

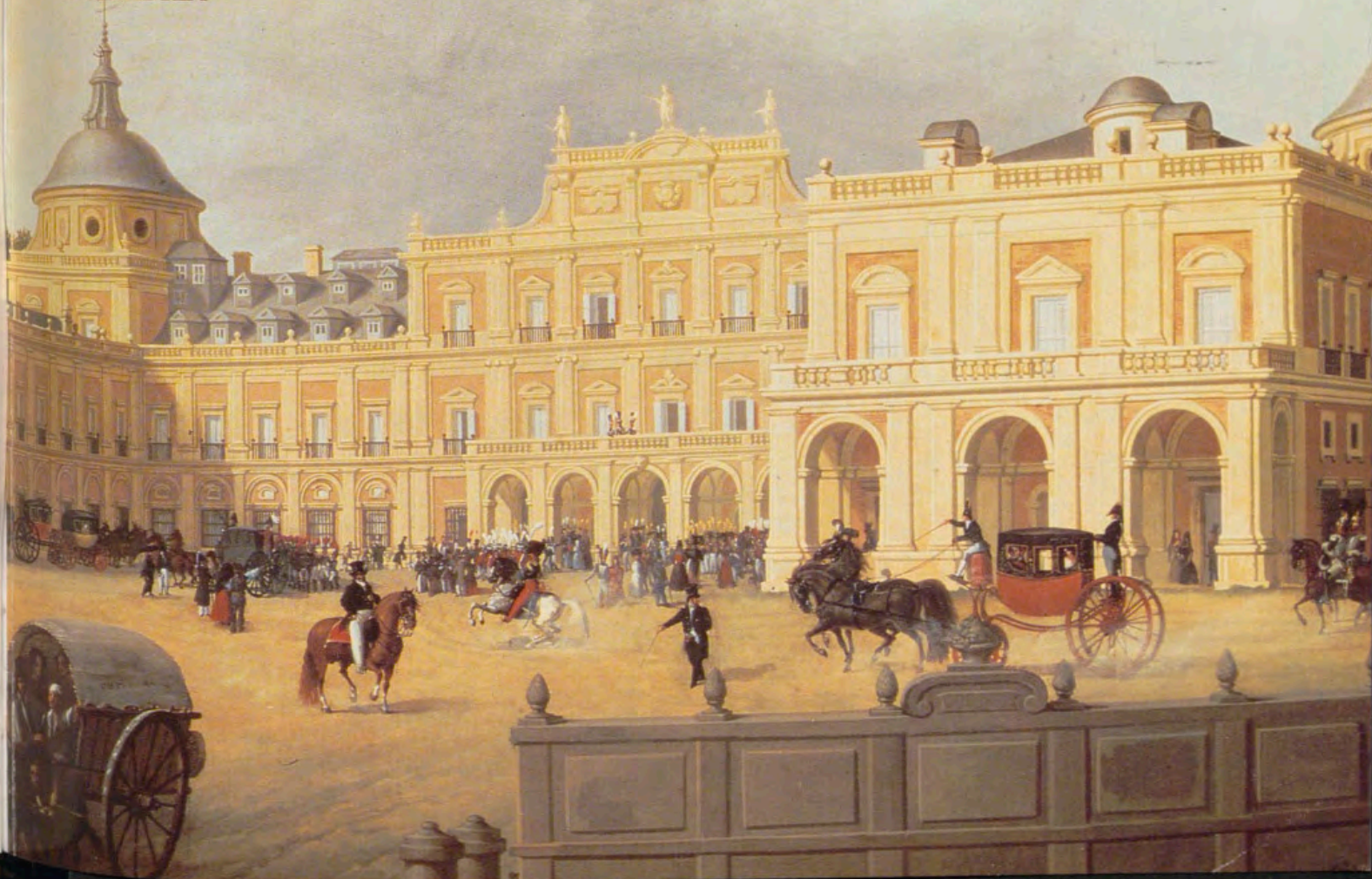
Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXIV Nº 133 (3^{er} TRIMESTRE 1997) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

LAS LÁMINAS
RECORTADAS
DEL QUIJOTE DE
LA COLECCIÓN
REAL

EL REAL SITIO
DE ARANJUEZ
EN LA OBRA DE
FERNANDO
BRAMBILA

LA EXTRACCIÓN DE
LA PIEDRA DE LA
LOCURA DEL BOSCO O
LA CURA DE LA
MELANCOLÍA



UN SECRETO QUE NO SE GUARDA



Sólo la variedad **VERDEJO**, libre, desnuda ante los frios vientos castellanos y los recios calores del estío, ha aprendido a sobrevivir a la intemperie y a la dureza de un terreno cargado de historia para robarles su secreto.

Un secreto que en **Rueda** no puede mantenerse oculto.

Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Duque de San Carlos

Consejero - Gerente:
Joaquín del Pozo López

Vocales:
José María Álvarez del
Manzano y López del Hierro,
José de Carvajal Salido,
Miguel Ángel Cortés Martín,
Juan Fageda Aubert,
M^a del Carmen Iglesias Cano,
Pablo Isla Álvarez de Tejera,
Juan Junquera González,
Benigno Pendás García,
José Villegas Ortega,
Fco. Javier Zarzalejos Nieto.

Secretario:
Manuel María Zorrilla Suárez

Director:
Victor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:
Alicia Cámara Muñoz,
Elena González Poblet,
Juan Hernández Ferrero,
Juan Carlos de la Mata

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico
del Patrimonio Nacional:
Francisco Rodríguez
y Antonio Úbeda Sánchez;
M^a Luisa Bujarrabal y
Félix Lorrío

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.
Tel.: 559 74 04
28071 Madrid

Año XXXIV. N^o 133
3^{er} trimestre 1997

Precio:
España, 900 ptas.;
extranjero, 1.800 ptas.
Suscripción:
España, 2.800 ptas.;
extranjero, 5.600 ptas.
(IVA incluido)

Diseño y fotomecánica:
VK diseño gráfico, s.l.

Imprime
Gráficas Jomagar, s.l.

NIPO: 006-97-003-0
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción total
o parcial de todos los artículos
que se publican en esta Revista

Portada:
"Vista de la fachada principal
del Real Palacio de
Aranjuez". F. Brambila.

2 El Real Sitio de Aranjuez en la obra de Fernando Brambila.

Por Carmen Sotos Serrano.

Durante su estancia en Aranjuez, Brambila supo captar con gran precisión el ambiente de una sociedad marcada por la vida cortesana, y lo trasladó al lienzo, con un gran dominio de la perspectiva y notable agudeza visual.

14 Francisco de Urbino y Juan Bautista Castello antes de venir a España.

Por Rosa López Torrijos.

Recientemente ha aparecido un documento, fechado en 1565, con un acuerdo de aprendizaje establecido entre Francisco de Urbino y Juan Bautista Castello, que arroja nuevos datos sobre el primer pintor.

19 Diseños de Santiago Bonavía para el trazado de la ciudad de Aranjuez.

Por Virginia Tovar Martín.

Entre 1750 y 1758 Bonavía efectuó numerosos retoques en el Plan General de Aranjuez, que tuvieron gran repercusión sobre el trazado previsto en los comienzos de la distribución urbana. En un informe fechado en 1758 se obtienen interesantes datos al respecto.

26 Jerónimo de Cabrera y la Sala de la reina Esther en el Palacio de El Pardo.

Por Magdalena Lapuerta Montoya.

En el Palacio de El Pardo se conserva la sala que fue antecámara de la Reina, en cuyas bóvedas se representa la historia de la reina Esther, obra encargada a Jerónimo de Cabrera, que no llegó a alcanzar nunca la plaza de pintor del Rey, y que provocó numerosas polémicas entre los demás artistas.

35 Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: la orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores.

Por María Dolores Teijeira Pablos.

En este artículo se analizan las tres ideas fundamentales aportadas por la iconografía profana, utilizada en este sepulcro: el carácter eucarístico-redentor, la importancia del concepto, puramente funerario, de vigilancia, y la introducción de elementos clasicistas de carácter sepulcral relacionados con la vida.

44 La extracción de la piedra de la locura del Bosco o la cura de la melancolía.

Por Luis Peñalver Alhambra.

Tras una introducción general sobre El Bosco y el tiempo que le tocó vivir, el autor analiza esta obra, en poder de Felipe II gracias a los herederos de don Felipe de Guevara, y propone un nuevo enfoque en el universo del artista.

52 Tapices de Alejandro Magno

Por Margarita García Calvo.

En el Museo Parroquial de Pastrana se conservan nueve tapices flamencos de los siglos XV y XVI, pertenecientes a tres series. La tercera, en la que se representa la vida de Alejandro Magno, se analiza de modo pormenorizado en este estudio.

60 La láminas recortadas del Quijote de la Colección Real

Por José Gabriel Moya Valgañón.

Dentro de las Colecciones Reales existen una serie de láminas del Quijote, recortadas y caladas en papel, que sugieren dibujos a pluma o estampas. Están calcadas de las ilustraciones que se publicaron en el Quijote editado por Tonson en Londres en 1758.

68 Entrevista

75 Notas y Documentos

77 Crónica Cultural

El Real Sitio de Aranjuez en la obra de Fernando Brambila

Por Carmen Sotos Serrano

La belleza de Aranjuez, de su Palacio y jardines, ha sido motivo de inspiración de todo tipo de artistas a lo largo de los siglos, si bien es en el XVIII y principios del XIX cuando adquiere su máximo esplendor. En esta época, la Familia Real, y con ella toda la Corte, convierte Aranjuez en uno de sus parajes preferidos. Su proximidad geográfica a la capital, la benignidad del clima, la belleza de sus paseos y frondosidad del entorno, apto para el ejercicio de la caza y la pesca, hacen de este enclave un sitio ideal para el descanso y el ocio. En primavera, con el traslado de la Corte, su población se triplicaba y la animación de calles y jardines transformaba su fisonomía. Más tarde, con el rigor de los calores y la proliferación de mos-

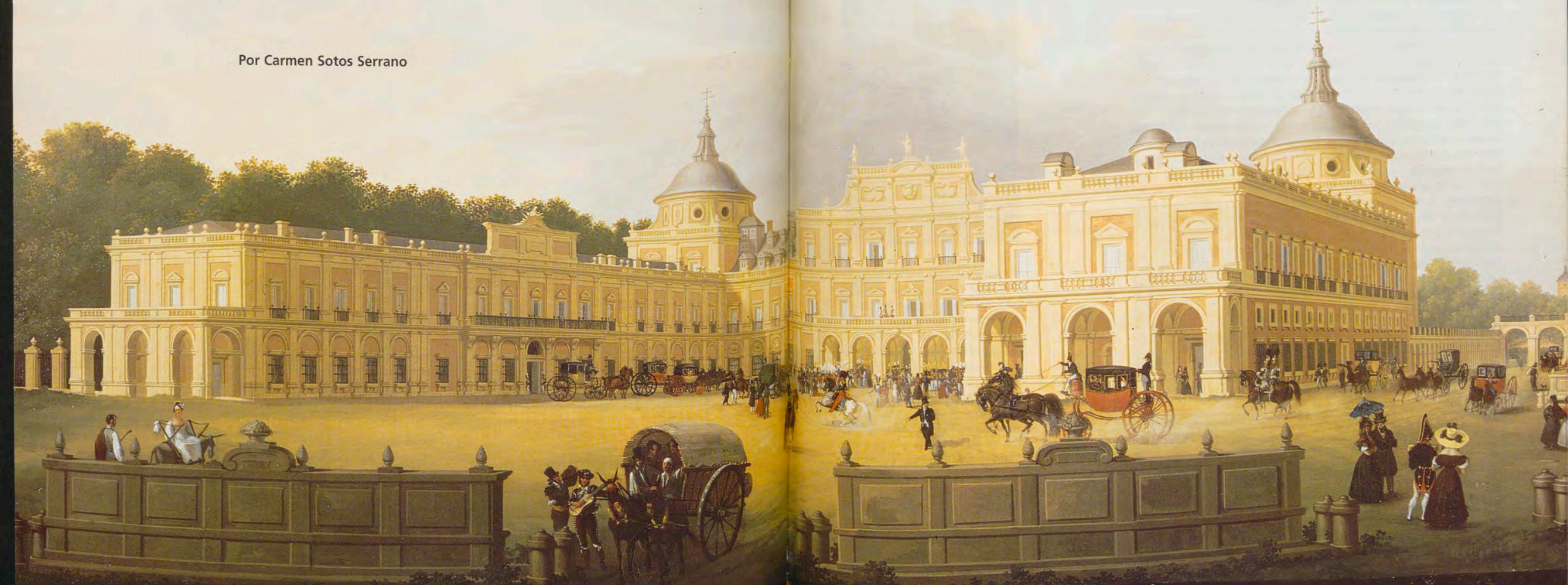
quitos, la Corte se trasladaba de nuevo en busca de un clima más fresco y saludable. Uno de los artistas que más ha contribuido con su obra a divulgar la imagen artística de Aranjuez de aquel entonces es Fernando Brambila. Su rica iconografía, realizada con gran verosimilitud y precisión, ofrece un bella estampa del Real Sitio, donde se aprecian las animadas jornadas festivas, protagonizadas por la presencia del Rey y de su Corte. Dicha animación, así como la belleza de sus edificios, jardines y fuentes, constituyen el tema principal desarrollado por Brambila en los veintisiete cuadros que hoy conocemos sobre este lugar¹. A través de ellos, podemos observar cómo los Reyes, acompañados de sus ministros, cortesanos, militares, clérigos,

etc., recorrían los alrededores, mientras eran saludados por el pueblo en sus paseos por los jardines y fuentes del Palacio.

La popularidad alcanzada por estas vistas se debe en buena parte al deseo del rey Fernando VII, que mandó fueran litografiadas en el Real Establecimiento de Madrid². Su reproducción en serie y el éxito alcanzado en la venta favorecieron decididamente el conocimiento que se tenía del lugar.

La obra de Brambila representa una de las más precisas y detalladas iconografías realizadas sobre los Reales Sitios. Sus vistas constituyen un excelente documento histórico del estado que presentaban dichos lugares y de las fiestas o acontecimientos públicos más significativos que en ellos

Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez.



Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez.



*Vista del Real
Palacio de
Aranjuez,
tomada desde el
Jardín de la Isla.*

se celebraban. Las panorámicas hechas de Aranjuez y sus alrededores son una parte significativa de la colección de vistas que le encargó Fernando VII en 1821 sobre San Ildefonso, San Lorenzo, La Isabela, Madrid y el mismo Aranjuez.

Desde 1799 Brambila ostentaba el cargo de Pintor de Cámara, en atención a los méritos alcanzados durante el viaje de exploración científica que, bajo el patrocinio de Carlos IV, recorrió las costas de América y Filipinas (1789-1794). En aquella ocasión realizó una interesante y valiosa colección de dibujos sobre los pueblos, puertos y ciudades visitadas. Este cargo, así como su participación en las actividades de la Academia de San Fernando, donde desempeñó la dirección de los estudios de Perspectiva, le unirían definitivamente a la Corte, donde residió hasta su muerte, acaecida el 23 de enero de 1854³. Los últimos trece años de su

vida, Brambila los dedicó en exclusividad a la elaboración de las vistas de los Reales Sitios, completando casi un centenar de ellas.

Al igual que en otras Cortes europeas, en las que se habían sacado vistas de los principales palacios, jardines, fuentes y parques... de París, Viena, Londres o Roma, Fernando VII encarga a Brambila que decida los puntos de mayor realce e interés de los Sitios Reales para realizar una colección de vistas con las que completar la decoración de sus palacios y casas de recreo y, al mismo tiempo, dar a conocer públicamente las diferentes residencias reales y las bellezas de su entorno.

Brambila va a desarrollar una pintura de paisaje de carácter narrativo, que le convierte también en cronista real. Sus cuadros surgen como resultado del afán divulgador del Monarca, que desea mostrar al mundo su Corte y el pueblo que le rodea. También se

debe poner de manifiesto la excelente relación que le une con los distintos estamentos sociales de su reino. El interés iconográfico de estas pinturas es a menudo superior al artístico, pues a través de ellas se conoce, no sólo la situación y el enclave geográfico de los lugares (Aranjuez, San Ildefonso, San Lorenzo...), sino también las costumbres, diversiones y los distintos tipos humanos que los habitaban.

Aunque se hace difícil precisar con exactitud la fecha en que Brambila empezó a trabajar en Aranjuez, de acuerdo con la documentación consultada,

*La fuente del
Baco en el Jardín
de la Isla.*



podemos pensar que su primer viaje tuvo lugar en diciembre de 1826. Las primeras alusiones referentes a Aranjuez datan de junio de ese año, en que Brambila presenta su renuncia a la plaza de Director de Perspectiva en la Real Academia de San Fernando, por no poder atenderla debidamente. En ella el pintor alega sus prolongadas ausencias de Madrid, en servicios de Su Majestad, y la reciente orden por la que, una vez concluidos sus trabajos en El Escorial, debe pasar a Aranjuez "a continuar con otros nuevos"⁴.

