1945; T. Lorenz, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz, 1965; G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, London, 1965; P. Junquera, «El arte en la Casa del Labrador», *Reales Sitios*, 15, I a III-1968, pp. 57-49; R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischen Villen in Italien*, Mainz, 1988, y S.F. Schröder, *op. cit.* en nota 5. Para el herma 15, véase además G. Lippold, *Griechische Porträtstatuen*, 1912, p. 72 y ss.

<sup>24</sup> Véase L. Capaldo y U. Moncharmont, «Animali di ambiente marino in due mosaici pompeiani», *Rivista di Studi Pompeiani*, 3, 1989, pp. 55-68, y, en concreto, los peces de fig. 2, n<sup>o</sup> 8, y fig. 1, n<sup>o</sup> 12 y 16.

<sup>25</sup> F. Nard, *op. cit.* en nota 10, p. 106.

<sup>26</sup> Agradecemos estos datos, y las referencias bibliográficas correspondientes, a W. Trillmich. Véase: J. F. Guillén, «Hallazgo de los planos de unas excavaciones en Mérida en el siglo XVIII», en *Homenaje a Mérida*, III (*Anuario del Cuerpo Fac. de Arch., Bibl. y Arqueol.*), Madrid, 1955, pp. 225-256; J. Alvarez Sáenz de Buruaga, «Observaciones sobre el teatro romano de Mérida», en *El Teatro en la Hispania romana*, Badajoz, 1982, pp. 305-316.

Entrevista

# LUCIO MUÑOZ

Por Juan Hernández  
Fotografías: Félix Lorrio

**D**urante los últimos años el Patrimonio Nacional ha adquirido una variada y selecta obra de pintura y escultura española contemporánea, que fue objeto de una exposición temporal en el Palau Solleric de Palma de Mallorca en el verano de 1990, y hoy se conserva toda ella en el Palacio Real de Madrid. Nombres como Sempere, Canogar, Chirino, Genovés, Millares o Mompó, Feito o Campano figuran en la colección. Y Lucio Muñoz. A uno siempre le ha atraído la presencia poderosa de “La Ruta de Mo”. Está situada en un cruce de itinerarios burocráticos y administrativos de la planta cuarta del Palacio Real, y vale la pena admirar este soberbio cuadro de seis metros cuadrados sobre tabla para penetrar en la obra reciente de Lucio. Es el mejor estímulo para provocar una larga conversación con el artista.





– Su formación académica comienza en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en su Madrid natal.

– Así es. Era una Escuela especial, no una Facultad como es actualmente. Tenía sus ventajas y sus inconvenientes el hecho de ser una Escuela, pero yo creo que los inconvenientes eran más bien para los profesores, que no estaban homologados como catedráticos universitarios.

– Estamos hablando de los años 50.

– Yo ingresé exactamente en 1949, y estuve allí hasta 1954.

– Hemos leído en alguno de sus textos de recuerdos que aquello fue para usted una etapa un tanto sofocante y una enseñanza muy convencional.

– Una cosa es el juicio que me pudieran merecer los profesores y otra muy distinta es el recuerdo de aquellos años en que yo lo pasé tan bien. Fue una época muy bonita aquella del aprendizaje y del descubrimiento del Arte. Hay que recordar que en aquel momento de aislamiento total de España, cualquier cosa nos producía una sorpresa extraordinaria. Pero lo apasionante de aquella experiencia fueron los compañeros.

Allí fue donde hice amistad con una serie de pintores jóvenes, de mi edad, que siguen siendo hoy en día mis mejores amigos. En aquellos años conocí a Antonio López el pintor, a Julio López el escultor.

– ¿A su hermano Paco López?

– Paco no estudió en Bellas Artes, era escultor autodidacta y le conocía como hermano de Julio. Mi amistad con Joaquín Ramo, que vive en París, también nació en aquellos años, y seguimos siendo íntimos. De manera que estos com-

pañeros, que entonces se hicieron amigos, han resultado a la larga mis mejores amigos de toda la vida.

– Fue una generación brillantísima, pues no parece normal una concentración de artistas magníficos en el mismo curso.

– No sé si es normal, pero no todos éramos del mismo curso. Julio López, sí, pero Antonio López era dos cursos más joven que yo. Lo que sucede es que la gente que tiene interés por el Arte, y que al final ha hecho algo notable, tiende a unirse por afinidad y por el gusto hacia las mismas cosas.

Con Joaquín Ramo empezamos teniendo en común a Beethoven, y con Julio y Paco no lo recuerdo con exactitud, pero sería algún libro de poesías, porque Paco hacía poesía.

– ¿Y con Antonio López?

– Pues no lo sé, pero sería porque era un niño prodigio. Todo el mundo le llamaba Antoñito, y yo le sigo llamando así.

– Y a Amalia Avia, también la conoció allí.

– A Amalia, mi mujer, la conocí en el viaje fin de carrera, porque al viaje de mi curso se apuntaron algunos pintores de otras academias, que venían por libre, dado que sobraban plazas. A Amalia la conocí realmente en París o, por ser más exacto, camino de París.

– ¿Guarda usted memoria de sus profesores de aquella época?

– Del conjunto de profesores no tengo buena memoria; no obstante, debo nombrar a Chicharro, Chicharro hijo, por supuesto, que nos daba Pedagogía del Dibujo. Fue uno de mis grandes maestros, pero sobre todo fuera de la Escuela. Chicharro fue un gran poeta, uno de los funda-

dores del postismo, y le valoro por encima de todos los que entonces fueron mis profesores.

Aparte de Chicharro, debo recordar también a Joaquín Valverde. Y pocos más. Hay que tener en cuenta que aquello era demasiado rancio. Aunque de esto hace más de cuarenta años, es inadmisiblemente que algún profesor te dijera, por ejemplo, que yo no me "vendiera al franco francés", que "Monet, Manet, Cezanne, Van Gogh y todos esos señores, eran unos imbéciles que no sabían pintar". "Usted píntese una buena espalda española, y déjese de tonterías".

Es decir, que ni siquiera se admitía el impresionismo ni el post-impresionismo, era imposible que allí se desarrollara un germen medianamente positivo de donde pudiera salir un arte de vanguardia.