Después del verano, Brambila prepara su viaje a Aranjuez y



*Vista del Real
Palacio de
Aranjuez, del
lado norte,
contigua a la
Cascada chica,
tomada desde
la Isla.*

solicita, como en ocasiones anteriores, una serie de auxilios para poder instalarse allí y dar cumplimiento a su trabajo. Al igual que en los Reales Sitios de San Ildefonso y San Lorenzo, en noviembre de 1826 se le concede un cuarto para su estudio, casa para toda la familia, médico y algunas cosas más⁵. En diciembre, en compañía de su familia y probablemente de algún ayudante, se dirige a Aranjuez, no sin antes haber dejado como sustituto en sus obligaciones académicas a Manuel Rodríguez⁶.

Su primera estancia en este lugar duró, al parecer, entre seis y siete meses, pues en junio de 1827, con la llegada del calor, que le afectó seriamente, se le concede un permiso para ir a tomar las aguas termales de Trillo y aliviar así su salud que, desde hacía unos años, era muy delicada⁷. Tras pasar el verano en ese pueblecito de La Alcarria y unos meses en San Lorenzo, concluyendo algunas obras que había dejado pendientes, a principios de 1828 Brambila regresa a Aranjuez, donde debió permanecer cerca de dos años más completando su colección de vistas⁸.

Durante el tiempo que residió en Aranjuez el pintor supo captar con precisión descriptiva el ambiente popular de una sociedad marcada por la vida cortesana, que en primavera acaparaba la atención de sus habitantes. Ninguno de los lugares públicos, o edificios principales, con que contaba la villa en esos años escapó a los pinceles del artista, quien los trasladó al lienzo con gran dominio de la perspectiva y notable agudeza visual.

Del Real Palacio tenemos cinco vistas que ofrecen una amplia panorámica de su estructura y alrededores, desde diversos ángulos. El edificio, que había sufrido distintos avatares desde su primitiva construcción, ofrecía ahora un grandioso y distinguido aspecto. Las obras de ampliación promovidas por Fernando VI y su sucesor Carlos III

Vista de la
fuente del Cisne.



habían hecho de este Palacio una de las residencias preferidas por la Corte. Brambila representó no sólo el Palacio, sino también los alrededores, en una línea de clasicismo romántico que caracterizará toda su obra.

La vista que representa la fachada principal del Palacio es uno de los mejores ejemplos pictóricos que tenemos de esta parte del edificio. Su ascendencia italiana y formación dentro de la tradición del

Vista de la
fuente de Apolo.



vedutismo veneciano queda reflejada en este cuadro. Al igual que sus maestros, gusta de combinar elementos del paisaje con el trabajo del arquitecto y pintor de género. En términos literarios, su lectura se ajusta a la descripción que unos años antes hiciera Álvarez de Quindós en su descripción histórica del Real Sitio de Aranjuez⁹. El detalle y buena perspectiva de que hace gala le distinguen como un maestro en este tipo de pintura, a la que concede un marcado acento costumbrista. Caballeros vestidos con frac o levita, militares de uniforme, damas ataviadas con miriñaque y pamea, gitanos, campesinos, carros y calesas están representados en la plaza que precede a la entrada. Similar filosofía había inspirado unos años antes a Domingo de Aguirre sus vistas de Aranjuez (1775), aunque en éste se acusa cierto afrancesamiento que no ha lugar en el italiano.

La vista citada se completa con otras panorámicas tomadas desde el Levante, la Cascada grande, el Jardín de la Isla o del lado norte. En todas ellas el Palacio sirve de fondo a un amplio paisaje primaveral, animado por escenas cotidianas, que ponen de manifiesto la vida del lugar durante las jornadas reales. Así, en la vista tomada desde el Jardín de la Isla, se observa a un pescador y a un pastor que se cruzan en el camino con los guardias reales, damas y cortesanos que pasean por la vereda junto al río Tajo. Dentro de esta misma línea de exaltación popular, hay que resaltar la vista del Palacio tomada desde la Cascada grande, en cuyo primer plano se puede contemplar una simpática escena campesina, en la que una mujer echa de comer a las gallinas, en tanto que los hombres se disponen a realizar otras tareas domésticas. Éste es uno de los ejemplos en los que Brambila gusta de representar a un tiempo a la burguesía cortesana que pasea en los alrededores del Palacio, y al pueblo llano, que se

aplica en sus quehaceres cotidianos.

El pueblo saludando a sus Monarcas constituye el tema central del cuadro que lleva por título "Vista de el Rl. Palacio de Aranjuez, del lado del Norte contigua a la Cascada chica, tomada desde la Isla". La presencia de los Reyes, vestidos de paisanos, durante uno de los paseos que acostumbraban a dar por la tarde, es el motivo que utilizó en este cuadro de tono romántico y exaltación nacionalista, para manifestar públicamente el cariño que el pueblo profesaba a sus Monarcas. Los campesinos, arrodillados ante su presencia y haciendo intención de estrechar sus manos, transmiten un sentimiento de admiración y reconocimiento que trata de contrarrestar la imagen pública del Rey, un tanto cuestionada en ese tiempo. Tras los Reyes puede verse a un grupo de personajes de la Corte y del pueblo que, a cierta distancia, los siguen en su paseo.

La última de las vistas que hizo del Palacio, sacada desde la parte de Levante, es otro de los ejemplos más logrados, tanto por la precisión en el dibujo, como por el colorido y la disposición de sus figuras. La habilidad que siempre mostró Brambila en la composición y su sentido de la perspectiva contrastan notablemente con su torpeza en el dibujo de las figuras que animan sus paisajes, para las que en muchos casos se sirvió de la colaboración de sus ayudantes, como sucedió en este caso.

La presencia y el contacto de los Reyes con el pueblo no es algo extraño o anecdótico en su obra. Son varias las ocasiones en que al artista le gusta captar la imagen real para animar la composición; probablemente no se trata de un simple capricho del pintor, sino más bien de un deseo expresado por el propio Monarca, retratarse con sus súbditos, reafirmando así su autoridad y la imagen pública que él quería ofrecer.

Aranjuez se había convertido a lo largo del siglo XVIII en



una especie de pequeño Versailles a los españoles. La importancia concedida a los jardines y zonas de recreo respondía a la filosofía inspiradora del movimiento de la Ilustración y la idea del hombre en contacto con la Naturaleza. La belleza del entorno, su Palacio y jardines han sido motivo de atención por parte de los viajeros que, con palabras de admiración y gozo, ensalzan las bondades del lugar. A ninguno de ellos escapa la benignidad del clima y la generosidad con que la naturaleza ha agraciado a esta tierra, que sorprende y cautiva a todos cuantos la visitan¹⁰.

Vista del estanque llamado de los peces en el Jardín del Príncipe.

"Si El Escorial es un prodigio del arte, el palacio de Aranjuez, construido por Felipe III a nueve o diez leguas de Madrid, puede, por lo apacible de su situación, considerarse una maravilla de la naturaleza. Allí se va por curiosidad, como a Versailles, a Marli, a Fontainebleau, a Chantilly; sus principales bellezas son la extensión de sus jardines, la abundancia de las aguas, sus múltiples fuentes, grutas, cascadas, la variedad de sus perspectivas, la frescura de bosques, la altura de sus árboles, etc. Tiene avenidas más largas que algunas de Versailles, adornadas de infinidad de estatuas de bronce, y de otros tantos surtidores de agua..." (Delaporte, 1775).

La frondosidad de los jardines y la belleza de las fuentes que los adornan son también otros de los motivos principales de inspiración en la obra del artista. El Jardín de la Isla, el del Príncipe, el río Tajo, los paseos fluviales, y la variedad de encrucijadas en que se levantan las fuentes, fueron dibujados con gracia y precisión en numerosos cuadros. Brambila ofrece a través de ellos una visión romántica de la sociedad en que vivió.

En unos casos la fuente constituye el elemento clave de la escena ("La fuente del Baco en el jardín de la Isla"), mientras que en otros se convierte en el recurso utilizado por el artista para desarrollar una secuencia costumbrista en la que



Una parte del estanque de los peces.

aparece la Familia Real, el pueblo y la numerosa caterva de acompañantes que en esos momentos seguía a la Corte; éste es el caso de la famosa "Vista de la fuente de la espina en el jardín de la Isla". Ocupando el centro de la plazoleta, donde se ven los nichones neoclásicos que en 1785 había mandado colocar el rey Carlos III, aparece una de las fuentes más antiguas del jardín, a la que también se conoce como fuente del negrillo y fuente de las Harpías, en alusión a distintos aspectos de su decoración¹¹.

El espectáculo protagonizado por los chorros del agua, que se precipitan sobre el estanque, y los juegos acuáticos a que dan lugar, son el motivo principal que congrega a su alrededor una nutrida representación humana, entre la que se puede ver a varios oficiales en traje de gala cortejando a jóvenes damas, numerosos cortesanos y campesinos con traje de fiesta, así como algunos miembros de la Familia Real en primer término. La pobreza que manifiesta en el arte del retrato hace difícil su identificación, aunque por su aspecto e indumentaria parecen personas muy próximas al Rey. Donde sí parece más clara la identidad es en la "Vista de la fuente del Cisne", en el Jardín del Príncipe, donde se puede ver a Fernando VII de espaldas junto a su sobrina y cuarta esposa, María Cristina de Borbón, poco después de contraer matrimonio. La actitud y gestos de los más cercanos, así como la concurrencia de público al otro lado de la fuente, reafirma sin temor a dudas la presencia real. La fuente construida en tiempos de Carlos IV mostraba todo su esplendor tras la reciente restauración a que había sido sometida el año anterior (1828).

La iconografía sobre el Jardín de la Isla, el más antiguo de Aranjuez, se completa con dos óleos más en los que se puede contemplar la fuente de Hércules y la fuente de las Gracias. Ambos cuadros si-



Vista de la fuente del Narciso en el Jardín del Príncipe.

guen el esquema desarrollado por Brambila en otros ejemplos, donde la fuente se convierte en el elemento centralizador de la composición. En torno a ella se sitúan armoniosamente una serie de personajes de los distintos grupos sociales, que se daban cita en este lugar con ocasión de las jornadas reales. El resultado, acorde con el gusto de la época, es una bucólica estampa de costumbres, que ayuda a difundir y perpetuar

la imagen romántica de los Reales Sitios.

La llamada por Brambila "fuente del Hércules" ha sufrido a lo largo de la historia distintas denominaciones. Álvarez de Quindós y López y Malta en su descripción de Aranjuez la citan como fuente de Apolo, nombre con el que también se reproduce en el Álbum-Guía de este Real Sitio de 1902. Sin embargo, Paulina Junquera en su Guía de 1958 y en la edición de 1985, corri-

da y aumentada por Carmen Díaz, la describen como fuente de Triptolemo¹². El nombre dado por Brambila, que probablemente es con el que se le conocía entonces, se debe a la serie de relieves que adornan el exterior del pilón, donde se representan algunos pasajes mitológicos relacionados con este personaje. Repasando la descripción que de ella hacen Álvarez de Quindós en 1804 y López y Malta en 1868, podemos observar cómo en la reconstrucción que se hizo tras la guerra napoleónica se su-

por este artista en algunos otros cuadros. *"Vista de la fuente de Apolo"* en el Jardín del Príncipe es quizá el que mejor transmite ese sentimiento de alegría y fiesta. Un gran gentío camina por la amplia avenida que, flanqueada por hileras de chopos, conduce hasta la fuente. El dios está sentado sobre una escalinata a modo de trono, rodeado por un semicírculo de columnas clásicas con capiteles corintios rematados por ánales. Cada una de éstas lanza un chorro creando un bello juego

levantó Villanueva unos años antes. Tales singularidades no pasaron desapercibidas a los ojos del pintor que realizó dos cuadros sobre el tema. En esta ocasión, el artista centró su atención en las construcciones que daban vida a esa parte del Jardín y que supo delinear con gran minuciosidad en el cuadro titulado: *"Vista del estanque llamado de los peces en el jardín del Príncipe"*. El detalle con que trató el conjunto lo convierten hoy en un excelente documento histórico para conocer con exactitud el esta-



primieron del pilón ocho figuras de niños con delfines que adornaban los ángulos de éste, según indica Álvarez de Quindós. El cuadro de Brambila reproduce por vez primera la fuente recién restaurada y la curiosidad que despertó entre los visitantes su nueva imagen.

Con motivo de la festividad de San Fernando, patrono de Aranjuez, el pueblo vestía sus mejores galas y se echaba a la calle para ver correr todas las fuentes. La expectación que tal día despertaba en sus ciudadanos fue también recogida

acuático, que se completa con los surtidores que emergen de los templetes que enmarcan el semicírculo; figuras de niños, cupidos, jarrones, etc., rematan armoniosamente el conjunto que se desarrolla en torno al dios clásico. En opinión de Álvarez de Quindós se trata de la fuente *"...más preciosa de este jardín"*¹³.

No lejos de ésta se encuentra una de las curiosidades del Jardín del Príncipe, el estanque de los peces, con el pabellón chinesco y un templete en forma de "tholos" griego que

Vista del puente colgado en el Jardín de la Isla.

do y decoración de los edificios allí levantados, fruto de la moda e interés que suscitó lo oriental, junto a un *revival* de estilos.

El pintor ofrece en esta vista una bella imagen del estanque con los templetes recién restaurados. Hay que destacar la ausencia de ocho estatuas de mármol negro representando ídolos egipcios, que adornaron anteriormente los intercolumnios del templete clásico y que procedían, según parece, de la decoración de un gabinete de curiosidades de la reina Cristina de Suecia¹⁴.

Durante la invasión francesa, los jardines de Aranjuez sufrieron un gran abandono y quedaron seriamente deteriorados, pero gracias al interés y generosidad de Fernando VII con este lugar, unos años más tarde el conjunto recobró todo su esplendor y belleza, como se puede observar en los cuadros pintados por Brambila. El estanque de los peces constituía uno de los lugares más exóticos del Jardín. La multitud de plantas que florecían en sus alrededores producían gran admiración. El enclave

tras la reconstrucción, llevada a cabo por Isidro González Velázquez en 1827. Campesinas con sus mejores galas, religiosos, cortesanos y guardias reales... dan vida a este cuadro donde Narciso inclina ligeramente su cuerpo, para poder contemplarse en la claridad cristalina de las aguas.

Entre las sorpresas que ofrece al visitante el Jardín del Príncipe está la casa del Ermitaño, como denomina el artista a una rústica construcción que, a modo de choza, se levanta en una pequeña isla del río. El

cho e imaginación desarrollados en este Jardín.

La exuberante vegetación, fertilidad de sus tierras y belleza del entorno tienen su verdadero protagonista en el río Tajo, al que también Brambila gustó de representar en algunos de sus cuadros. Sus puentes, el embarcadero y el astillero, que se levantaba en una de las orillas del río, dan vida a un paisaje en el que la frondosidad de sus árboles tiende la mano a la placidez de sus aguas. El puente colgado en el Jardín de la Isla



aquí representado ayuda a conocer mejor la singularidad de esta zona del Jardín del Príncipe que deleitaba con sus aromas al visitante. Esta visión se completa con otro lienzo, que recoge un detalle del conjunto anterior "*Una parte del estaque de los peces*". Una de las fuentes que más sufrió el ímpetu avasallador de las tropas napoleónicas en el Jardín del Príncipe fue la de Narciso, diseñada por Joaquín Dumandré para Carlos IV. De ella sacó Brambila una graciosa vista en la que puede verse el nuevo aspecto que ofrecía

Vista del Puente llamado de Barcas y de la Falúa Real.

concepto del jardín que aquí se desarrolla está en relación con el de inspiración inglesa, donde la naturaleza discretamente retocada es la protagonista del conjunto que se ofrece al paseante en su estado más puro¹⁵. Lo recóndito del lugar y la curiosidad de la choza que aquí se levanta son los motivos principales que destaca el artista en este lienzo. Según se describe en 1868, la choza estaba construida con trozos de álamo blanco y su interior estaba decorado con mosaicos romanos, lo que pone de manifiesto el capri-

y el de Barcas que da comienzo al del Príncipe son motivos de inspiración de dos bellas composiciones en que la naturaleza se erige en auténtico centro de atracción.

Como en otros ejemplos Brambila utilizará los pinceles para exaltar públicamente la imagen de Rey y de las mejoras emprendidas por el Monarca en este Real Sitio. El Puente de Barcas, cuya historia se remonta a 1656, había sufrido numerosas vicisitudes y transformaciones, hasta que en 1810 fue aniquilado. La reconstrucción llevada a cabo

por Fernando VII y el nuevo aspecto que ofrecía quedó plasmado en su *"Vista de el Rl. Sitio de Aranjuez, del Puente nuevo que era llamado de barcas"*.

Entrando por la primera puerta del Jardín del Príncipe se accede el embarcadero, construido a mediados del siglo XVII por Fernando VI. Un pequeño jardín rodeado de cinco pabellones y un embarcadero constituyen el origen del magnífico jardín que más tarde realizará el Príncipe de Asturias, en el espacio comprendido entre el río y la calle de la Reina. La afición de aquel Monarca y su esposa, Bárbara de Braganza, a la música convertiría al río en un escenario singular para el goce de este arte, donde los propios Reyes, en unión con el cantante Farinelli, protagonizarían animadas veladas musicales, a lo largo de su recorrido.

Desde la otra orilla del río, animada con la presencia de niños, jóvenes, damas y caballeros, Brambila sacó su *"Vista del embarcadero en el jardín del Príncipe"*. En ella puede verse, con cierto detalle, el embarcadero construido en piedra, un pequeño fuerte

apto para colocar artillería y dos garitas que, a cada lado de la escalinata, flanquean y vigilan el acceso al río. Detrás, entre la frondosidad del jardín, aparecen también una serie de pabellones que se utilizaban para descanso del viajero. El de mayor tamaño, junto al embarcadero, estaba destinado a la Familia Real.

La frecuente presencia de los Reyes surcando el río fue otra de las imágenes que recogió el artista en su *"Vista del puente de barcas y de la Falúa Real"*. Desde que Fernando VI iniciara el gusto por los paseos fluviales, el río se convertiría en múltiples ocasiones en escenario de fiestas y reuniones. Brambila nos ofrece en este cuadro la imagen del pueblo que desde la orilla se dispone a saludar a sus Monarcas. La falúa, ricamente engalanada, desciende lentamente ante el respetuoso saludo de los súbditos que se congregan en la riberas. Como en otros muchos casos el pintor reúne en un mismo espacio una nutrida representación de la sociedad cortesana y del pueblo llano rindiéndole pleitesía. Brambila consigue en esta composición

un equilibrio armónico entre la presencia notable de figuras y el marco natural en que se mueven éstas.

En una de las curvas que describe el río, no lejos del embarcadero, se encontraba el astillero, que en esos años tenía gran actividad. Su enclave junto a la presencia, en primer término, de una pareja muy cercana al Rey (o quizá los propios Monarcas) que pasea por la orilla del río, es otro de los motivos que dan vida a su *"Vista del Astillero tomada desde el jardín del Príncipe"*.

Donde sí aparecen retratados los Reyes es en la *"Vista de la primera puerta del jardín del Príncipe en el Rl. sitio de Aranjuez"*. Con traje de calle, Fernando VII acompañado por su joven esposa María Cristina de Borbón salen del Jardín, ante la sorpresa de la gente que en esos momentos acertaba a pasar por allí. Los Reyes con paso lento traspasan el umbral de la primera puerta del Jardín o puerta del embarcadero, situada al principio de la calle de la Reina. Se trata de la puerta principal del Jardín, realizada por el arquitecto Juan de Villanueva y decorada con dos grandes basamentos

Vista del Astillero tomada desde el Jardín del Príncipe.





Vista de la Casa del Labrador.

de piedra, sobre los que se elevan cuatro columnas con capiteles y cornisamento de orden jónico. En un principio, en el interior de las columnas había dos esculturas que representan a Minerva o Palas y a Pomona, pero con las revueltas que se produjeron durante la ocupación francesa éstas desaparecieron, y así es como se puede ver en este lienzo, donde el artista pone de manifiesto sus cualidades en el dibujo arquitectónico y su habilidad para la perspectiva¹⁶.

La entrada del carruaje real por la puerta que conduce a la Casa del Labrador es otro de los motivos que inspiró a Brambila una de las vistas de su colección. En ella, el artista muestra cómo el pueblo se detiene ante la presencia del Rey que, procedente de Palacio, se traslada hasta la residencia campestre. La belleza y el gusto con que está decorada la puerta se convierte en la antesala de lo que el visitante va a encontrar cuando se adentre en el Jardín y contemple la armoniosa fachada que da acceso a la casa. Ésta precisamente constituye el moti-

vo principal de otro de sus cuadros en los que trata de perpetuar la imagen y el ambiente de este Real Sitio.

La Casa del Labrador, mandada construir por Carlos IV a principios del siglo XIX, es el resultado de la tradición real española de retirarse a descansar a pequeños pabellones durante las jornadas de caza, y así mismo de la influencia que en Europa ejercieron los trianones franceses construidos por Luis XIV en los alrededores de Versalles.

Brambila realiza en este cuadro otra bella composición de tono romántico que permite conocer con cierto detalle algunos aspectos de la moda y costumbres de la época, así como la arquitectura de la casa, campo este en el que el italiano era un experto dibujante.

Su iconografía arquitectónica se completa con dos vistas más de la majestuosa y bien ordenada plaza de San Antonio. Situada entre la iglesia del mismo nombre y el jardín del Parterre, cerca del Palacio, era uno de los lugares más concurridos por la Corte, como se puede apreciar en el

cuadro que lleva por título "*Vista del convento y plaza de Sn. Antonio en el Real Sitio de Aranjuez*".

Durante el tiempo que duró la ocupación francesa esta plaza fue utilizada como alojamiento para las tropas invasoras. El cuartel general se montó en la Casa de Infantes. Asimismo utilizaron la Casa de Oficios y de Caballeros, la Iglesia y el propio Palacio. Todos ellos quedaron en un estado deplorable tras su retirada.

En el lienzo destaca la ordenada composición y el detalle con que están tratados los edificios que forman la plaza. Al fondo puede verse la fachada principal de la iglesia de San Antonio que, al igual que las arquerías que rodean la plaza, acababa de ser restaurada por orden del Rey. Coches de caballos, carros, soldados a caballo y diferentes grupos humanos conversan amigablemente en derredor de la plaza que, junto con el Palacio, constituía el centro neurálgico de la población. En el centro, la fuente de Venus, también conocida como fuente de las cadenas, pocos años antes de que fuera transfor-

mada por Isidro González Velázquez.

La otra vista de la plaza está tomada desde el lado opuesto, es decir desde el Sur. Puede observarse al fondo el jardín del Parterre y el Puente de Barcas, y a los lados las galerías exteriores del Cuarto de Caballeros, Casa de Oficios y Casa de Infantes.

El desarrollo urbano que alcanzó Aranjuez en los años en

que se extiende la nueva población. Muy posiblemente tenemos en esta vista una de las primeras representaciones de la plaza de toros, tras la restauración ordenada por Fernando VII en 1829, ante el estado tan lastimoso en que quedó a causa del incendio sufrido veinte años antes. Espléndido es también el aspecto que presenta el convento de San Pascual, que por aquellos años

se construyó para Felipe II a Juan de Herrera, Brambila describe una amplia panorámica del lago en cuyas inmediaciones se aprecian distintos grupos paseando, lejos de la etiqueta que imponía la Corte. Desde el punto de vista artístico, es éste uno de los ejemplos más flojos, aunque sus dotes para el paisaje y la perspectiva se hacen siempre presentes, y caracterizan de forma inequívoca su producción.



que Brambila residió allí tiene su antecedente en la orden que diera Fernando VI a Bonavía en 1750 para que trazara una ciudad, junto al Palacio, que permitiera alojar a todos aquellos que seguían a los Reyes en sus jornadas. Tras el ensanche llevado a cabo por Carlos III y las nuevas construcciones impulsadas por su hijo y sucesor Carlos IV, Aranjuez quedará prácticamente configurada en la forma que la representa Brambila en la *"Vista General del Rl. Sitio de Aranjuez"*. Con un trazado de damero y una tipología doméstica preestablecida, destaca en primer término la plaza de toros y el convento de San Pascual, a cu-

contaba con una cátedra de gramática latina y una escuela de niños, como base de la nueva educación que se estaba implantando¹⁷.

No lejos de Aranjuez, a unos ocho kilómetros se encuentra Ontígola, pequeño núcleo con abundantes manantiales, cuyas aguas eran aprovechadas para regar la huerta de Aranjuez desde tiempos inmemoriales. Quizá lo que más sorprendió al artista de este lugar fue el gran lago, conocido como "Mar de Ontígola", que dio vida a la última de sus vistas de este Real Sitio titulada: *"Vista de Antigola, con el Estanque como es conocida"*. Recogiendo en primer término parte del dique que man-

Vista del Convento y Plaza de San Antonio en el Real Sitio de Aranjuez.

NOTAS

¹ Títulos de las vistas del Real Sitio de Aranjuez, realizadas por Fernando Brambila y paradero actual.

- "Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10055954.

- "Vista del Real Palacio de Aranjuez, tomada desde el jardín de la Isla". Madrid, Palacio Real. N. I. 1007448.

- "Vista de el Rl. sitio de Aranjuez, de la Cascada grande y Palacio, tomada a la parte de Lebante". Madrid, Palacio de El Pardo. N. I. 10069552.

- "Vista de el Rl. Palacio de Aranjuez del lado del Norte contigua a la Cascada chica, tomada desde la Isla". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 1005592.

- "Vista del Real Palacio de Aranjuez, por la parte de Lebante". Madrid, Palacio de El Pardo. N. I. 10069551.

- "La fuente del Baco en el jardín de la Isla". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10055656.

- "Vista de la fuente de la espina en el jardín de la Isla". Madrid, Palacio Real. N. I. 1006563.

- "Vista de la fuente del Cisne". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10055657.

- "Vista de la fuente del Hercules en el jardín de la Isla". Lisboa, Embajada de España. N. I. 100867.

- "Vista de la fuente de las gracias, en el jardín de la Isla". Lisboa, Embajada de España. N. I. 10011865.

- "Vista de la fuente de Apolo". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10055512.

- "Vista del estanque llamado de los peces en el jardín del Príncipe". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10055511.

- "Una parte del estanque de los peces". Madrid, Palacio Real. N. I. 1007558.

- "Vista de la fuente del Narciso en el jardín del Príncipe". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10055695.

- "Vista de la casa del Ermitaño en el jardín del Príncipe". Lisboa, Embajada de España. N. I. 10011864.

- "Vista del puente colgado con parte del jardín de la Isla". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10053696.

- "Vista de el Rl. Sitio de Aranjuez, del Puente nuevo que era llamado de barcas". Madrid, Palacio de La Moncloa. N. I. 10035597.

- "Vista del embarcadero en el jardín del Príncipe". Madrid, Casa de Marinos, Aranjuez. N. I. 10047755.

- "Vista del puente llamado de barcas y de la Falúa Real". Lisboa, Embajada de España. N. I. 10011866.

- "Vista del Astillero tomada desde el jardín del Príncipe". Madrid, Palacio Real. N. I. 1007604.

- "Vista de la primera puerta del jardín del Príncipe en el Rl. sitio de Aranjuez". Madrid, Palacio de La Moncloa. N. I. 10035695.

- "Vista de la puerta del jardín del Príncipe, que conduce a la Casa del Labrador". Madrid, Palacio de El Pardo. N. I. 10069554.

- "Vista de la Casa del Labrador". Madrid, Palacio de La Zarzuela. N. I. 10079530.

- "Vista del convento y plaza de Sn. Antonio en el Rl. sitio de Aranjuez". Madrid, Palacete de La Quinta de El Pardo. N. I. 10079448.

- "Vista de la Plaza de Sn. Antonio en el Rl. Sitio de Aranjuez". Madrid, Palacio de El Pardo. N. I. 10073214.

- "Vista General del Real Sitio de Aranjuez". Madrid, Palacete de La Quinta de El Pardo. N. I. 10079447.

- "Vista de Antigola, con el Estanque como es conocida". Lisboa, Embajada de España. N. I. 10011870.

² A partir de 1827, las vistas de los Reales Sitios, realizadas al óleo, por F. Brambila, se empezaron a litografiar en el Real Establecimiento de Madrid bajo la dirección de José de Madrazo. En una primera edición se imprimieron treinta vistas de San Ildefonso y cuatro de San Lorenzo. Un juego de esta serie se conserva encuadrado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid: "Colección de las Vistas de los Sitios Reales. Litografiadas por orden del Rey de España, el Señor D.

Fernando VII de Borbón, en su Real Establecimiento de Madrid. Año 1827".

Desde entonces y a medida que el pintor fue completando la colección pictórica, el Real Establecimiento fue litografiando las nuevas vistas referentes a San Lorenzo, Aranjuez y Madrid, hasta un total de ochenta y ocho que forman la colección completa de los Sitios Reales. Las últimas en ver la luz pública fueron las de Madrid que empezaron a editarse en 1835.

Las vistas de Aranjuez fueron litografiadas en 1852.

La Biblioteca del Palacio Real de Madrid guarda también, en un tomo encuadrado en tafete rojo, una serie completa de las ochenta y ocho láminas litografiadas. Al final del mismo se encuentra pegado un prospecto de suscripción en el que se explica el plan y características de la obra. Según éste la colección consta de ochenta y ocho vistas: treinta corresponden a San Ildefonso, dieciocho a San Lorenzo, veintisiete a Aranjuez y trece a Madrid. Las vistas serán estampadas "en papel de marca mayor sobre fino de vitela" y se irán publicando cada quince días en cuadernos de 4 estampas a 50 reales cada uno. La publicación, dice el referido prospecto, que se iniciará el 1º de abril de 1855, por lo que el 15 de febrero del año siguiente podría tenerse la colección completa.

Las Láminas fueron estampadas en blanco y negro, y en color. Una colección casi completa de láminas sueltas a color se guarda también en la citada Biblioteca.

A la muerte de Fernando VII la colección de litografías fue tasada a 12 reales cada una y a 52 reales las iluminadas a color. Archivo General de Palacio (A. G. P.), Madrid. Testamento de Fernando VII, tomo I, p. 56.

³ Un estudio sobre la personalidad de este artista y su obra en la Expedición Científica, así como numerosa información sobre su actividad en España, está recogido en la obra de C. Sotos Serrano: *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*. 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982.

⁴ Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.B.A.S.F.). Madrid. Libro de Juntas Ordinarias. Junta celebrada el 4 de junio de 1826. (88/5).

⁵ A.G.P., Madrid. Caja 140/57.

⁶ "...El Director de Perspectiva Don Fernando Brambila avisaba su viaje a Aranjuez, por orden de S. M., a sacar vistas de aquellos contornos y que dejaba a Don Manuel Rodríguez encargado de desempeñar su plaza de la enseñanza de la Perspectiva. La Academia quedó enterada". A.B.A.S.F. Libro de Juntas Ordinarias. Junta celebrada el 10 de diciembre de 1826. (88/5).

⁷ Sotos Serrano, 1982, tomo I, docs. 520, 522, 524, 525 y 527.

⁸ En junio de 1828, Brambila solicita desde Aranjuez licencia para ir a tomar los baños de Trillo, según certificación adjunta del médico del lugar. Un año más tarde, julio de 1829, solicita de nuevo permiso desde Aranjuez para ir a Trillo a restablecer su salud. La documentación existente al respecto evidencia que en estos años Brambila estuvo residiendo allí, probablemente ocupado en las vistas que sacó de aquel lugar, aunque periódicamente se trasladaba a Trillo. A.G.P. Madrid. Caja 140/57.

⁹ López y Malta, C.: *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez. Sobre la que escribió en 1804 D. Juan Álvarez de Quindós*. Aranjuez, 1869, p. 159 y ss.

¹⁰ Blasco Castiñeira, S.: "Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio". *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*. Madrid, Comunidad de Madrid-Patrimonio Nacional, 1987, p. 72.

¹¹ González Pérez, A.: "Las fuentes del Jardín de la Isla en el Real Sitio de Aranjuez, durante los siglos XVII y XVIII", *Reales Sitios*. Año XXII, nº 85, págs. 55-64.

¹² Álvarez de Quindós, J. A.: *Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez, dedicada al Rey Nuestro Señor por D. Juan Antonio...* Madrid, Imprenta Real, 1804, p. 285. López y Malta, 1869, p. 277.

Album-Guía del Real Sitio de Aranjuez. Madrid, 1902. Existe una reproducción en facsímil de la edición original en la editorial Doce Calles, Aranjuez, 1987.

Junquera, P. y Ruiz Alcón, M.T.: *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*. Madrid, 1958. Edición corregida y aumentada por C. Díaz Gallegos. Madrid, Patrimonio Nacional, 1985, p. 18.

¹³ López y Malta, 1869, p. 298.

¹⁴ Las figuras fueron citadas por Álvarez de Quindós en 1804, aunque ya López y Malta en su descripción de 1869 (p. 500) dice que faltan. Hoy ninguno de los empleados más antiguos sabe de ellas.