Pero en la Escuela de Bellas Artes aquello no era tan castrador, hubiera sido más castrador después. En la Escuela no, porque allí lo importante era el rigor; pero es que el rigor tampoco existía. Si hubieran enseñado a todos los alumnos a dibujar estatuas como dibujaba Antonio López, hubiera sido distinto. Pero Antonio López tampoco lo aprendió allí. Cuando ingresó ya sabía dibujar.

- Le había enseñado su tío, en Tomelloso.

- Claro. En fin, había pocos aspectos positivos en el campo del aprendizaje. Muchísimos en lo que respecta al descubrimiento del Arte.

- ¿Hubo en su decisión de ser pintor algún factor vocacional familiar, algún antecedente?

- No. La verdad es que yo mismo no lo entiendo, por más vueltas que le doy. Simplemente, lo que más me gustaba era dibujar.

- Y pintar.

- No, pintar no. Yo no sabía que existía la pintura. Un amigo me llevó a los once años de edad



"El tiempo siempre destroza un cuadro bueno, y el único que sale ganando es el cuadro malo al ser teñido con la mugre de la muerte".

al Museo del Prado, y a la salida, hablando de los cuadros, este amigo comprobó con asombro que yo estaba convencido de que los cuadros estaban hechos con algún procedimiento mecánico maravilloso, que eran una suerte de "tapices". A mí me parecía imposible que aquello pudiera estar pintado a mano. Esto era lógico hasta cierto punto, yo tenía apenas diez años, estaba recién terminada la guerra, yo no sabía nada de nada, empezaba un bachillerato después de haber estado toda la guerra aislado en un pueblecito.

- ¿Dónde?

- En el pueblo de mi madre, en Córcoles, provincia de Guadalajara, por la zona de Sacedón, de los pantanos.

- Lo más llamativo es que con estos mimbres, con esta enseñanza, falta de rigor y de exigencia, hacia la mitad de los cincuenta surge en España, en el campo de la plástica, una auténtica convulsión de artistas, de galeristas, de gente interesada en el Arte, difícil de prever con antecedentes tan pobres y tan dificultosos.

- Sí, creo que sí, pero no es un movimiento con uno o dos fundadores. No. Creo que se trata de toda una generación, de un "despertar" del arte español. Fuimos la primera generación que pudo salir de España, porque hasta los primeros cincuenta las fronteras estaban prácticamente cerradas. Una buena parte de nosotros pudo salir a París, algunos con becas del propio gobierno francés, y ahí se produce el contacto de esos artistas jóvenes con el mundo.

- Su viaje a París es en 1956.

- Sí, en 1955 y 1956, con una beca del gobierno francés.

- ... que sería muy difícil de conseguir.

- No, ¡qué va!, la única beca que he conseguido en mi vida me la dieron por enchufe, porque era amigo de la hija de Monsieur Guinard.

- ¿Paul Guinard, el famoso hispanista?

- Sí, sí. Y Joaquín Ramo, que se vino conmigo a París, con otra beca, lo llevó más lejos, porque terminó casándose con la hija de Guinard. Pero esto es la anécdota. Lo sustancial es que cuando hay un grupo de artistas jóvenes, con nervio, desinformados, reprimidos, que en 1955 llegan a París, se sienten con la misma sorpresa que pudo tener Colón cuando pisó tierra en 1492. Fue una sorpresa total.

- ¿Qué recuerdos tiene de aquel momento?

- Me acuerdo de todas las exposiciones, de todos los conciertos que vi y que oí. Yo ya era socio en España de "Juventudes musicales", y lo primero que hice fue apuntarme a las "Juventudes musicales" francesas para entrar a los ensayos de la orquesta nacional francesa. Yo hacía la vida normal de un artista: pintar mucho, oír mucha música, salir a los cafés, pasar un poquito de hambre, y al acabar la beca, que era de dos meses, conseguir dinero de otra forma: pintar paredes, recoger papel para venderlo al peso. En fin, con quince días de "trabajo de estudiante" podías estar luego dos meses pintando, eso sí, con un régimen alimenticio muy estricto.



– Y luego, vuelta a España.

– Sí, volví a hacer las milicias universitarias, pero con la mente puesta en regresar a París, donde dejé todos mis cuadros, dibujos y carpetas. Lo dejé todo en un sótano de la casa de Paco Nieva, que se inundó, echándose a perder buena parte de aquella obra. Pero ya no volví a París; al acabar las prácticas de la milicia detecté en Madrid unos ciertos inicios de cambio en el ambiente.

– De cambio artístico.

– Artístico, claro. De cambio político, nada. Empezó a germinar esa semilla de la que hablábamos. Me encontré un día con Saura en la Puerta del Sol y me habló de un grupo incipiente...

– El Paso.

– Efectivamente, y me enseñó incluso un signo del grupo que llevaba en el bolsillo... Yo le dije que tenía más moral que el Alcoyano, que pretender hacer algo aquí pasaba necesariamente por el cambio político, que sin un régimen de libertades no se podía desarrollar un arte libre. Pero concretamente la pintura tenía más posibilidades de desarrollo en una dictadura que las que pudiera tener la literatura y el cine, porque un cuadro abstracto no tiene por qué preocupar a un dictador, pero una película o una novela social podía preocupar a la censura. Si en pintura se ofrecía un cuadro de realismo social, con unos obreros aplastados por la bota capitalista, pues también podía haber problema, o si se pintaba algo de contenido erótico. Pero hacer pintura no figurativa no era motivo de preocupación.

– Pero usted no hizo informalismo por huir de la censura.

– No, claro que no. En ese momento la vanguardia era el informalismo, era el impacto que yo había recibido en París. Antes de 1955 yo hacía un tipo de pintura con influencia de Klee, con ramalazos de Rufino Tamayo, de un cierto post-cubismo, más geométrica que la que hice después. En París sufrí el cambio al establecer contacto con el informalismo, con la pintura matérica,

con Hartung, con el Arte Otro, con Michel Tapié, con la pintura americana de Sam Francis, con Buffet, con Soulages.

Era el momento en que París perdía el cetro y lo entregaba a Nueva York.

– Y Nueva York no lo ha soltado desde entonces.