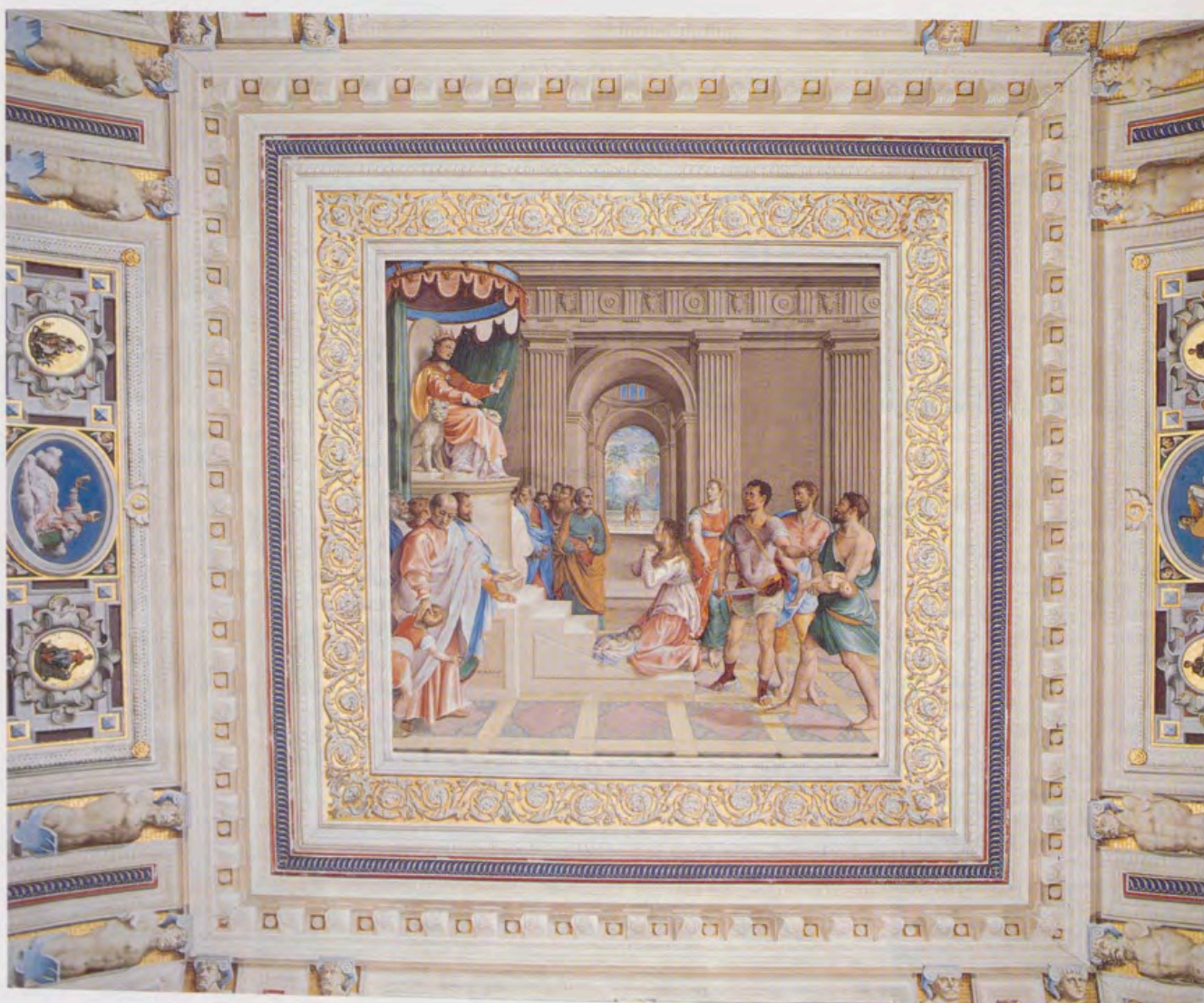
¹⁵ Correcher, C.: "Jardines de Aranjuez (II). Jardín del Príncipe". *Reales Sitios*. Nº 75, 1982, pp. 27-28. En este artículo aparece recogido un ensayo sobre la teoría del jardín en el siglo XVIII.

¹⁶ Álvarez de Quindós en su descripción de 1804 habla de la presencia de estas estatuas: "En el centro de las columnas se hallan colocadas dos estatuas de marmol de lo antiguo, y aun quando sean copias, estan bien executadas: representan a Minerva o Palas y a Pomona, diosa de las frutas..." (p. 298).

¹⁷ López y Malta, 1869, p. 254.

Francisco de Urbino y Juan Bautista Castello antes de venir a España

Por Rosa López Torrijos



Juicio de Salomón. Francisco de Urbino. Real Monasterio de El Escorial.



La importancia que tuvieron para el desarrollo de la pintura española los pintores italianos que trabajaron en el Monasterio de El Escorial ha sido subrayada en numerosas ocasiones y últimamente se ha puesto más interés en ello tanto por parte italiana como española. No obstante, la mayoría de lo que sabemos sobre los pintores menores venidos en el equipo de los grandes maestros, con Bergamasco y Cambiaso, por ejemplo, se limita prácticamente a lo dicho por Sigüenza, Ceán y Zarco. Recientemente se ha prestado atención de nuevo a estos pintores en dos importantes volúmenes. *Felipe II y las Artes*, de Fernando Checa, con algunas interesantes aportaciones do-

cumentales y *Los frescos italianos del Escorial*, de varios autores, en el que se estudian a partir de sus obras en el Monasterio de El Escorial, las pinturas, dibujos y datos conocidos hasta el momento. Entre los pintores italianos de El Escorial se encuentra Francisco de Urbino, llegado de Génova con Juan Bautista Castello, el Bergamasco¹. Como es sabido, trabajó en el Alcázar de Madrid, Real Casa de Valsaín, y Monasterio de El Escorial, único sitio este último donde aún pueden verse pinturas suyas. Se casó dos veces en España y murió en El Escorial en 1582². De él se señala precisamente su estrecha vinculación con la cultura romana de su maestro Bergamasco, aunque se ha

Daniel y Elías.
Francisco de Urbino. Real Monasterio de El Escorial.

pensado que fue el Francisco de Urbino que pintó un estandarte suizo en Roma en 1561 y al que Calì le atribuyó dos tablitas que se habían considerado anteriormente de Tibaldi³. Ahora un nuevo documento, esta vez de Génova, viene a dar alguna nueva luz sobre Francisco de Urbino. Se trata del acuerdo establecido con Bergamasco para el aprendizaje de Francisco. Está extendido en Génova el 5 de septiembre de 1565 entre Franciscus de Gorachiis, hijo de Carlos, natural de Burgo de Santo Sepulcro, estado de Urbino, pintor o dibujante de cerámicas, y Juan Bautista de Castello de Bérgamo, pintor, hijo de Juan María. El primero manifiesta su interés por llegar a una mayor perfección en el arte de la pintura



y promete al pintor bergamasco permanecer con él tres años -a partir de la fecha de la firma del contrato- para ser instruido en su arte. Durante este tiempo servirá en dicho arte donde fuere necesario o donde quisiere el maestro Juan Bautista, actuará honestamente, evitará lo deshonesto y se alejará de ello durante el tiempo fijado anteriormente. Castello, por su parte, acepta lo anterior y promete a Francisco tenerle en su casa, bajo su dirección, calzarlo, vestirlo, mantenerlo a sus expensas tanto sano como enfermo y enseñarle todo lo que sea necesario en su beneficio para el arte de pintor y darle licencia al final del período de años acordado. Si hay incumplimiento de lo establecido la pena será de

*Jeremías y Gedeón.
Francisco de Urbino. Real Monasterio de El Escorial.*

cinco escudos *de oro en oro* para el dicho Francisco, que se obliga a ello, y por él Juan Francisco de Pezaro, hijo de Bartolomé.

El documento está hecho en Génova, en el barrio Rosi o de Santa Fe, en la casa de don Augustino Pesoni, quirúrgico, hijo de Lázaro, quien firma también como testigo ⁴. Es pues un contrato de aprendizaje dentro de la fórmula habitual, -y por cierto muy similar a los redactados por aquellos años en España- con algunos datos desconocidos sobre el pintor, que a nosotros nos interesan especialmente.

Por el contrato conocemos el apellido de Francisco, a quien se designaba en España únicamente por el gentilicio más amplio, también el nombre de

su padre y el lugar exacto de nacimiento, el famoso Borgo San Sepolcro, donde había nacido anteriormente Piero della Francesca.

Sabemos también que cuando Francisco se compromete con Castello ya tenía alguna experiencia en el dibujo y la pintura a través de su trabajo en la cerámica, probablemente realizado en su tierra natal, dada la gran producción de Urbino en este campo durante el siglo XVI, que, como es sabido, estaba especializada en grutescos y escenas historiadadas siguiendo modelos de Rafael, que pudieron ser el primer objeto de estudio de Francisco de Urbino.

Como se indica en el documento, la intención del acuerdo es perfeccionarse en el arte

de la pintura, ya que Francisco tenía al menos conocimientos elementales y alguna práctica por su trabajo anterior. Probablemente éste se habría dirigido más bien hacia las labores decorativas -grutescos, que le serían de gran valor para sus primeros trabajos en España- y ahora se trataba de ejercitarse en la figura, la composición y las técnicas de la gran pintura.

El contrato se firma en 1565, cuando necesariamente Francisco era muy joven, lo que confirma por tanto las palabras del Padre Sigüenza, según el cual viene a España "siendo muchacho" y muere joven.

El período de validez es de tres años, durante los cuales está obligado a servir al maestro donde hiciese falta, lo que explica su venida a España con Bergamasco en 1567.

Esta fecha hace también rechazable la atribución a Francisco de Urbino de las dos tablas con historias de San Pablo, hecha por Cali, y asimismo que sea el pintor de los estandartes suizos, citado ya como maestro en Roma en 1561⁵.

Pero todavía hay algunos datos en el contrato que nos pueden indicar el camino del contacto de nuestro pintor con el Bergamasco y con Génova.

Al fijar la penalización en caso de incumplimiento del acuerdo, Francisco necesita un aval que garantice el pago de los escudos y que, lógicamente, sería alguien que lo conociera previamente. Como tal aparece Juan Francisco de Pezaro, hijo de Bartolomé, personaje que conocemos por otros documentos contemporáneos, aún no publicados.

El tal Francisco era hijo de Bartolomé de Pesaro, y establece en 1569 contrato de matrimonio de su hermana Julia con un pintor genovés, llamado Agustín de Plazio, hijo de Theramo (un hijo, pues, de Teramo Piaggio, y que aparece citado como Augustinus Plaxius de Zoalio en la matrícula de pintores de la ciudad de Génova de aquellos años)⁶, al que él y su hermano Marcello pagan la dote de Julia por



adelantado y en cuyo contrato de matrimonio figura a su vez como testigo un tal César de Ugolino de Urbino.

Así pues, como es habitual, Francisco de Urbino debió desenvolverse primeramente en el círculo de sus paisanos de las Marcas que, como tantos otros grupos forasteros en Génova, servían de enlace y ayuda para sus coterráneos.

Además, entre los testigos del acuerdo Urbino-Bergamasco, aparece el nombre de un cirujano, Agustín Pesoni, en cuya casa se redacta el documento. Este Pesoni es también conocido por otros documentos geno-

San Lucas, la Iglesia y la Caridad.

Francisco de Urbino. Real Monasterio de El Escorial.

veses -inéditos hasta ahora- y está relacionado con el grupo de lombardos ampliamente establecido en Génova, entre ellos con Juan Bautista Perolli, que será el encargado de supervisar las obras de la casa que el médico se construirá en Génova poco tiempo después. Como se recordará, Perolli es un asiduo colaborador del Bergamasco, que queda en Génova cuando éste viene a España y se hace cargo de algunas de sus obras, y que años después vendrá con su equipo a trabajar en el palacio del Viso del Marqués. Por tanto podemos deducir que el camino seguido por Francis-

co de Urbino es el mismo que el de muchos de los artífices que trabajan en Génova y que vienen o mandan obras a España. Joven y con modestos inicios en el campo de las artes, acude a la ciudad ligur atraído, como tantos forasteros, por la actividad constructora y decoradora de aquellos años. En Génova es amparado por el grupo de sus paisanos, que lo ponen en contacto con los lombardos, el grupo más importante de Génova en lo que se refiere a actividades artísticas; con ellos perfeccionará su arte y por ellos también tiene la oportunidad de venir a España en una de las numerosas llamadas de la Corte solicitando piezas o artistas para las obras reales.

El viaje lo realiza al parecer con su hermano Juan María, del que hasta ahora nada se sabe, aparte de su mención en las obras del Monasterio español⁷. Cuando Francisco firma el contrato de aprendizaje con Juan Bautista Castello éste estaba encargado de dirigir (dar dibujos y supervisar) la decoración del palacio genovés de Battista Grimaldi en San Francesco y de la villa Grimaldi en Sampierdarena, principalmente obras de estuco y piezas mármoras, y poco después se comprometía a pintar unos cuadros de altar, hoy perdidos. Pero la obra más importante para nosotros ahora es la decoración de una capilla en la iglesia genovesa de Santa Catalina, cuyo contrato lo firmó Castello con Domingo Grillo y Cristóbal Centurione el mismo año en que se comprometió con Urbino, y por la que cobró durante 1565 y 1566. En esta obra Bergamasco debía hacer, además de la tabla del altar, estucos y pintura, y seguramente aquí iniciaría Urbino su parte práctica en pintura al fresco. No obstante, como la iglesia se demolió posteriormente, no puede servirnos de referencia visual para los comienzos de Urbino con Bergamasco.

En 1567 surge la oportunidad de venir a España, y Francisco viaja con Castello. Trabaja primero como ayudante en la

decoración de las obras realizadas por el maestro, y a la muerte de éste, en 1569, se encarga de continuar sus pinturas en el Alcázar de Madrid. Desde 1570, y alternando temporalmente con las obras madrileñas, trabaja en las obras del palacio de Valsain, hasta 1575, en que pasa a hacerlo en el Monasterio de El Escorial, donde se encuentra la única obra suya segura que se ha conservado, el *Juicio de Salomón* en la celda baja del prior. En España Francisco crea su propia familia. Se casa primero en Segovia con Isabel Merino, de quien tiene un hijo, Lorenzo⁸, y después, en El Escorial, con Camila de Viana, de quien tiene otro hijo, Faustino, en 1580, que fallece al poco de nacer y es seguido por su madre tres meses después. Finalmente, en diciembre de 1582, muere Francisco de Urbino, que había estado enfermo numerosas veces, como indican los documentos, pero que debía ser muy joven, ya que, según cuenta Sigüenza, la muerte le llama demasiado temprano "impidiéndole llevar a término aquel buen ingenio que le había dado el cielo".

NOTAS

¹ Este estudio forma parte de un trabajo más amplio de investigación que se realiza dentro del proyecto PB94-0555 de la D.G.I.C.Y.T.

² Los documentos principales sobre Francisco de Urbino fueron publicados por Julián Zarco Cuevas en los *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1952, especialmente págs. 165-175.

³ Maria Cali, "Francesco da Urbino, Romolo Cincinnati e l'ambiente romano di Claudio Tolomei nei rapporti fra Italia e Spagna", *Prospettiva*, 1987, 48, pp. 12-32.

⁴ El documento del Archivo de Estado de Génova dice así: 1565, 5 septembris. Acordatio. In nomine Domini Amen. Franciscus de Gorachis de burgo sancti sepulcri Status Urbini quondam Caroli pitor seu designator vasorum terre cupiens ad maiora ascendere in arte piture et ad hoc ut ad perfectionem magis curate pervenire in arte ipsa possit ideo etc. sponte etc.

et omni modo etc.

promisit et promittit Joanni Baptiste de Castello de Bergamo pitori quondam Jo. Marie presentis etc.

stare et perseverare cum ipso Jo. Baptista ad ipsum instruendum in arte ipsa pitoris per annos tres proxime futuros hodie inchoandos quibus durantibus bene et fideliter se excerceret et inserviret ipsi Francisco in arte predicta ubi necesse erit et prout ipsi Jo. Baptiste placuerit omniaque licita et honesta faciet in honesta ad illicita evitabit nec ab eo recedet tempore predicto durante. Vice versa ipse Jo. Baptista presens et predicta acceptans sponte promissit et promittit dicto Francisco presenti ipsum Franciscum in eius dicto Jo. Baptiste domo tenere ad eius gubernium calciare vestire tam sanum quam infirmum psumptibus propriis et impensis ipsius Jo. Baptiste et etiam ipsum doceere pro posse suo omnia ea que necesse erunt ad ipsam artem pitoris ad beneficium ipsius Francisci et in fine temporis predictorum annorum eidem licentiam concedere et dare, etc.

Renuncians, etc. Et hoc ad penam scutorum quinque auri in auro in casu contrafactionis exigenda ab ipso Francisco qui pro eo occasione pene specialiter se obligavit sub, etc.

Et pro eo Jo. Francisco de Pezaro quondam D. Bartholomei.

Sub, etc.

Renuncians juri de principali etc.

Que omnia etc.

Attendere etc.

Sub pena dupli etc.

Ratis etc.

Et pro inde etc.

De quibus omnibus etc.

Actum Janue in contrata Rosi sive Sancte Fedis in mediano domus habitacionis D. Augustini Pesoni chirurgici quondam D. Lazari anno a Nativitate domini MDLXV indicione septima secundum Janue cursum die vero mercurii quinta septembris presentibus testibus prefato D. Augustino et Francesco Vigliana q. Antonii ad hec vocatis et rogatis. (A.S.G. Not. Antonio Campodonico sc. 246 f. 5).

⁵ En el documento de 1561 se indica "numeratis magistris Francisco de Urbino et Johan Antonio pictoribus, scut. ..." Bertolotti, apud Cali *ob.cit.* nota 24, p. 50.

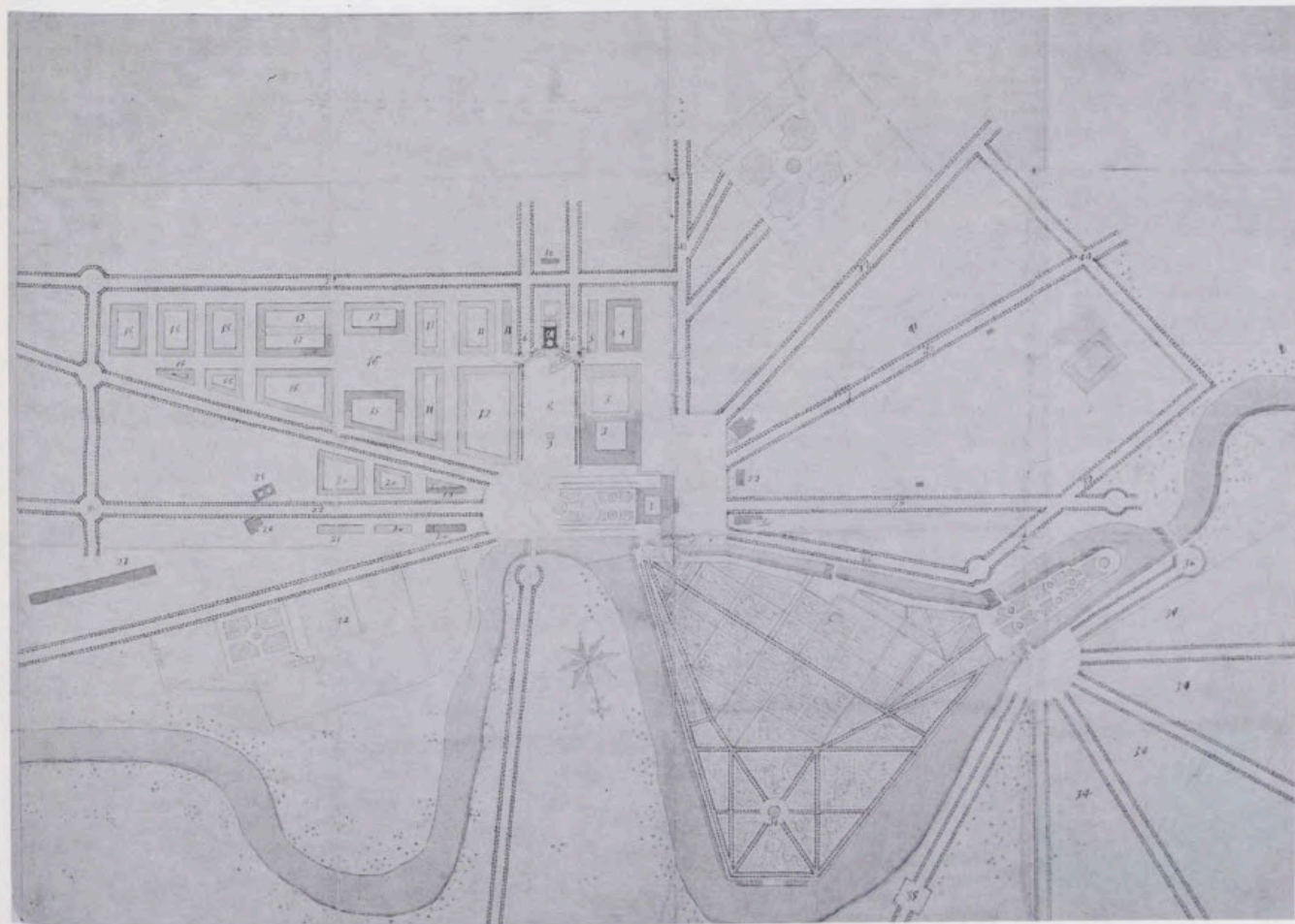
⁶ Véase Giovanna Rosso Del Brenna, "Arte della pittura nella città di Genova", *La berio*, 1976, XVI, 1 p. 28.

⁷ Véase la breve nota dada por Zarco (*ob.cit.*, pág. 175).

⁸ Recuérdese que, según la olvidada noticia de 1950, Isabel Merino es hija de un mesonero de Segovia y cuñada de Alonso Castellano, pintor. Ella muere en 1575 -año en que Francisco de Urbino está ausente de las obras reales durante tres meses por la muerte de su mujer- y el hijo de ambos queda en compañía de su abuelo, a quien hereda en 1585 (M.Q. "El pintor Francisco de Urbino", *Estudios Segovianos*, 1950, 4, pp. 159-160). La segunda esposa, Camila Viana, es hermana del dorador Francisco de Viana, venido también de Italia, y albacea, junto con Granelo, del testamento de Francisco de Urbino.

Diseños de Santiago Bonavía para el trazado de la ciudad de Aranjuez

Por Virginia Tovar Martín



Santiago Bonavía. Trazado de Aranjuez. 1750.

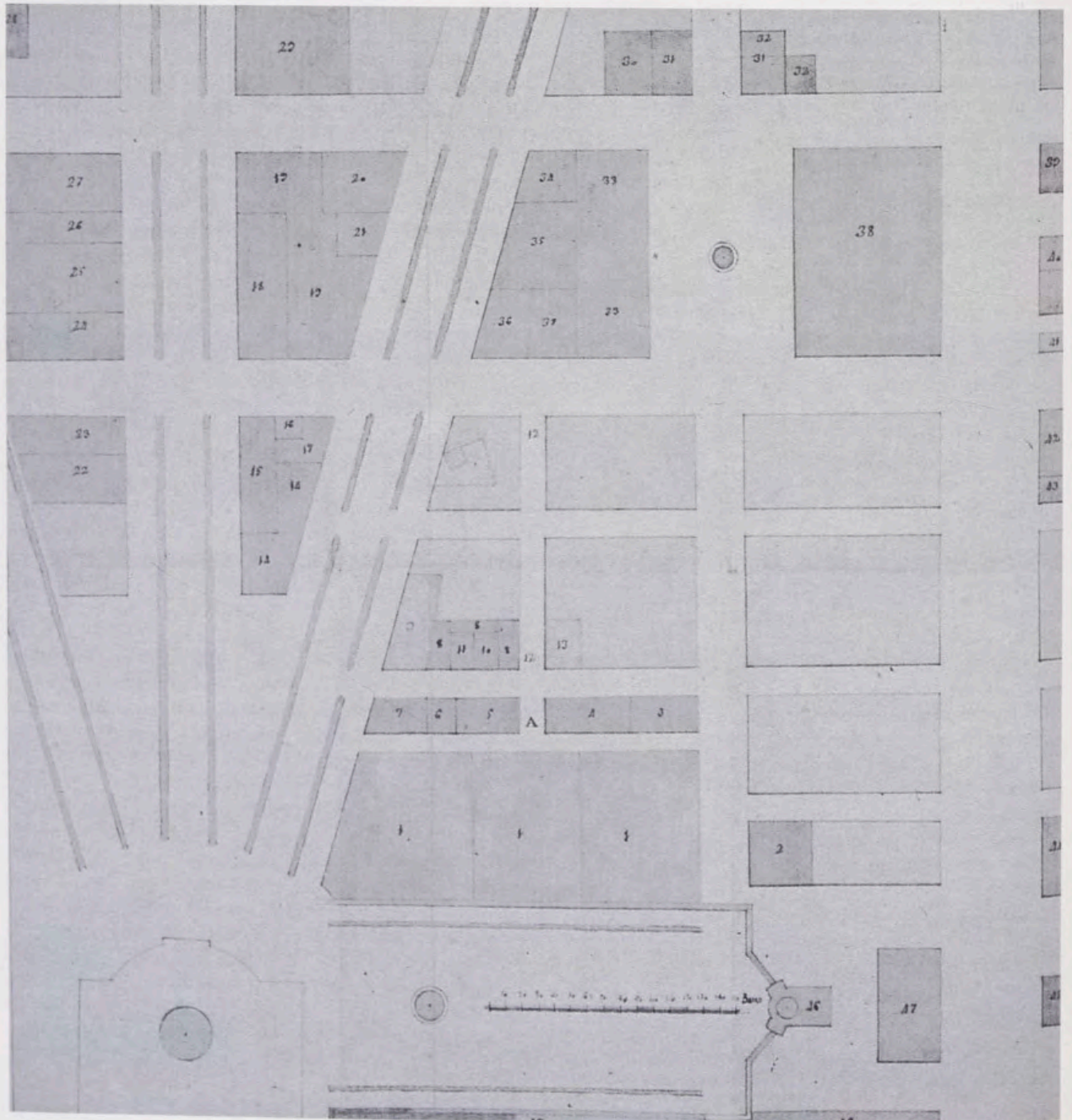
Ha sido siempre arriesgado establecer una conexión estrecha entre los dibujos del siglo XVIII que conserva el Archivo General del Palacio Real de Madrid sobre el trazado de Aranjuez y Santiago Bonavía. Los documentos que hemos logrado acopiar despejan en este aspecto las incógnitas, ya que los datos, rigurosamente detallados, nos llevan a la identificación de los planos trazados por Bonavía en las circunstancias precisas en las que el arquitecto configuraba el tejido urbano de la nueva ciudad.

Bajo el punto de vista de aquello que concierne al Plan General diseñado por Bonavía, el marco vital dibujado por el arquitecto se nos muestra en sólo dos diseños, levantados ambos en fecha distinta. El primero lo situamos en el verano de 1750 y puede considerarse como resultado de una primera configuración de la ciudad, en la que se integra el órgano polarizador del Palacio Real con la adyacente Casa de Oficios, y especialmente el trazado a partir de este enclave existente, en orientación sur de la Plaza principal, con los edificios adyacentes de servicios, el Centro

de Abastos con el complemento constructivo, administrativo, y todo ello circunscrito entre calles rectilíneas y diagonales de diversa configuración.

En el tendido oriental dibuja un área de residencia entre las calles radiales confluyentes en el parterre de la Reina, Príncipe e Infantes, espacio en el que se crea un punto de perspectiva concentrada en el templo de Alpajes. A Occidente, y con punto de confluencia en la fachada principal del Palacio, dibuja otro tendido radial en correspondencia de carácter más abierto, porque así lo permite el terreno.

*Santiago Bonavía.
Trazado de Aranjuez. 1758.*

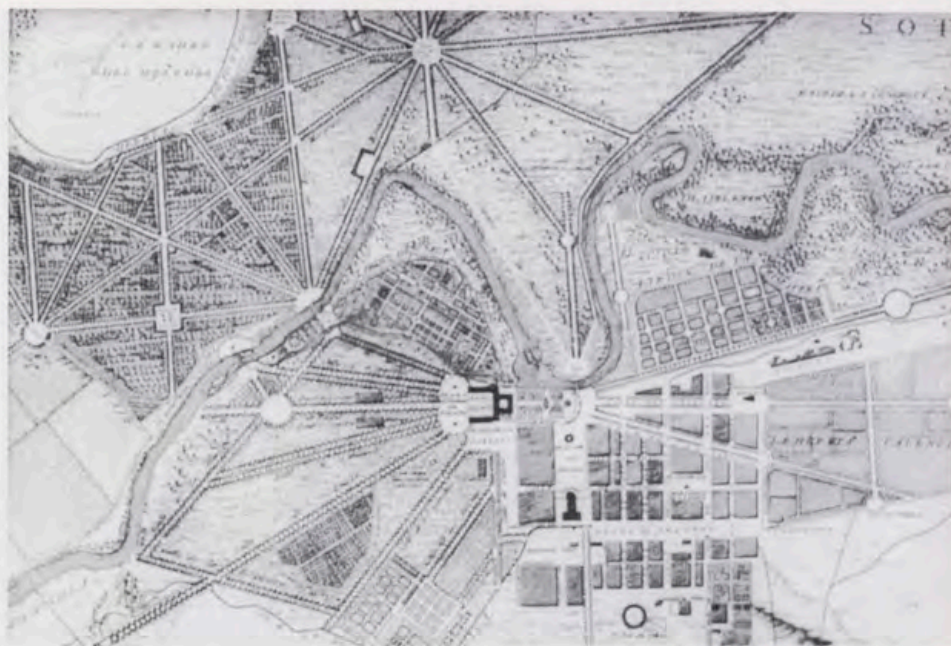


Al Norte Bonavía integra con resolución los enclaves del Jardín de la Isla con sus trazados peculiares en el abrazo del río, el cual, siguiendo su curso, sirve también para prolongar la expansión al Jardín del Príncipe y al terreno agreste que ha de ser de inmediato urbanizado.

El Plan de Urbanismo reflejado en este diseño por Bonavía está sin duda animado por un espíritu reformador e integrador. En cuanto a sus características formales se advierte el deseo de concentración de las actividades destinadas a favorecer la comunicación, la accesibilidad respecto al eje fundamental del Palacio y la aparición de los espacios centrales que asumen funciones de diferente consideración. En el Plano se representa un sector de servicios específico que se regula en el sentido ciudadano en torno a la Plaza de Abastos, y en el sentido del servicio monárquico a continuación y a espaldas de la Plaza principal.

No puede pasarnos por alto la consideración que presta Bonavía al núcleo lúdico, al simbólico espacio urbano de la Plaza de San Antonio, donde se yergue la estatua del Rey realizada por el italiano Olivieri. La Plaza es expresión de un proceso de expansión perspectiva del ámbito palacial, y fue expresión también de la dinámica de una población cortesana que necesita de una entidad espacial, definida en términos de exhibición y de concentración colectiva. Tal vez por su propia función representativa, Bonavía no la convierte en amasijo de edificios ni altera su espacio con vías de comunicación. La Plaza en el conjunto urbano ejerce un papel director, y la organización perspectiva de su espacio es indicativa de los ritmos y actividades que allí tienen lugar.

Bonavía sitúa los valores religiosos en el centro. Quiere caracterizar la ciudad por sus monumentos. La Capilla es un ejercicio analíticamente de profundidad, un signo urbano que juega a ser también un punto de intersección con el Palacio. Capilla y Palacio son



Domingo de Aguirre. Trazado de la ciudad y territorio de Aranjuez. 1773.

los datos fijos de un inmenso espacio en perspectiva que encuentra su más acabada expresión en la interacción espacial establecida entre ambos monumentos.

Al insertar el espacio de la Plaza en escuadra respecto al ámbito del Palacio, Bonavía establece su diferenciación, sin embargo los dos monumentos se desarrollan en un espacio continuo, sin interrupciones visuales, como partes morfológicamente integradas en una misma perspectiva.

La Plaza sirve de punto de referencia para la visión del Palacio. Éste y su jardín, en su costado oriental, forma parte del lenguaje urbano de la Plaza. La función residencial ciudadana desaparece prácticamente de este sector, de gesto prestigioso, de conexión con la vida celebrativa de la ciudad. Por ello es lógico que Bonavía concentrara en la Plaza un intercambio de ideas de ambientes del mismo signo italianos. En el marco de la Plaza, Bonavía interviene con cierto predominio expresivo sobre lo instrumental¹.

Otro objetivo transformador de la planificación urbana de Aranjuez en el año 1750 lo expresa el arquitecto en el sistema de configuración pública y privada. Su política urbana en este sentido va dirigida a crear un centro específico de servicios en torno al cual gira la producción y consumo y cuya con-

figuración en torno a una Plaza tiende a estructurar un complejo de relaciones funcionales.

En su línea de investigación también se contempla un centro de planificación residencial y aborda la cuestión con lógica, llevando a cabo una serie de intervenciones ortogónicas, de unidades espaciales, que irán apareciendo estrechamente ligadas al centro de gestión. Con todo Bonavía rompe la visión ingenua de un urbanismo que pudiera entenderse como simple respuesta pública a necesidades individuales y colectivas. El proceso urbano de Aranjuez es de un gran pluralismo, que pone en juego una amplia gama de intereses. Su trabajo en el conjunto se centra en plantear la cuestión de dar forma a una ciudad cortesana, insistiendo con énfasis en primer lugar en encumbrar el papel del ámbito palacial y en crear a sus pies un equipamiento colectivo en respuesta a las características de los residentes específicos. Admite diversos mecanismos de ajuste, de análisis estratégico de complejidad técnica que exigen una difícil gestión y un contenido social de gran racionalidad urbanística. Pero el Plan General de Bonavía no sólo quedó constatado en los documentos. El diseño de su planificación de 1750 específica y muestra los límites y las claves de su concepto urbano de Aranjuez.