– Ni lo va a soltar. Quizá es por esa unión de cultura y dinero, pero es una lástima. Yo cuando llego a un sitio pobre pero maravilloso, como puede ser Lisboa, me pregunto: "pero, ¿por qué este lugar no tendrá la capacidad cultural que tiene Nueva York?" Y conste que también Nueva York me apasiona.

– Un hito importante en su trayectoria artística es Aránzazu, que fue un concurso ganado en buena lid.

– Es como se deben ganar los concursos, aunque los literarios parece que están ahora en entredicho; una cosa es que te premien con la edición de un libro o con un cuadrito, y otra muy distinta es que el premio sea una obra de 620 metros cuadrados, en una basilica de devoción popular muy arraigada y patrona de Guipúzcoa. Este fue el gran compromiso del jurado.

– Eso fue hacia el 61. ¿Quién fue el jurado?

– Sí, en diciembre del 61 es cuando me llamó Chillida para darme la noticia. Lafuente Ferrari, Sáez de Oiza, y quizá Laorga, también eran miembros del jurado.

– Fue una decisión feliz.

– Yo creo que sí, aunque no soy el más indicado para decirlo, que lo digan los demás. Es lo que se dice en estos casos. Pero en fin, en este caso podía haber artistas mejores que yo, pero no eran los más adecuados. Recuerdo que uno de ellos era Sempere, que tenía mucha ilusión, con un proyecto de luces, muy espectacular, muy del arte cinético, muy movido de acuerdo con los sonidos del órgano, con unas enormes "amebas" muy de la época. Otro proyecto buenísimo era el de Mompó, con una pintura muy intimista, pero quizá allí había un problema de tamaño. Es lo mismo que si Pollock tuviera que hacer un gran mural. Pues no. No pega. Mompó tiene su tamaño. En cambio lo mío es otra escala. La madera no permite formatos excesivamente pequeños. Pero al margen de aspectos materiales y de escala, aquello de Aránzazu me lo tomé muy en serio, me gustó muchísimo. Me emocionó la subida desde Oñate a Aránzazu, y cuando llegué arriba ya estaba impregnado de lo que iba a ser aquello. Había un recogimiento, un misterio inquietante y acogedor.

– ¿Y la propia arquitectura de la basilica?

– Me gustó mucho la disposición del ábside con respecto del crucero y de la nave, el lucernario con la iglesia en penumbra.

– ¿Por qué la madera en su obra?

– Pues no lo sé, a lo mejor hay muchos porqués. A veces me han dicho que la llegada de la madera a mi obra coincide con la llegada a la pintura de elementos extrapictóricos nuevos, como las telas metálicas, las tierras, las arpilleras, el polvo de mármol.

*Pero lo cierto es que antes de que surgiera este movimiento yo ya pintaba sobre madera, sobre contrachapado, como hacían ya muchos pintores. Si en realidad muchos pintaban sobre lienzo y sobre madera. Yo muchas veces arañaba o quemaba el lienzo, y por eso tenía propensión a pintar en madera, pero no sé exactamente por qué. El caso es que en madera empezaban a pasar cosas, desde un pequeño arañazo hasta un surco grande. Y de ahí pasar a la gubia sin darte cuenta. Y así poco a poco.*

– Esto es en los primeros sesenta.

– Sí, incluso antes. Los primeros arañazos sobre madera creo que son del 56. En la exposición del Ateneo del 58 ya había cuadros astillados y con varias capas de contrachapado.

– Hemos hablado en el curso de esta conversación de grandes artistas como Sempere y como Antonio López. Con Sempere tuve yo una gran proximidad en sus últimos años, tan dolorosos. ¿Qué recuerdos tiene de él?

– Con Eusebio Sempere tuve una amistad íntima. Recuerdo exactamente el día en que volvió a Madrid, el 15 de diciembre de 1960, el día de mi boda. Nos estaban esperando a Amalia y a mí, nosotros vestidos de novios, y él en un banco de una iglesia de Argüelles, cuando salíamos de casarnos. Eusebio estaba sentado con un relieve de luces como regalo de boda, que era lo que hacía entonces. El primer trabajo que tuvieron él y “el Maño”...

– “El Maño” era Abel Martín, claro...

– Sí, claro, el primer trabajo que tuvieron en Madrid se lo di yo, para una monografía mía. Convencí a los editores para que no fueran reproducciones, sino unas serigrafías que hicieron Sempere y “el Maño”, que fueron una auténtica maravilla. En fin, Sempere fue el padrino de uno de mis hijos. Tuvimos con él una larga y profunda amistad.

– Hablar de Sempere nos lleva a hablar de Antonio López, porque Antonio tiene un cuadro soberbio que se llama la terraza o la azotea “de Lucio”, que es la de su casa de Hilarión Eslava.

– La idea inicial era una escena en la azotea de mi antigua casa de la calle Hilarión Eslava, que luego fue la casa de Gonzalo Armero, el que dirige la revista “Poesía”, y que posteriormente

perteneció a un ciclista famoso, Pello Ruiz Cabestany. El hecho es que el cuadro iba a ser una escena en la que estábamos Amalia y yo, y la madre de Amalia, y Eusebio Sempere, que llegaba en ese momento, con gabardina, agachándose a coger al mayor de mis hijos. Y el fondo de la terraza con madresevas y rosales. Pero, claro, Antonio es muy lento pintando, y pasó el tiempo, y ya teníamos dos hijos. Bueno pues un niño en brazos de Sempere y otro en la cuna. Y pasó el tiempo y murió la madre de Amalia. “Pues no pasa nada”, decía Antonio, “porque tengo fotos de tu suegra”. Y pasó el tiempo, y vendimos el piso. Y así. El piso cambió dos o tres veces de propietario. Y luego vino la Antológica de Antonio, y después de quitarle la escena inicial, y las figuras, y las plantas, y de hacerle dos o tres añadidos al lienzo, decidió dejarlo así, como está ahora.

– En ese cuadro se ve enfrente la “opera prima” de Fernández Alba, donde tiene el estudio.

– Sí, es donde vivían Saura y Millares, de manera que es un cuadro con mucha historia.

– Volvamos a Lucio Muñoz. En un catálogo firmado por Víctor Nieto para la “Juana Mordó” se habla de que hay un momento en que “Lucio Muñoz sale de la cueva para pasar al jardín y al bosque”.