La articulación de los elementos estructurales de la ciudad de Aranjuez, la práctica, a través de la cual se habrían de definir los diferentes elementos, fue tarea muy reflexiva por parte del arquitecto. Existe una matriz general que no llega a cambiar nunca, pero el proceso constructivo y desde el punto de vista del proceso socio-espacial, se fueron presentando determinadas variantes, ya que muchos de los edificios imaginados en el planteamiento inicial tuvieron que alterar sus escalas, sus destinos y sus proporciones. Entre 1750 y 1758 Bonavía realizó numerosos retoques en el Plan General, que tienen ciertas repercusiones sobre el trazado previsto en los comienzos de la distribución urbana.

Bonavía expresa muy bien estas consideraciones en un Plano de la ciudad que con seguridad fue levantado en 1758. La documentación ha servido de fundamento a la atribución que hacemos de dicho diseño a Santiago Bonavía. Es un Plan que se viene atribuyendo reiteradamente a Jaime Marquet. No está firmado, y dada la intervención de Marquet en la ciudad, a raíz de la muerte de

Bonavía, siempre se ha pensado que las profundas transformaciones que aparecen en el diseño podrían ser debidas a la nueva mentalidad de Marquet en cuestiones urbanas. Sin embargo, los datos nos desvelan que dichas reordenaciones de la ciudad de Aranjuez se deben a Bonavía y son ampliamente detalladas en su informe, suscrito el 16 de noviembre de 1758. El Plano al que nos referimos es fiel reflejo de su escrito, y sus argumentos han sido trasladados literalmente a la planta como ilustración fidedigna de sus ideas. Aunque este Plan recoge exclusivamente los tres núcleos ciudadanos principales de la ciudad, Plaza principal, Plaza de Abastos y el tridente residencial entre las calles Reina, Infantes y Príncipe, es un trazado de extremo interés, ya que nos muestra la configuración definitiva no sólo del tejido ciudadano, sino también del programa arquitectónico, en marcha, en su conjunto diseñado y dirigido en su construcción por Bonavía².

En primer lugar, se ha de destacar la situación definitiva a la que había llegado el sector de la Plaza principal. Después de

J. L'Hermite.
Aranjuez. 1604.

proceder a tantos derribos, Bonavía había conseguido que a espaldas del espacio abierto de la Plaza no se interrumpiese el trazado geométrico con sus calles rectilíneas, emplazamiento en el que, pese a quedar medio oculto, no duda en levantar un gran edificio rectangular en el que ha de alojar los almacenes de leña y carbón. En perfecta escuadra y correspondencia con este edificio traza también la Caballeriza de la Ballestería, cuyo volumen presenta correspondencia con el edificio del Cuarto de Caballeros, separados ambos inmuebles por el derrame en galería de la Capilla y un amplio acceso a la Plaza. Esta organización del interior y exterior de la Plaza es un hecho que no debe pasar inadvertido, ya que con él se demuestra que Bonavía, en sus intervenciones en Aranjuez, no busca tan sólo la arquitectura de apariencia con un control particularista de la ciudad como hecho representativo, sino que también ahonda en lo estrictamente utilitario y funcional bajo conceptos de gran decoro.

Siguiendo los datos sobre el Plano de 1758, observamos que fue su intención cerrar la Plaza principal en su costado oriental



con edificios que mantuviesen una correspondencia formal con la Casa de Oficios y Cuarto de Caballeros. Fronteros a estos inmuebles sitúa tres bloques diferenciados, pero perfectamente imbricados en su volumen, con destino a los alojamientos de los Ministros de Estado y de Hacienda, con los oficiales correspondientes a estas oficinas, y alojamiento para el Gobernador del Sitio y sus respectivos dependientes. Frente a este inmenso edificio, que ya aparece porticado en correspondencia con los fronteros de Oficios y Caballeros, sitúa la construcción nobiliaria del Marqués de la Quintana.

A medida que nos adentramos en la calle que conduce a la Plaza de Abastos prevé el arquitecto, en el amplio espacio hasta topar con la calle de la Reina, seis bloques geométricos perfectamente configurados, siguiendo en el volumen de los edificios el sentido trapezoidal al que obliga la diagonal de la citada vía principal. En este gran espacio inserta en primer lugar, y frente a la casa del Gobernador, la vivienda de don Pedro Stuart, a

*Plaza de
San Antonio.
Aranjuez.*

la que siguen en alineación paralela la casa de Antonio Penaso, Antonio Interdonado, Domingo Garacoichea y Mr. Cadet. Fronteras a este bloque sitúa otras particulares separadas por la vía recién trazada, que llamará Calle Nueva, con desembarco entre la calle Reina y la Plaza de Abastos.

Entre las calles Reina e Infantes, y siguiendo el curso de su radialidad, Bonavía fabrica la vivienda del Marqués de Villa Castell, el Cuartel de la Compañía Franca, la Casa de los Diputados de los Gremios y la vivienda particular de Juan Gallego y Juan del Rey. En la misma dirección y en el espacio en abanico entre ambas calles se situaba la casa de Bernasconi junto a la de dos particulares, don Manuel Muñoz y los herederos de don Juan del Rey. En paralelo a estos últimos bloques, al otro lado de la calle de Infantes, Bonavía sitúa la Caballeriza "de los caballos frisonos", a la que sigue con el nº 23 la casa de Farinelo y las viviendas de otros particulares.

Siguiendo la retícula del trazado y retrocediendo a la alineación

de la Plaza de Abastos, el arquitecto ha situado en la misma línea la casa de don Luis de Montesinos, las Cocheras y Caballerizas del Rey "que sirven a particulares", y también se inscribe el terreno que ocuparían cuatro cocheras y otras tantas Caballerizas "mandadas hacer en esta jornada". Estos bloques configuraban la calle rectilínea que bordea por Oriente la Plaza de Abastos.

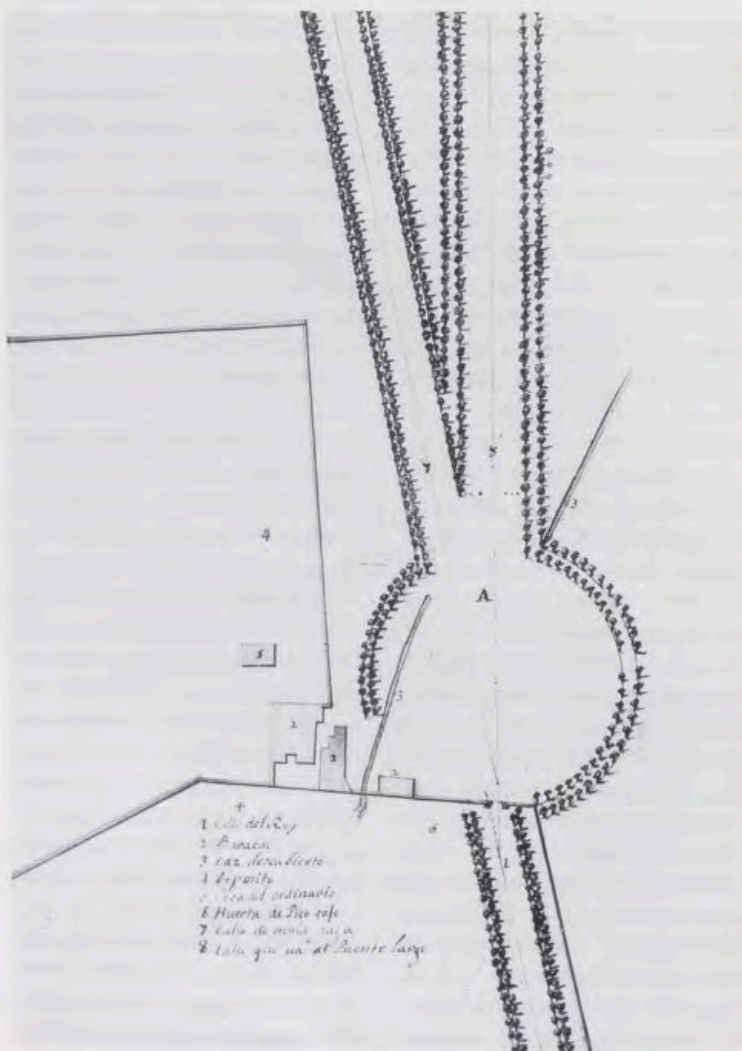
En torno al rectángulo de la Plaza de Abastos, en cuyo centro se dibuja una Fuente monumental, tal y como se preveía en el plan general de viajes de agua, Bonavía dedica el principal volumen edificatorio a la fábrica de las Cocheras y Caballerizas de la Reina, edificio de gran densidad, que ha de constituir por sí mismo el testero meridional de la Plaza de Abastos con su planta rectangular. Frente a él, y hasta el límite de la calle de la Reina, dibujó otro bloque en correspondencia, aunque en su costado norte seguirá la línea diagonal marcada por dicha vía. En este lugar sitúa, con fachada a la Plaza, el rectangular bloque de la Casa de Abastos,

y a sus espaldas viviendas particulares con destino a don Antonio Rouselot, Andrés Baraona, Diego Agudo, y Gabriel Méndez. Detrás de las Caballerizas de la Reina, y separadas por la vía rectilínea, Bonavía construía una parte de las Panaderías, el Portal para las verduras y demás comestibles, el terreno destinado para la fábrica del edificio de verduras y frutas, la casa de Polleros y Pescadores, el Portal para venta de paja y cebada, el edificio para el proveedor de las aves de la Casa Real, seguido de la Enfermería. Como se observa, el entorno de la Plaza de Abastos se destina preferentemente a zona de abastecimiento, servicios y gestión administrativa. Los espacios residenciales comienzan a emerger a espaldas de este sector por el lado septentrional y occidental. Por la serie de precisiones que hemos apuntado, este diseño de Bonavía de 1758 se convierte en el principal testimonio de

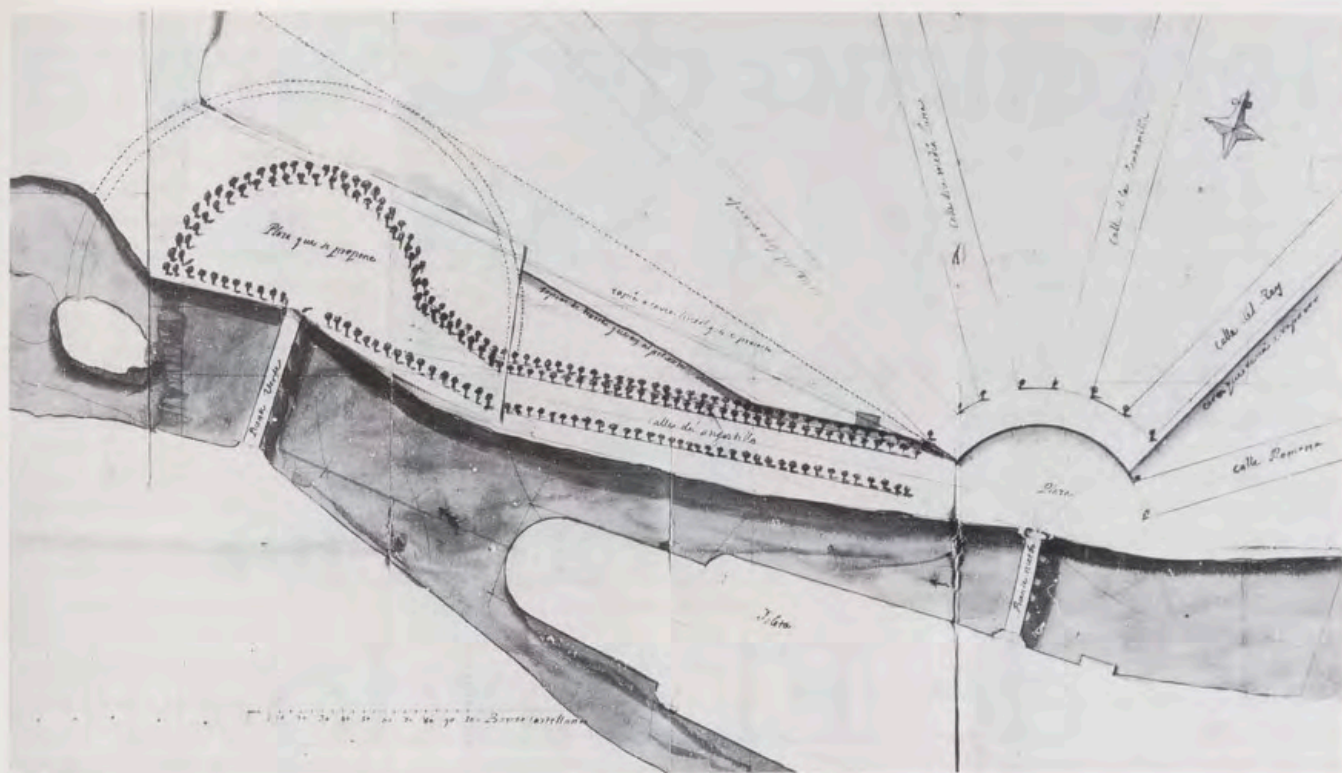
la verificación y efectividad que alcanzaba el Plan General realizado en el verano de 1750. En él se percibe una intervención muy concreta y determinante sobre la funcionalidad de cada uno de los espacios de la ciudad, y en especial sobre el destino que definitivamente se había dado a cada uno de los solares. Comparando ambos diseños se percibe que en el Plan de 1750 Bonavía había configurado un trazado provisional, ya que los bloques de las edificaciones tuvieron en un principio un volumen y configuración distinta y que la Plaza de Abastos incluso se situaba en un espacio más adelantado respecto a la Plaza de San Antonio. Bonavía posiblemente tuvo que ir alterando el esquema de la cuadrícula, a medida que se fue produciendo la venta de los solares y a medida también de las necesidades serviciales que se fueron presentando y aprobando en los presupuestos económicos.

Asimismo el tendido de las calles en el plano de 1758 toma su definitiva orientación con diferencias muy sensibles respecto a la capacidad que se dibujaba en 1750. Especialmente significativa es la limitación que define la espalda de las dos Plazas, donde se configuraba una ancha arteria a la que encuadran una sucesión de pequeños edificios destinados todos al servicio real y ciudadano. Estos elementos arquitectónicos no surgen aislados. Se relacionan entre sí no sólo por su lineal emplazamiento sino también por su configuración geométrica modular. A Bonavía le debió resultar imposible en 1750 establecer una regulación específica de efecto estable. Formó una idea urbana del lugar y progresivamente fue surgiendo una práctica en la que entraron en juego determinadas combinaciones de los elementos estructurales, siempre supereditados en su planificación a la función que los genera.

En la planificación urbana de Aranjuez propuesta y dirigida por Santiago Bonavía se demuestra por tanto que hubo una doble vía de configuración de la ciudad, que abarca un primer programa que obedece a un plan de conjunto, válido y estable en cuanto a los problemas de planificación sectorial, de límites estructurales de interior y exterior, equipamientos generales y ordenación de centros. Es un esquema director en el que se expresa una decisión previa de sustitución de viejos y ruinosos edificios por otros nuevos para uso de los consumidores de una ciudad cortesana, donde se prevé un reemplazamiento en los espacios renovados y una política de acondicionamiento y ordenación del territorio periférico. Pero también se puede hablar de éxito en una segunda fase de programación urbana motivada por nuevas formas de asistencia que revierten en intervenciones concretas de gestión o política de equipamientos, en un proceso que va a desarrollarse de forma cuali-



Santiago
Bonavía. Diseño
para el Plan
General de
Aranjuez. 1755.



lativamente distinta en torno a necesidades de consumo colectivo insatisfechas o de relaciones entre las diferentes formas del sistema urbano primitivo. Ello dará lugar a decisiones de nueva regulación específica edificatoria y a un mecanismo de distribución interna que fija el marco de la estructura social de Aranjuez, donde se clarifican las realidades primarias, las posiciones sociales que ocupan su espacio en la ciudad, los puntos preferenciales de anclaje de la estructura ciudadana, sus centros, y todo ello dentro de una unidad espacial considerada coherente, vista en su conjunto.