– Es una sugerencia que viene dada por una evolución mía, un cambio de etapas en la obra de un artista, un cambio en el medio social en que uno vive. Esa idea corresponde a un momento en que hay un redescubrimiento de viejos cauces románticos que no se habían agotado, y yo los retomo aprovechando impulsos e impactos provocados por el romanticismo alemán, en literatura y en pintura. A ello no es ajeno el que me gustara muchísimo el cuadro ese de la “Isla de los muertos” de Böcklin, o mi gusto por Friedrich, que tuvo una exposición en el Prado, hace un par de años.

Pero también influyó en este cambio la retoma de ciertos gustos musicales de mi adolescencia.

– ¿A qué se refiere?

– Pues por ejemplo al más desgarrado Tchaikovski. Cuando yo podía haberlo citado, lo que había que decir es que te gustaba Stravinski o Bela Bartok, que era cierto, pero es que todo se compartía. Cuando te metes en la aventura de las vanguardias te queda algo, que luego vuelve a salir. Esto pasa siempre.

– Su inclinación musical es muy fuerte.

– Sí. Ahora, aparte de pintar aquí, en el estudio, lo único que hago es ir a conciertos. Y cuando voy a París, veo primero qué hay en La Bastilla o en el Châtelet, para ir a la ópera. La semana pasada he estado viendo “Las bodas de Fígaro”, y en febrero iré a ver “El rey Arturo”, y en mayo “La flauta mágica”. Sé cuál es la programación de Salzburgo, por si me da la ventolera, en fin, organizo muchos viajes en función de estas cosas.

– Algunos cuadros suyos con piezas de madera me recuerdan las teclas de un clavicordio.

– Sí, es la estructura de la madera. A mí también me lo ha parecido, yo tengo otro cuadro con ro-





*dillos de madera que recuerdan los cilindros donde hacían las inscripciones asirias. Ahora estoy muy metido en el arte asirio y sumerio, de toda la Mesopotamia. Me parece un arte apasionante.*

*- ¿Se puede datar más o menos esa "salida de la cueva para pasar al bosque"?*

*- Creo que sí, que hacia 1985, cuando empiezo a hacer los grabados de gran formato, aunque quizá sea un poco anterior.*

*- ¿Qué le parecen estas "movidas" recientes de puestos directivos en centros culturales como el Prado o el CARS?*

*- Yo no encuentro nada que me sorprenda especialmente. Me parece algo normal, dado el país en el que estamos y los hilos que mueven todo. Me parece que es lógico que salgan unos y entren otros. Cada caso concreto merecería un análisis, porque los problemas del Prado, del Reina Sofía, del Teatro Real o del Liceo de Barcelona son completamente distintos entre sí. En cuanto a la mayor o menor intervención del Estado, siempre digo lo mismo: el Estado debe contribuir a crear los cauces, a poner los medios para que se desarrolle lo privado de la mejor manera posible. Y en cuanto a otros problemas más generales que surgen, como la corrupción, creo que no son problemas de los políticos, sino de la sociedad española, que está enferma y no se ha repuesto de cuarenta años de dictadura. Yo vengo oyendo lo de los enchufes y las recomendaciones desde pequeño, desde siempre; y lo de defraudar a Hacienda no es que la gente lo ocultara, sino que el que no lo hacía es que era idiota. La picaresca tiene viejas raíces en la cultura española, por lo menos desde los Reyes Católicos.*

*- La vocación poética tiene mucha fuerza en su ejecutoria.*

*- Lo que a mí más me ha interesado siempre es la pintura y la escultura, que son dos cosas que considero unidas, pero sin olvidar esas otras dos vocaciones que son la poesía y la música.*

*- Pintura y escultura son nociones que muchos contraponen y muchos identifican.*

*- Yo encuentro que son complementarias. Basta ver esos finísimos relieves egipcios o sumerios. Basta empastar un poco un cuadro y ya tienes relieve. Son conceptos distintos. En la pintura hay quizá algo falso, en el sentido de la ficción, de la representación; y esa ficción me resulta un estímulo apasionante; pero en algunos momentos me carga un poco, sobre todo cuando me sitúo delante de una maravillosa escultura griega o mesopotámica. Ahí descubro una verdad más profunda, incluso en aspectos aparentemente triviales.*

*- ¿Como cuáles?*

*- Por ejemplo, como en el aspecto de la conservación. La piedra es algo más natural y duradero, más entroncado en la naturaleza, donde existe desde siempre. Tiene un desgaste más acorde con las leyes físicas, más lento. Una escultura con dos o tres mil años de edad la vemos casi, casi como estaba en origen; en cambio la pintura antigua se ha transformado mucho. No hay más que verla en los museos, que siempre tiene el mismo color, oscuro, negruzco. Cuando de repente se limpia un cuadro como "Las Meninas", te quedas maravillado de la sutileza de los grises de Velázquez. Luego dicen que el tiempo pinta. Pues no. Es imposible pintar peor que lo que el tiempo pinta. El tiempo pinta con el color de la muerte, no tiene más color que el de la muerte. Y el tiempo lo único que hace es teñir a los museos de muerte. Pero con la escultura no puede, por eso en este aspecto me es mucho más grata. El tiempo siempre destroza un cuadro bueno, y el único que sale ganando es el cuadro malo al ser teñido con la mugre de la muerte.*

*- ¿Qué le parece la restauración de la Capilla Sixtina?*

*- No me atrevo a opinar mucho sin haberlo visto. En fin, estas consideraciones habría que matizarlas, pero ¿cuál es el canon, el baremo? La pintura románica nos gusta con esa pátina que le ha dado el tiempo, que ha rebajado los rojos y los azules, con esa cierta uniformidad. Pero es que este fenómeno, a su vez, ha configurado nuestra sensibilidad artística. El sentido artístico actual que tiene la materia, incluso en el mismo Tápies, no sería el mismo sin la erosión del tiempo en el Arte. Ha sido necesaria una configuración perceptual para que el artista se pueda expresar así, e incluso para que el receptor de ese Arte pueda asimilarlo.*

*- ¿En qué está trabajando ahora?*

*- Estoy con dos bocetos para la realización de dos murales para el nuevo edificio de la Unión Europea en Bruselas. Ha sido un concurso para toda Europa con un jurado de doce personas procedentes de cada uno de los doce países miembros. Estoy muy ilusionado, pero es como si me hubiera tocado la lotería, porque han concurrido más de 2.000 artistas. Sólo de España concurríamos casi 300, y han elegido mis bocetos, de manera que es para estar contento. Realmente hemos sido doce los premiados, uno por cada país.*

# Crónica Cultural



## III PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Su Majestad la Reina entregó el III Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana al escritor brasileño João Cabral do Melo, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Premio, instituido por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, está dotado con seis millones de pesetas y tiene como objeto premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España. João Cabral do Melo Neto nació en Recife, estado de Pernambuco, en 1920, y es autor de *Pedra do Sono*, *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfião e Antíope*, *João Miró*, *O Cão sem Plumas*, *Morte e Vida Severina* y *A Educação pela Pedra*, entre otras publicaciones.

El Jurado del III Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, fallado el pasado mes de junio en el Palacio Real de Madrid, está compuesto por Manuel Gómez de Pablos, Julio Feroso García, Fernando Lázaro Carreter, Claudio Rodríguez, Camilo José Cela, José Saramago, Pablo García Baena, Miguel García Posada, José Manuel Pérez Tornero, Víctor García de la Concha, Carmen Ruiz Barrionuevo, Antonio Sánchez Zamarreño y Joaquín García Carrasco.

Tras la entrega del Premio, la Orquesta Barroca de la Universidad y el Coro de Cámara, bajo la dirección de Ángel Sampedro y Bernardo García-Bernalt Alonso, ofrecieron un concierto en la Capilla del Palacio Real, con obras como "Pangue lingua", de Juan Navarro; "Concierto Grosso en Re menor. Op. 3, nº 4", de Francesco Geminiani; "Suite en Re menor. Abdelazar", de Henry Purcell; y "Gaudeamus igitur", de Guridi.

## V CAMPEONATO DE TENIS PATRIMONIO NACIONAL PARA CENTROS ESCOLARES

Durante el pasado mes de noviembre se celebraron las eliminatorias correspondientes a la quinta edición del Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares, en el Complejo Deportivo de Somontes, en Madrid. El equipo del Colegio San Pablo C.E.U. se proclamó campeón, por tercera vez consecutiva, en un cuadro que agrupó a once equipos y en el que cada año se aprecia el progresivo nivel de sus participantes.

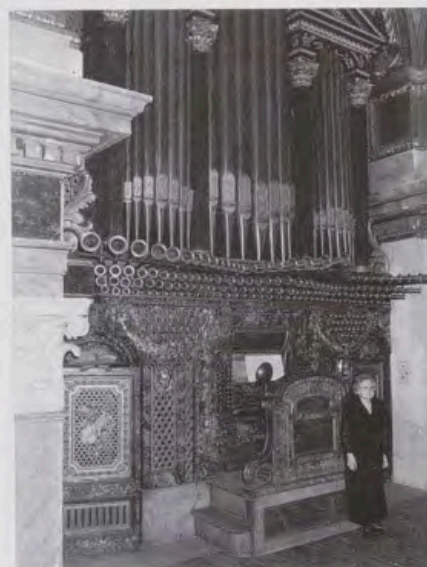
En esta ocasión los jugadores del San Pablo C.E.U. no encontraron obstáculos para llegar a la final, al igual que sus más directos rivales para la consecución del título: los jugadores de San José del Parque en su primera participación en esta prueba. Todas las eliminatorias del Campeonato se han resuelto en los seis individuales disputados -cuatro masculinos y dos femeninos-, sin necesidad de llegar al doble decisivo. Además de los equipos finalistas, cabe destacar el papel desempeñado por los equipos del Colegio San Estanislao de Kotska "El Castillo" que alcanzaron las semifinales y protagonizaron un duelo "fratricida" al disputar el tercer y cuarto puesto. Los ganadores resultaron los representantes del conjunto "B".

El Colegio Agora también inscribió dos equipos y consiguió llegar a la final de consolación frente al S.E.K. Ciudadcampo. El resto de los participantes han sido los jugadores del Instituto de Bachillerato Villa de Vallecas, Liceo Anglo Español, Instituto Palomeras de Vallecas y, por último, otro debutante -aparte del Colegio de Maristas de San José del Parque-, los jovencísimos tenistas del



Colegio Nuestra Señora de Los Llanos. La entrega de trofeos y premios se ha celebrado en el Palacio Real de Madrid con la asistencia del Vicepresidente de la Federación de Tenis de Madrid, José Luis Gómez de la Vega, y el Secretario General del Patrimonio Nacional, José Luis García García.

Los asistentes visitaron los salones oficiales del recorrido museístico de Palacio, donde se celebran los actos que preside S.M. El Rey y en los que se pueden encontrar las piezas únicas de las Colecciones Reales.



## RESTAURACIÓN DEL ÓRGANO DE LA CAPILLA REAL

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, presentó, en el Salón de Mayordomía, la restauración del órgano de la Capilla del Palacio Real de Madrid.

El órgano de la Capilla es de 1778, fecha en que Bosch concluyó los trabajos de instalación. Este fue nombrado Organero Real y recibió, por parte de Carlos III, el encargo de crear escuela. Sus técnicas pueden detectarse en numerosos órganos andaluces.

En 1991 el Patrimonio Nacional confió la restauración de este instrumento al constructor y restaurador Gerhard Grenzing y a su equipo de colaboradores. Los trabajos se han llevado a cabo en la Capilla Real y en los talleres de El Papiol (Barcelona), donde se reprodujeron las

# Crónica Cultural

condiciones medio-ambientales de Madrid. Con motivo de la restauración del órgano, se celebró, en la Capilla Real, un concierto, a cargo de Montserrat Torrent, que interpretó obras de Antonio Cabezón, Pablo Bruna, Domenico Scarlatti, José Lidón, y Antonio Soler, entre otros.



## XI CICLO DE "MÚSICA DE CÁMARA"

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el XI Ciclo de Música de Cámara. El Cuarteto Melos de Stuttgart interpretó diversas obras de Brahms y Schubert, con los Stradivarius de la Colección palatina, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Posteriormente, este mismo grupo y el Athenaeum Enesco de París actuaron en el Auditorio Nacional.