Bajo la etiqueta de una planificación urbana en dos fases, vemos enmarcarse una ciudad cortesana nueva, que define la planificación de manera consciente y deliberada bajo un programa con objetivos preestablecidos relativos al crecimiento del futuro y al desarrollo social del presente. Bonavía plantó los jalones de la ciudad de Aranjuez estableciendo sus contornos físicos en el contexto de una realidad histórica. Hemos visto surgir en su Plan General un poderoso movimiento urbano analítico, cuya fuente es la

Santiago Bonavía. Diseño del tridente en el Plan General. 1755.

propia política urbana, que aborda, tanto desde un punto de vista brillante como arriesgado y peligroso. Bonavía fue capaz de absorber el ritmo del cambio de Aranjuez, de la transformación de un reducido núcleo palaciego en un complejo urbano apropiado a las actividades múltiples de una nueva ciudad, políticamente representativa y sometida por inercia a una mutación, a una sollicitación constante, al ser pensada como escenario de una población estacionada y a la par variable.

En su nueva función integradora, Aranjuez, y teniendo en cuenta su variación demográfica, fundamenta el valor de un centro simbólico, de un centro funcional y de otros minicentros, todos ellos característicos y plenamente justificados en un conjunto residencial como éste. Los centros dan cuenta de ciertas fronteras que plantean sin duda una diversificación de las actividades de la ciudad. Son las variables de un plan de urbanismo en el que se pone de relieve que hubo control del flujo ciudadano, de sus funciones y de sus necesidades. Se ha de considerar también la sabia contigüi-

dad espacial de los distintos centros de la ciudad, la constitución progresiva de una cadena de interrelaciones, pese a la complejidad administrativa. Concentración y descentralización juegan un importante papel en el plano urbano de Aranjuez. Pero todo ello queda resuelto y ampliamente especificado en los espacios abiertos en los que se advierte una carga simbólica superconcentrada a partir de una agrupación monumentalista en determinados puntos. Estos puntos claves se traducen en signos de carácter "perspectivo" que añaden una fórmula de enriquecimiento más al trazado urbano de Aranjuez. En este aspecto también hubo una asimilación implícita en la proposición urbana de Bonavía que ha servido sin discusión para añadir un nuevo valor a su proyecto desde el punto de vista del "diseño artístico".

NOTAS

¹ A.G.P. Sec. Planos, nº 1058, 1051.

² A.G.P. - Caja 14190 - 14191 - 14192 - 14151 - 14207 - 14198 - 14155.

Jerónimo de Cabrera y la Sala de la reina Esther en el Palacio de El Pardo

Por Magdalena de Lapuerta Montoya

“**L**a bondad de Dios que lo incitó a comunicarse fue la causa de toda la Creación de lo visible e invisible, de que se le siguió al Criador el fin más principal suyo que es su Gloria. La qual, Él no prohíbe a los hombres, antes se la encarga mucho, no porque tenga necesidad o se recrezca algún útil della sino porque le es el mayor mérito i útil a los mismos que se le dan el alabarle, i porque conviene a la universal república de las cosas que el Supremo Señor i Governador sea sumamente reputado, venerado i temido. En los reyes, corren en segundo lugar i a imitación las mismas razones. Deven procurar su reputación entre los súbditos i entre los estraños como necessaria al gobierno i Estado, holgarse de ganarla con obras grandes i ilustres”¹. Con éstas y otras razones Pedro de Valencia, cronista mayor del Rey, argumenta a la reina Margarita de Austria la obligación que tienen los Monarcas de emprender obras públicas que exalten su magnificencia. Estas empresas no están en absoluto reñidas con la virtud de la humildad, pues no persiguen la vanagloria personal sino el bien de la res pública que exige manifestar su fama entre los estraños y procurar su reputación entre los súbditos. “A las personas particulares que no tienen gobierno ni pública autoridad ni necesidad para el buen egercicio della de buena fama i reputación aventajada entre los súbditos, es lícito i está bien que, teniendo virtudes, huigan qualquiera parte del premio dellas en la tierra i que rehusen el loor i la fama entre los hombres. Pero los ministros de Dios i más los mayores, los reyes i príncipes y prelados conviene al Estado público; i ellos están obligados a procurar con buenas obras hechas públicamente para la común utilidad, el amor, aprobación y loor de todos los buenos, no por su persona ni para su presunción i alteza particular, sino por el officio, para la gloria de Dios i públicos fines. I viene a ser el más principal tesoro de los reyes i que más an de guardar i conservar el buen nombre”².

A este proyecto de exaltación del poder real va a contribuir Pedro de Valencia no sólo con fundamentaciones teóricas. Junto con sus escritos morales y teológicos y su tarea de cronista de Felipe III, que culminó con una historia de su reinado³, el intelectual de Zafra fue encargado de la creación de dos complejos programas iconográficos destinados a decorar las bóvedas de dos de los Palacios Reales de los Austrias. Del primero de ellos se ha conservado el manuscrito, pero no el lugar preciso para el que fue destinado⁴. Del segundo, por el contrario, conocemos su emplazamiento, el Palacio de El Pardo, pero desgraciadamente no ha llegado a nosotros su escrito.

Tenemos constancia de la intervención de Pedro de Valencia en el programa iconográfico de El Pardo por la alusión que hace a ello uno de los pintores encargados de la decoración emprendida por Felipe III en este Real Palacio. En un memorial dirigido al secretario Tomás de Angulo, Jerónimo de Mora, artífice elegido para decorar la escalera de la Reina, refiere una serie de consideraciones que, a su entender, han de ser tenidas en cuenta a la hora de tasar con justicia su obra: "Lo primero, que pues la pintura se forma de dos partes, la una material y la otra espiritual, que vean y estimen cada cual de por sí, viendo así el alma y razón de su obra, como lo material de ella, pues son éstos los más importantes y más dificultosos trabajos de ella y los que mayor estimación deben tener, que esto tenga superior inteligencia y estimación"³. Señala, con cierto atrevimiento, el mayor valor artís-

tico de su obra con respecto a las demás del Palacio, pues en su caso es autor tanto de la pintura como del programa iconográfico representado, mientras que las demás decoraciones fueron ideadas por Pedro de Valencia: "*La Majestad del Rey nuestro Señor lo declaró cuando por muerte de Juan de la Cruz y de Bartholomé Carducho, pareciéndole que los que habían de acabar sus obras no les darían el alma que a tales obras convenía, mandó Pedro de Valencia, hombre docto en buenas letras, les instruyese en lo que en aquellas galerías debían hacer; y así lo hizo dándole a Carducho el orden de hacer lo que allí hizo, y a Francisco López, de la misma suerte; lo cual no se hizo conmigo, porque habiendo yo revuelto toda filosofía natural y moral, para celebrar, según la doctrina de los egipcios, griegos y latinos en un jeroglífico de jeroglíficos, las buenas virtudes de la cristianísima rei-*

*na y Señora nuestra Doña Margarita de Austria, que está en gloria; y habiéndole yo mostrado la traza y relación de ella, el Rey nuestro Señor, por mano de Francisco de Mora, maestro mayor de las obras en aquella ocasión, sin renovarme en el hecho ni en el escrito cosa alguna, aprobó y dió por muy de su real gusto mi trabajo"*⁶. Junto con la escalera de la Reina -de la que hemos conservado el programa pero no los frescos⁷- hubo otras salas destinadas también a alabar las buenas virtudes de la cristianísima reina y señora nuestra doña Margarita de Austria. En el Palacio de El Pardo se conserva en la actualidad la sala que fue antecámara de la Reina, cuyas bóvedas, decoradas probablemente de acuerdo con el programa de Pedro de Valencia, representan la historia de la reina Esther. El encargado de realizar los frescos fue Jerónimo de Cabrera y ya había muerto la rei-

Decoración de la bóveda con la historia de Esther y Asuero. Palacio de El Pardo.





na Margarita de Austria cuando se inició la decoración de esta sala junto con otra denominada genéricamente del Rey. El 10 de diciembre de 1615 otorgó escritura de concierto y fue su fiador Juan de Chirinos⁹.

Estas dos piezas del Palacio se realizaron con posterioridad a las demás salas que habían sido concertadas seis años antes. Tras el incendio de 1604, Felipe III ordenó a Francisco de Mora, maestro mayor, la reconstrucción del Palacio en el menor tiempo posible. En diciembre de 1607 se realizaban ya los conciertos con los distintos pintores cortesanos para llevar a cabo la decoración al fresco del Palacio. Dejaron de encargarse estas dos salas que se encontraban aún sin terminar de reconstruir. Cuando el 9 de diciembre de 1615 Cabrera escribe una memoria con

Vicente
Carducho,
Triunfo de
Mardoqueo.
145 x 185 mm.
Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando,
inv. 2131.

las condiciones a las que se compromete, señala su obligación de dar por terminada la obra en el plazo de un año, pero puntualiza que este tiempo no empezará a correr hasta "el día que me diere acabada las bóvedas, techo e casco dello y jaharrado de cal"⁹. Esta especificación, como veremos más tarde, será fundamental, pues aún se tardará varios años en poder iniciar los frescos, debido a las obras de albañilería de las salas.

En la memoria específica también que su trabajo "en las piezas de los quartos de la Casa RReal del Pardo del RRey y RReyna que miran a levante y a poniente es lo siguiente: que adornaré la bóveda de la pieza del quarto de la Reyna y techo de la pieza del quarto del RRey de estuques, tallas, cornissas y dorado y pintura conforme a las traças que para ello tengo

hechas y algo más enriquecidas conforme fuere necesario a contento y satisfacción de dos oficiales, uno puesto por su Magestad y otro por la mía"¹⁰. Se compromete, así, no sólo a pintar las bóvedas, siguiendo las trazas ya aprobadas, sino que deja abierta la posibilidad de tener que enriquecerlas algo más con posterioridad.

Una carta escrita por el secretario Tomás de Angulo al duque de Lerma el 20 de noviembre de 1615 nos desvela la intencionalidad de esta cláusula impuesta al pintor y la tensión vigente por el pleito iniciado hacía ya un año y aún sin resolver entre el fiscal de Su Magestad, Diego del Corral, y los pintores del Rey, debido a las tasaciones de los frescos¹¹. "En la tasación de las pinturas de esta Casa uvo tan grande exceso que, aviendo puesto cuidado en buscar persona desin-

teresada que la retasase, se ha bajado de sesenta mill ducados en que se tasó, a menos de treinta mill. Y para conuencer la maliçia de los que lo tasaron y de los que querían llevar preçio tan excesivo e hecho hazer esos dos dibujos para las dos cuadras que han quedado por pintar.

Suplico a Vuestra Excelencia los muestre a su Magestad y si es seruido que se pinten se hará por menos de la mitad de lo que se han pintado las demás. Y aseguro yo que será la pintura, será tan buena como la mejor que ay, y mejor que casi toda la hecha" ¹².

Los dibujos a los que hace referencia fueron, sin duda, encargados por el mismo secretario a Jerónimo de Cabrera, un mes antes de firmar el acuerdo definitivo. Resulta evidente que Tomás de Angulo persigue con este nuevo concierto, a un precio estipulado previamente, y no a tasación como habían sido concertadas las demás piezas, aportar una nueva prueba que ratifique la acusación de *maliçia* y exceso en la tasación de las obras. Sabemos que hasta el momento no había logrado sino tres pintores que apoyasen su tasación frente a los diecisiete pintores y cinco escultores presentados a su favor por Vicencio Carducho ¹³.

La noticia de que las dos salas habían sido encargadas a nuevo pintor no tardó en llegar a oídos de los demás pintores, que presentaron a Felipe III el siguiente memorial:

"Fabricio Castelo, Eugenio Caçés y Vicencio Carduchi, pintores de su Magestad, deçimos que nosotros avemos seruido a su Magestad muchos años, en todas las ocasiones que se han ofrecido, y últimamente en el Pardo, a mucho riesgo de las vidas y menoscavo de nuestra salud y haciendas, con la satisfacción que es notorio.

Y esperando la justa paga, honrra y merced que tales artífices suelen alcanzar en tan grandes monarcas como su Magestad, no sólo no se nos haçe, mas antes se nos dilata poniendo ynjusta objección en

la tasa de nuestras obras, para cuya justificación jurídica es fuerça aber de gastar la haçienda que tenemos y el tiempo que avíamos de ocupar en pintar para sustentar nuestras cassas.

Y demás desto, abiendo su Magestad mandado que pintásemos las dos pieças que faltan en el dicho Pardo, con menosprecio nuestro y de nuestras plaças y heminencias, se encargan a una persona que ayer començó sin nombre ni satisfacción, ni tener comparación sus obras con las nuestras" ¹⁴.

Este hombre al que tan duramente califican de persona sin nombre ni satisfacción no es otro que Jerónimo de Cabrera. La elección para realizar esta obra de un pintor que no pertenecía estrictamente al círculo cortesano es considerada como una declarada afrenta que atenta contra sus plazas oficiales de pintores reales.

Jerónimo de Cabrera no alcanzó nunca la plaza de pintor del Rey. La tradición había venido vinculándole al círculo de Gaspar Becerra, siguiendo las noticias de Ceán ¹⁵. Estilísticamente se ha apuntado su cercanía a Bartolomé Carducho ¹⁶, al que sucedió tras su muerte en 1609 en los trabajos de restauración del Claustro de El Escorial ¹⁷. Sin embargo, nuevas noticias documentales nos obligan a matizar el perfil de este pintor que difícilmente pudo ser discípulo de Becerra, pues la fecha de su nacimiento hay que situarla en torno a 1580 ¹⁸. Sabemos además que su aprendizaje no se realizó en el círculo cortesano sino con un pintor casi desconocido, Juan de Cimbranos. El 16 de mayo de 1594 su padre Bartolomé de Cabrera, calcetero, realizó la escritura de asiento como aprendiz de su hijo Jerónimo, de unos trece años de edad, en el taller de Cimbranos por un periodo de seis años ¹⁹.

Llama también la atención que Pacheco no le dedicase una vida ni una mínima alusión a su existencia. Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* lo cita en una sola ocasión

para hacer escueta referencia a su participación, junto con Teodosio Mingot, en la antecámara de la Reina y otra torre de El Pardo ²⁰. Quizá la decisión de Cabrera de aceptar la obra en tales condiciones, tomando partido inevitablemente a favor del secretario Tomás de Angulo, tenga que ver en este silencio sobre su persona y su arte.

En el memorial presentado por los pintores no dudan en atribuir a intereses mezquinos su aceptación de las dos salas por un precio tan bajo, y acusan a Cabrera de intentar por estos medios hacer carrera en la Corte; y al secretario Tomás de Angulo, de buscar con este concierto un nuevo argumento que aportar al pleito: *"las causas que nos parece pueden mover a dar esta obra a las personas que se obligan a hacerla son o por satisfacción, comodidad del precio o por hacer consecuencia dél, con lo que an sido las nuestras apreciadas.*

Respondiendo a esto, decimos que nuestra suficiencia es conocida en mucho mayor grado y que la comodidad del precio, por bajo que sea, les está bien, pretendiendo por este camino yntroducirse en obras de su Magestad, pareciéndoles ganarían opinión con ellas, y qualquier acrecentamiento que se les siga al jornal que siempre les han dado sus maestros les está a quento" ²¹.

No acaba aquí la defensa de su arte. Entre las razones que presentan al Rey para sostener la justicia del precio en que fueron valoradas sus pinturas, señalan cómo *"no se puede hacer consecuencia del preçio en que ellos ²² las açen a lo que an sido apreciadas nuestras obras, y así mismo, por no ser en ygal grado. Y por ese exemplo que si dos Letrados, el uno sin nombre ni opinión, y el otro con ella, hacen una ynformación en derecho, al uno satisfacen con 500 reales y al otro no con 500 ducados. Bien save-mos que, teniendo a V.M., nos a de amparar y darnos lo que piámente de derecho es nuestro" ²³.* Este argumento apoyaría el expresado en otro me-

morial presentado el 25 de mayo de 1614 suplicando diera por buena la primera tasación, en el que alegan con orgullo "que todas las [tasaciones] que se hicieran han de ser desiguales, por no haber vara determinada para medir los trabajos del ingenio, aunque la haya para juzgar lo material de sus obras, porque ellos no son hombres que deban ser tratados como oficiales mecánicos, antes bien deben con la magnificencia y majestad real ser premiados para alentar en ellos las buenas artes, como lo hizo siempre su padre de vuestra Majestad que esté en Gloria"²⁴. Añaden por último su convencimiento de merecer por justicia que las obras reales sean encargadas a los artistas que posean la plaza de pintor del Rey y suplican a Felipe III que

Jerónimo de Cabrera, Triunfo de Mardoqueo. Sala de la reina Esther. Palacio de El Pardo.