## IX CICLO DE "MÚSICA EN NAVIDAD"

En la Capilla del Palacio Real de Madrid tuvo lugar el tradicional concierto navideño, en el que intervinieron el Coro de Radiotelevisión Española, la soprano Rosa María de Segovia y el organista José Peris, bajo la dirección de Alberto Blancafort.

En el programa de su actuación se incluyeron diversos villancicos de Francisco Guerrero, Antonio Cabezón y Alberto Blancafort.

El IX Ciclo de "Música en Navidad" continuó en la Iglesia Vieja y en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial, con dos conciertos a cargo de los Profesores del Conservatorio Padre Soler de San Lorenzo de El Escorial y de la Escolanía respectivamente.

## CICLO DE CONFERENCIAS "CORTES Y CASAS REALES"

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se ha desarrollado el Ciclo de conferencias "Cortes y Casas Reales", en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

La primera sesión correspondió a Francisco Tomás y Valiente, catedrático de Historia del Derecho, y académico de la Real de la Historia, que disertó sobre "La Corte en la dinastía de los Austrias". Joseph Pérez, director de la Casa de Velázquez, pronunció una conferencia titulada "La Casa Real en la dinastía de los Austrias".

Por último, intervino Antonio Domínguez Ortiz, de la Real Academia de la Historia,

que habló de "Un día del Rey en la dinastía de los Austrias. Felipe IV: un Rey muy atareado".



## "CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL"

La exposición "Conocer el Patrimonio Nacional" ha permanecido abierta al público en el Aeropuerto de Santander y en la Sala Expometro, situada en la estación de Retiro, línea 2.

La Muestra ha sido organizada en colaboración con Aeropuertos Españoles y con el Metro de Madrid. En ella se hace un recorrido a través de las imágenes exteriores e interiores de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, La Quinta, Aranjuez, La Almudaina, La Granja y Riofrío, 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). Asimismo se exhiben fotografías de algunas de las piezas más representativas de las Colecciones artísticas conservadas por este Organismo.

La Exposición, de carácter itinerante, intenta difundir, a través de las Salas de Exhibición de Aeropuertos, Colegios y otros centros culturales, nacionales e internacionales, los bienes histórico-artísticos conservados por el Patrimonio Nacional.

# Notas y Documentos



## UNA NUEVA MARCA DE LA PLATERÍA MADRILEÑA

Durante el proceso de inventario de las piezas de plata en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid localizamos una lámpara de este metal en la Capilla del Santo Angel de la Guarda, N° de Inventario 00611958, que lleva sólo dos marcas: una, la conocida de localidad de Madrid –escudo coronado con oso y madroño–, con marco exterior que engloba la cronológica 31, correspondiente al año 1731; y otra, en este caso personal, que se presenta en dos renglones: M.L.D./NIE. 31.

La última no ofrece dudas para su interpretación: corresponde al platero y marcador Manuel de Nieva, padre del también platero y marcador de Villa, más conocido, Félix Leonardo de Nieva, que actuaría como tal unos años más tarde. La importancia de este descubrimiento radica en el hecho de poder ampliar la lista de los marcadores de la Villa de Madrid durante el siglo XVIII. Era conocidos: Juan Muñoz, que fue marcador de Villa hasta el año 1731; Juan López de Sopena, quien ocupó este cargo entre 1733 y 1742; Francisco Beltrán de la Cueva, que lo fue desde 1742 hasta marzo de 1754; y Félix Leonardo de Nieva, desde este último año hasta 1766, en el que se produce la unificación de las oficinas de los marcadores de Villa y Corte y desaparecen sus marcas personales.

Así pues, Manuel de Nieva ocupó el cargo de marcador de Villa a la muerte de Juan Muñoz, en el año 1731. Por esta razón, en su marca personal aparece la cronológica del 31, al uso de los marcadores de Villa, y se mantuvo en el cargo, con toda probabilidad, hasta el año 1733, en el que figura Juan López Sopena. No sabemos si por fallecimiento o jubilación del anterior, aunque es más probable la primera hipótesis. Con él se completa el listado de los marcadores de Villa de Madrid durante el siglo XVIII.

*Fernando A. Martín*



## LOS ÁRBOLES SINGULARES DE MADRID Y LOS JARDINES DEL PATRIMONIO NACIONAL

En diciembre de 1993 la Agencia del Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid publicó un magnífico libro titulado «Árboles singulares de Madrid», en el cual, a lo largo de 790 páginas y con gran profusión de fotografías, dibujos y planos, se ilustran los 206 ejemplares arbóreos más bellos e interesantes de esta Comunidad Autónoma, como medida de divulgación de la legislación, actualmente en vigor, sobre protección de árboles singulares y como una aportación más a la defensa y enseñanza de nuestra riqueza botánica, hasta ahora, desgraciadamente, tan olvidada como interesante. Si bien la publicación de obra tan decisiva para nuestro patrimonio cultural es ya suficiente motivo para merecer un comentario, siquiera somero, hay que destacar, nada más oír el libro, que muchos, muchísimos de estos bellos

ejemplares están ligados en la actualidad, o lo han estado en el pasado, a las posesiones de la Casa Real Española, sobreviviendo en gran medida los que se han conservado en zonas que tienen el carácter de bienes públicos, pese a que los acontecimientos históricos los hayan podido apartar de los fines para los que fueron concebidos.

Si dejamos a un lado árboles de zonas tan claramente dependientes en su origen de la Monarquía española como los del Jardín del Buen Retiro, el Prado, el Real Jardín Botánico, la Florida, la Granjilla, etc., quedan muchos, y de los mejores, entre los bienes que aún continúan ligados a su función original en los terrenos gestionados por el Patrimonio Nacional.

Como datos fríos, por numéricos, pero reveladores de la importancia de los Jardines, Parques y Montes del Patrimonio Nacional en nuestro acervo botánico, baste destacar que de 206 ejemplares para toda la Comunidad Autónoma, 56 de ellos pertenecen a este Organismo (lo que representa casi un 30% del total) en

# Notas y Documentos

una superficie comparativamente despreciable. En relación a las especies, el libro cita 94 diferentes, de las que 36 (casi un 40%) se encuentran en nuestras zonas verdes y con 16 de ellas (el 17%) en exclusividad.

La obra, no exhaustiva, pasa por alto ejemplares de localización difícil o algo apartados en zonas de monte. Los magníficos y añosos fresnos del Parque de la Herrería, sus robles rebollos de señorial y raro porte, sus «mestos» interesantísimos

botánicamente; las encinas, varias veces centenarias, del Monte de El Pardo, sus pinos de más de 300 años, y un largo etcétera podrían completar esta relación hasta ocupar, creo que holgadamente, un 50% de los ejemplares notables de nuestra Comunidad.

El árbol más emblemático de Madrid posiblemente sea el «Ahuahuate» del Parterre del Retiro, ya desligado del Patrimonio Nacional, pero otros «records» como el árbol más alto (plátano de sombra de la Trinidad de Aranjuez, con casi 60 metros), árbol de mayor proyección, árbol de mayor copa, etc., son ocupados por árboles de nuestros jardines, sin olvidar el elegido para la portada de presentación de la obra, un magnífico madroño del Parterre de Aranjuez.

Por último señalar que, por su ámbito territorial, la obra citada no aborda uno de los jardines más interesantes desde el punto de vista botánico (entre otros) de los gestionados por el Patrimonio Nacional; los Jardines de La Granja de San Ildefonso, con sus corpulentas hayas, gigantesecas secuoyas, elevados abetos, tímidos y escondidos serbales, etc., merecen un estudio, ya en preparación, que, de manera individual para cada jardín, o conjunta, dé a conocer a un público cada vez más interesado por el medio natural la riqueza y belleza que, «desde siempre» en ellos, habían pasado hasta la fecha prácticamente desapercibidas.

*Santiago Soria Carreras*



## TRASPLANTE DE UNA GRAN HAYA ROJA EN LOS JARDINES DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

En la década de 1980 enfermó gravemente una de las dos hayas rojas (*Fagus sylvatica* L., variedad *ferruginea*) que se encontraban en la «Alameda del Medio Punto» del Jardín previo al Palacio, sin que pudiera detenerse su proceso de decaimiento progresivo, pese a los esfuerzos realizados por el Patrimonio Nacional, con la colaboración de la Subdirección General de Sanidad Vegetal del M.A.P.A., aunque se logró evitar el contagio de su gemela, con barreras químicas anuales.

El ataque, causado por hongos de pudrición e insectos chupadores (entre los que destaca la presencia de *Cryptococcus fagisuga* Lind., citada por primera vez en España) acabó prácticamente con la vida del magnífico ejemplar, de más de 120 años, en 1992, por lo que tuvo que ser abatido al haber perdido todo valor estético y representar un peligro, por sus ramas muertas, en una zona de gran afluencia de público, en especial infantil. La existencia de un haya, de la misma especie y variedad, en la «Caja de Estudio», zona reservada del Jardín, en peligro de desaparición a medio plazo, al estar dominada por una gran secuoya gigante, y por su tamaño, muy superior al que puede adquirirse en vivero, hizo que el Servicio de Jardines, Parques y Montes del Patrimonio Nacional se planteara la posibilidad técnica de un

trasplante que cubriera el espacio dejado por el árbol muerto, y a la vez evitara la pérdida de tan noble y valioso ejemplar. Pese a las grandes dificultades técnicas y biológicas que planteaba este trasplante, se evaluó como factible, económicamente rentable por el elevado precio de árboles menores en el mercado, y con posibilidades de éxito, por lo que se iniciaron las labores, que en resumen han consistido en las siguientes:

— Marzo de 1992. Repique de raíces a 1,5 mts de profundidad en un círculo de 4 mts de radio desde el haya roja.

— Noviembre de 1992. Repique en igual círculo a 3 mts de profundidad y poda sanitaria.

— Febrero de 1993. Poda de reducción de copa a un radio de 6-7 mts.

— Noviembre de 1993. Poda final, con reducción a un radio de 5-6 mts, repique de raicillas, formación del cepellón y trasplante.

La realización de los trabajos, durante tres días, exigió la presencia de dos grúas autopropulsadas (una de 80 Tm y otra de 30 Tm), ya que por la inexistencia de puertas accesibles de suficiente tamaño hubo que salvar dos veces las tapias del Jardín con un camión de plataforma baja, para no causar daños en el cableado eléctrico y telefónico del pueblo, en un recorrido previamente despejado de vehículos, por la colaboración del excelentísimo Ayuntamiento, de más de 250 mts.

Las posibilidades de agarre del árbol se reforzaron con tratamientos de fitohormonas de enraizamiento y abonos de liberación lenta en su nueva localización, así como con la sustitución de todas las tierras (más de 30 m<sup>3</sup>) para evitar contagios de la enfermedad anterior.

El árbol trasplantado, pese a quedar empequeñecido visualmente por los majestuosos ejemplares que lo circundan, midió en el momento de la operación 16 mts de altura y 45 cm de diámetro normal, y exigió un cepellón de 21.400 kg. Es difícil evaluar la edad exacta de este árbol, ya que los crecimientos son muy dispares en las diversas zonas del Jardín, pero, de acuerdo con la información conseguida, y por su tamaño, se le calculan al menos 50 años. Es prematuro garantizar aún el éxito de la operación, para lo que debería pasar

# Notas y Documentos

como mínimo un año, pero la fuerte brotación que ha tenido lugar en mayo de 1994, pese a la adversa climatología (heladas-calor-heladas), parece asegurar su futuro en su nueva y merecida, por digna, ubicación.

Santiago Soria Carreras y  
Juan Fernando Carrascal Vázquez



## RESTAURACIÓN DE LA SILLA DE FELIPE II

La zona tradicionalmente denominada «Silla de Felipe II» se encuentra ubicada en el monte de «La Herrería», en el término municipal de la villa de El Escorial, orientada al suroeste, en pendiente mediana alta y a una altitud de 1.064 m. Este monte, con una superficie de 511,47 Has (incluidas las 71,56 Has que ocupa el campo de Golf) configurado como parque periurbano y que presenta singularidades históricas, culturales y naturales, aconseja la utilización de sus recursos acorde con su carácter de reserva ecológica. El monte posee además un valor histórico intrínseco, significativamente representado por la «Silla de Felipe II», aspecto este que complementa el conjunto de valores peculiares de «La Herrería». La «Silla» le confiere singularidades paisajísticas de alto valor panorámico, que permite divisar el horizonte de las cumbres de la Sierra de Guadarrama, el Monasterio, el propio monte y sus alrededores. Se puede interpretar la geomorfología y la distribución altitudinal de los ecosistemas de estas zonas, y contemplar los típicos paisajes velazqueños. No existen datos que testifiquen que Felipe II estuviera en esta roca. Si alguna vez lo hizo sería por motivos cinegéticos, y no como director de la Real Fábrica, según se creía popularmente. Al igual que

otras formaciones rocosas de similares características, éstas se aprovechan como oteros de cacerías por su privilegiada situación. Como ya se ha mencionado, su panorámica, en sus 360 grados, es completa, extendiéndose la alfombra arbórea de la Finca «La Herrería» a sus pies, arropada por el circo de montañas y el despeje del horizonte hacia Madrid. Todas estas singularidades históricas, culturales, paisajísticas y ecológicas, por sí solas, otorgan el suficiente atractivo turístico a este entorno de El Escorial. Los usos y una presión excesiva de público a esta zona del monte han modificado su fisonomía en mayor medida que otras zonas más protegidas por su propia orografía y cubierta vegetal, que hacen menos apetecible su estancia en las mismas. Esta excesiva presión se justifica por la relativa proximidad a Madrid, por estar colindante con un casco urbano turístico y en las proximidades de una zona urbanística que tiene en el visitante una actividad económica notable. En los dos últimos años el Servicio de Jardines, Parques y Montes del Patrimonio Nacional, consciente de la relevancia de este paraje, ha realizado distintas actuaciones en el entorno de la «Silla de Felipe II», para evitar su degradación. Se han tomado medidas selvícolas encaminadas a la regeneración y protección de la cubierta vegetal, completándose con medidas de planificación del uso recreativo, ajustadas a la demanda de visitantes. Se ha

considerado primordial el obtener un comportamiento favorable a la naturaleza por parte del público, procurando sustituir las medidas restrictivas por carteles informativos que indican la zona donde se encuentran y su actitud frente a ella.

Como primera medida se procedió a la estabilización de la explanada de acceso a la «Silla», que venía siendo utilizado como aparcamiento de los visitantes. El aparcamiento se trasladó a otra zona cercana para que no afectara al entorno. Todos los ejemplares arbóreos y arbustivos próximos se sometieron a limpiezas, podas de saneamiento y cirugía arbórea. En los casos necesarios, estas medidas selvícolas fueron acompañadas de plantaciones con especies autóctonas en toda la zona. En la propia roca de la «Silla» se ha puesto una placa recordatoria de las palabras que Felipe II dirigió en 1582 al Presidente del Consejo de Castilla, y que reflejan perfectamente el espíritu con que se ha acometido su restauración:

*«UNA COSA DESEO VER ACABADA DE TRATAR Y ES LO QUE TOCA A LA CONSERVACIÓN DE LOS BOSQUES Y AUMENTO DE ELLOS, QUE ES MUCHO MENESTER Y CREO QUE ANDA MUY AL CABO, TEMO QUE LOS QUE VINIERON DESPUÉS DE NOSOTROS HAN DE TENER MUCHA QUEJA DE QUE SE LES DEJEMOS CONSUMIDOS, Y PLEGUE A DIOS QUE NO LO VEAMOS EN NUESTROS DÍAS».*

Ángel Muñoz Rodríguez



# Le Cava.

*«Chapeau». «Le Cava».*

*Los maestros champanizadores siempre han sido  
hombres de pocas palabras.*

**Segura Viudas**  
~ Chapeau ~

# A MEDIDA

---



Un estilo propio de trabajo  
construyendo carreteras,  
edificios, puentes, presas...

Obras hechas con calidad.

Con la experiencia de más  
de 25 años construyendo  
para la gente. En toda Europa.  
A su medida.

# LAIN

## Oficinas centrales

Arturo Soria, 336 - 28033 MADRID

Tfno.: 383 97 00 - Fax: 383 19 12

NO  
PIERDAS  
EL  
NORTE

# En la cima del paraíso

"... ¿Pudo usted dejar de sorprenderse agradablemente a la vista de tantas eminencias, precipicios, alturas, cañadas, grutas, fuentes minerales, lagos, ríos, puertos, playas y en fin, cuanto produce de grande y singular la naturaleza?..."

Gaspar Melchor de Jovellanos.  
*Cartas a Ponz.*



**Asturias,**  
paraíso natural



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE INDUSTRIA,  
TURISMO Y EMPLEO

# Bodegas Bilbainas, S.A.

HARO · RIOJA ALTA · ESPAÑA



*Cien años de entrega y dedicación de Bodegas Bilbainas a sus viñedos y bodegas de Haro, hacen de sus vinos compendio fiel de lo más genuino y singular de la producción riojana.*

*La rigurosa selección de sus cosechas y la más cuidada observación de los métodos tradicionales, garantizan a los vinos de Bodegas Bilbainas su consideración reconocida entre los más distinguidos de la Denominación de Origen Rioja.*



**BODEGAS:**  
HARO  
Estación, 3 - 26200 Haro-Rioja  
Telf.: (941) 31 01 47

**OFICINAS COMERCIALES:**  
BILBAO  
Particular del Norte, 2 - 48003 Bilbao  
Telf.: (94) 415 28 15 - Fax: (94) 415 00 59

**MADRID**  
Luis Peidró, 4 - 28007 Madrid  
Telf.: (91) 552 39 77 - Fax: (91) 552 43 07

# La. Creación

... y el más grande  
se hizo pequeño.



Nace el  
**MONTECRISTO Mini**

Sólo el más grande podía hacerse pequeño sin perder la pureza natural de su origen. MONTECRISTO se ha hecho MINI para que tú disfrutes del mejor tabaco del mundo.

**MONTECRISTO**  
100 % Tabaco cubano, el mejor del mundo. **MINI**



CARDHU®

SINGLE MALT