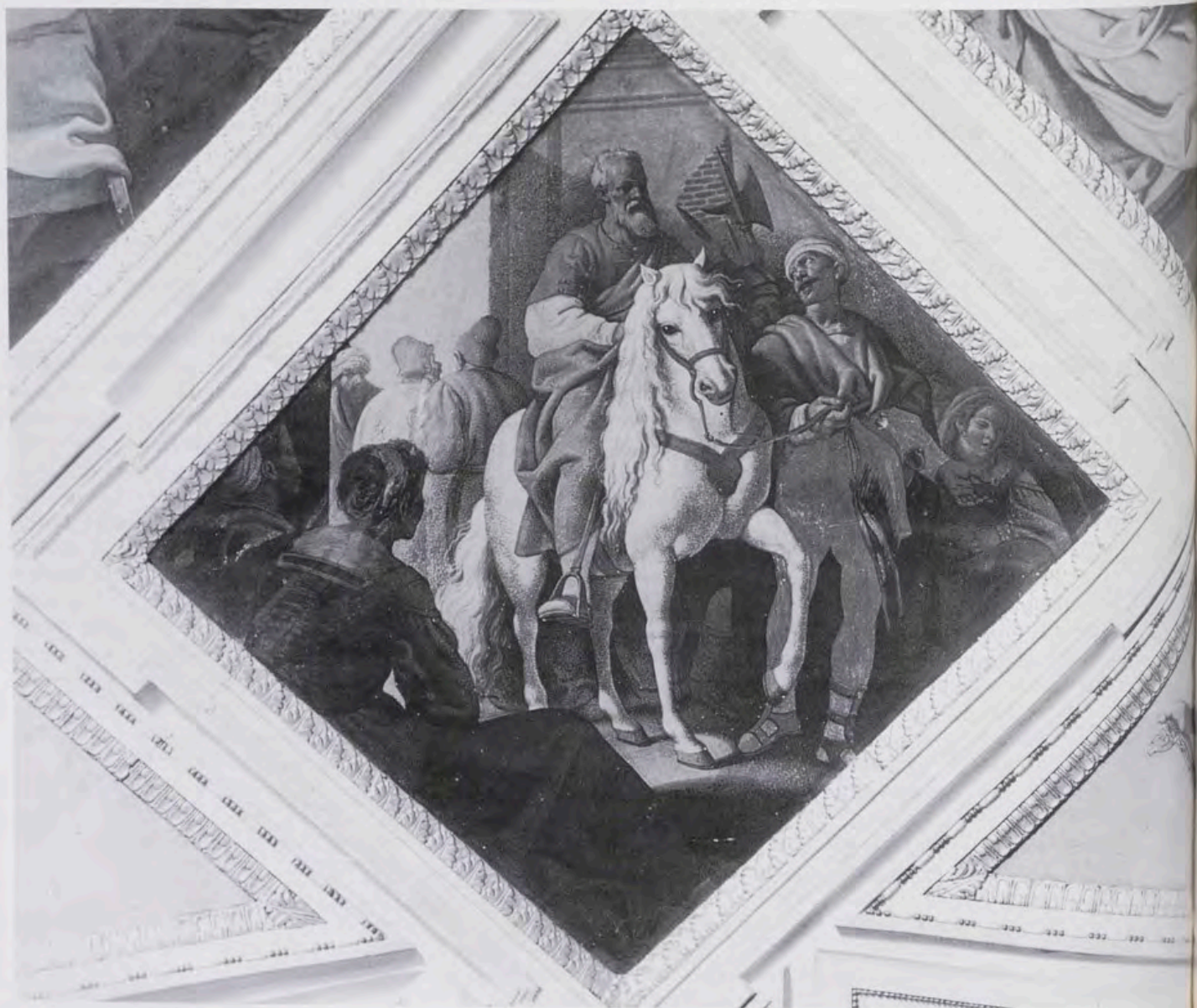
tenga en consideración "que somos pintores asalariados por su Magestad y hechura de V.M. y hombres más eminentes que se conocen en nuestra facultad; y que a no estar aquí, se hubiera ynviado a Ytalia, como otras veces se a echo, con grandísima costa, honrrando y haciendo merced a los que an benido, que muchos dellos no an tenido las partes que en nosotros se allan"²⁵.

Tras todos estos argumentos, Fabricio Castelo, Eugenio Cajés y Vicencio Carducho van, sin embargo, a ofrecerse a tomar a su cargo la obra por el mismo precio en que se ha concertado con Jerónimo de Cabrera, no sin antes haber explicitado su posición desinteresada frente a los oscuros motivos que según ellos han movido a aceptar la empresa

al nuevo pintor, pues "aunque en nosotros no corren estas rraçones, nos allamos a servir a su Magestad por el mismo preçio y condiciones. Y si fuere más serviçio suyo el hacerlas sin paga ninguna, ofrecemos nuestras personas y haciendas, que todo es de su Magestad"²⁶.

A pesar de las quejas y de los argumentos expuestos no logran cambiar la decisión de Tomás de Angulo, pues la obra continuará en manos de Jerónimo de Cabrera.

Tomás de Angulo se compromete por su parte, en nombre de Su Majestad, a pagarle los 3.000 ducados. Le ofrece un adelanto de 500 ducados para poder "comenzar la dicha obra y pagar oficiales, oro y otros materiales de pintura" más tres entregas de 500 ducados cada respectivo trimestre, y los 1000



ducados restantes una vez que fuese acabada la obra. Se obliga además a "dar por su Magestad hechos los andamios para hacer la dicho obra y cal para los estuque, clavos, alambre, mármol y todos los demás materiales de albañilería que se acostumbra a dar"²⁷.

Las obras, sin embargo, se retrasaron casi cuatro años, por no estar aún cerradas las bóvedas. Sabemos que existieron problemas en su construcción y que tuvieron que derribarse y volverse a construir, por lo que hubo que deshacer dos veces los andamios. Las segundas bóvedas las encargó Pedro Lizagárate, aparejador de las obras de Su Magestad, por orden de Tomás de Angulo, albañil Tomás de Torrejón. El 20 de noviembre de 1617 se libraban "a Thomás de Torrejón, maestro de albañilería, vezino de Madrid, dos mill y quinientos reales a la dicha buena cuenta de lo que montare el hacer a toda costa las dos bóvedas que de nuevo se hacen en dos piezas de la dicha Cassa Real del Pardo, las quales son las que pinta Cabrera y desacer las dos bóvedas que estavan echas en las dichas dos piezas por no estar en perfección para poderse pintar que hizo Pedro Rodríguez del Corral"²⁸.

Mientras duraba la espera y se cerraban las bóvedas le fueron encargadas a Jerónimo de Cabrera distintas empresas para el Monasterio de los Capuchinos de Nuestra Señora de los Ángeles. El 11 de octubre de 1617 Juan de Roelas tasaba en 100 ducados "un quadro grande de la Oración en el guerto que se hizo para una de las ermitas del monasterio de los capuchinos de Nuestra Señora de los Ángeles"; 500 ducados por la pintura de "todo el ornamento del sepulcro de jaspe y un quadro del Descendimiento de la cruz y otros dos pequeños de Cristo nuestro Señor aotado y quando Pilatos le enseñó al pueblo, y un lienço de un frontal"; 140 ducados por dar "de aqul y oro las trece rrejas y un balcón del quarto de su Magestad que está en los dichos capuchinos"; 50 ducados por dos



lienzos con "las armas de su Excelencia que están a los lados del altar mayor del monasterio de los capuchinos desta villa de Madrid"²⁹. En otro documento sin fecha Roelas tasa en 150 ducados las rejas y la pintura del balcón del Cuarto del Rey y añade 500 ducados más por "dar de berde a la cruz del Pardo y pintar los passos della y de dar berde a toda la puente del Pardo y a los canalones del patio grande de los capuchinos". Todo lo cual hace un total de 900 ducados³⁰. Sabemos que "las dichas cinco partidas fueron tassadas por el licenciado RRoelas, pintor, que bino a ello de Sevilla de orden del señor secretario Tomás de Angulo"³¹. No sabemos en concreto cuándo inició Jerónimo Cabrera la pintura de las bóvedas, ni si había comenzado la pintura de las que se derribaron, lo que sí

Lazaro Tavarone
o Jerónimo
de Cabrera,
Coronación de
Esther. Gabinetto
Disegni e Stampe
degli Uffizi, inv.
2407 S.

sabemos con certeza es cuándo dejó de pintar, pues el 20 de octubre de 1618 se encontraba en El Pardo, enfermo de gravedad, por lo que otorgó testamento³² y murió días después, el 1 de noviembre de 1618³³. Por los memoriales posteriores presentados por su viuda y por la tasación que se realizó de las dos piezas años más tarde, sabemos que los frescos de las dos salas se concluyeron, aunque fueron necesarias unas segundas trazas que enriquecieran las presentadas en el concierto del 10 de diciembre de 1615, por quedar las estancias demasiado pobres: "Catalina de Ávila, biuda de Gerónimo de Cabrera, pintor, digo quel dicho mi marido, por mandado de su Magestad y de orden de Tomás de Angulo del su Consejo y secretario de sus Obras y Bosques,



hiço y acabó dos pieças contenidas en el memorial que presentó con el juramento necessario. Las dichas dos pieças, concertadas conforme la traça que se le dió al dicho Cabrera, en tres mill ducados.

Y por parecer al dicho señor Tomás de Angulo que los dichas pieças quedavan pobres y con muchos blancos se trató de mudar la traça y se hiço diferente a mucha más costa; y tiene de mejorías más de tres mill ducados, y por agora se an acabado con mucha costa de bidas y dineros. Supplica a V.M. mande nombrar pintores que las bean y tassen juntamente con el que por mi parte se nombrare y se me mande pagar”³⁴.

El 5 de julio de 1625 el alcalde y juez de Obras y Bosques, don Mateo López Bravo, escribe

Jerónimo de Cabrera, Coronación de Esther. Sala de la reina Esther. Palacio de El Pardo.

una carta a don Tomás de Angulo pidiéndole información sobre las obras realizadas por Cabrera, pues “*Catalina de Ávila, biuda de Gerónimo de Cabrera, pintor, pide se le pague lo que se le resta debiendo de las pinturas que en el pedimiento y memoria dellas que ban con éste refiere aver hecho su marido en la Casa Real del Pardo. Supplico a vuestra merced se sirva de hacerme merced de avisarme a la margen si Gerónimo de Cabrera pintó lo que dice su muger y si lo hiço con orden de V.M. y si uvo algún concierto y cuál fue, y si ay alguna tasación de todas u de alguna destas pinturas y en cuyo poder está*”³⁵.

Tomás de Angulo reconoce en su memorial que, a pesar de haber concertado la obra en un primer momento en 3.000

ducados -argumento que en su día él mismo esgrimió como prueba de la exageración cometida en las tasaciones por parte de los pintores del Rey- las obras requirieron una posterior remodelación que, como veremos, duplicará el precio de las mismas: “*Por mandado de su Magestad questá en gloria se iço asiento con Jerónimo de Cabrera, pintor, en diez de diciembre de mill y seiscientos y trece por ante Francisco Gómez, escrivano de los Bosques, por el qual se obligó a pintar y adornar de estuques dos pieças en la Casa Real del Pardo por tres mill ducados conforme a la traça que se dió, la qual se alteró después así mismo por mandado de su Magestad por parecer conbenía para su mayor adorno y que quedase con más perfección. Y*

respecto de no haberse acabado las dichas piezas en mi tiempo no puedo decir si lo están conforme al segundo acuerdo”³⁶.

El 12 de noviembre de 1625, el alcalde, don Mateo López Bravo, nombró tasador por parte de Su Majestad a “Pedro de Carvajal, pintor del señor infante don Fernando, para que tase lo que no estubiere tasado, y vea si se ha cumplido con la obligación de las pinturas que hizo el dicho Gerónimo de Cabrera y se ha hecho más o menos obra de lo que estava obligado hacer; y tase lo que valiere de más o lo que ha dexado de hacer baliere de menos; y que se junte con el que la parte nombrare, presentando primero el nombramiento ante su merced”³⁷. Catalina de Ávila por su parte eligió como tasador a Juan Ricci³⁸.

La deseada tasación de las dos piezas no se llevó a cabo hasta un año más tarde. El 19 de agosto de 1626 “parecieron Pedro de Carabajal, pintor del señor Infante Cardenal, nombrado por parte de su Magestad por el señor licenciado Matheo López de su Gobierno y alcalde de sus Obras y Bosques, y Juan Ricci anssímismo pintor nombrado por parte de Catalina d’Ávila, biuda de Gerónimo de Cabrera, pintor, para ver y tasar dos piezas que el dicho Gerónimo de Cabrera tubo obligación de pintar y dorar en la Cassa Real del Pardo.

Los quales aviendo visto con asistencia del señor Sebastián Hurtado, behedor y contador de las Obras Reales, assí la pintura, estuque y dorado y lo demás que en ellas está hecho y las traças que el dicho Gerónimo de Cabrera huvo de executar, dixeron estar hechas y acavadas de todo punto las dichas piezas, aunque muy diferentes de las dichas traças por abertlas mudado y mejorado, assí los dibujos de las istorias como los compartimentos y demás adornos”³⁹.

Las variaciones con respecto a las primeras trazas debieron ser lo suficientemente importantes que “a ssido fuerça tasarlas por entero. Y aunque el

estuque no es de cal y mármol como se acostumbra sino de yesso parece que por la disposición de los compartimentos está mejor y más gracioso. Y assí, en la forma que están hechas y acavadas las dichas dos piezas las tasaron de pintura, oro y estuque finxido en seis mill ciento y ochenta ducados en esta manera:

La pieza de la Reyna Ester en dos mill nobecientos y noventa y quatro ducados. Y la de Josué⁴⁰ en tres mill ciento y ochenta y seis ducados. Que son los dichos seis mill ciento y ochenta ducados a todo su saber y entender sin aber hecho agravio a ninguna de las partes. Y assí lo declararon y juraron en forma y los dichos Pedro de Carvajal y Joan Ricci a quien doy fee conozco. Lo firmaron de sus nombres, siendo testigos Diego Pinçón, Domingo López y Diego de Ávila, estantes en esta corte, Joan Andrea Ricci, Pedro Carvajal, ante mí Gabriel Ximénez”⁴¹.

Los pagos de estas dos estancias no se terminaron de librar hasta el 31 de diciembre de 1629⁴².

Hemos visto cómo en la tasación se subrayó que ambas salas estaban acabadas pero “muy diferentes de las dichas traças por abertlas mudado y mejorado, assí los dibujos de las istorias como los compartimentos y demás adornos”. Esta variación, no sólo de los adornos o estucos, sino de los propios dibujos que componían la decoración de las bóvedas, hace que no resulte improbable relacionar una de las escenas de la sala de la reina Esther con un dibujo que conserva la Real Academia de San Fernando, atribuido a Vicencio Carducho, proveniente además de las colecciones de El Pardo⁴³. La escena representa la entrada triunfal del rey Mardoqueo a caballo, que Amón lleva de la brida entre las aclamaciones del pueblo. El formato del dibujo es rectangular y no corresponde con el rombo cuadrilátero del fresco de Cabrera. La similitud del dibujo con el fresco de Cabrera es considerable, si bien el

“Lazaro Tavarone fue uno de los pintores genoveses que llegó a España para colaborar en la decoración de El Escorial”

dibujo concebía la escena de forma más compleja y con un mayor número de personajes aclamando al Rey. Cabe pensar también en la posibilidad de que Carducho y su círculo presentaran unas trazas alternativas a Felipe III junto con su encarecida propuesta de que se les encomendase a ellos la realización de esta sala. Esta hipótesis explicaría, a su vez, la existencia de otro dibujo del propio Carducho, en el que se representa la coronación de la reina Esther, cuya composición no concuerda en absoluto con la seguida, en esta misma escena, por Jerónimo de Cabrera⁴⁴.

Existe en cambio un dibujo en las colecciones de los Uffizi, atribuido a Lazaro Tavarone⁴⁵, de una gran similitud con el fresco de la coronación de Esther de Jerónimo de Cabrera. Este dibujo fue en su día atribuido a Santi di Tito, pero ya Thiem apuntó la autoría de Tavarone. Mary Newcome señala que no es identificable con ningún fresco conocido de Lazaro Tavarone, pero que la composición muestra cierta relación con otro dibujo del Tavarone conservado en París, en el que se representa a la reina Esther frente a Asuero⁴⁶.

Lazaro Tavarone fue uno de los pintores genoveses que llegó a España para colaborar en la decoración de El Escorial⁴⁷. Discípulo predilecto de Luca Cambiaso, le acompañó en su viaje a Madrid en 1585⁴⁸. Una vez muerto su maestro en 1585 permaneció aún nueve años en el Monasterio, prestando servicio a Pellegrino Tibaldi en los frescos del Claustro, y a los hijos del Bergamasco en la Sala de Batallas. El 27 de febrero de 1590 se le otorgó licencia, por cédula real, para volver a su patria, y la suma de 200 ducados para los gastos del viaje que, según Soprani, no realizó hasta 1594⁴⁹.

Pero además de su estancia en España es necesario señalar su faceta de coleccionista de dibujos. Cuenta Soprani que Tavarone llegó a reunir más

de dos mil dibujos bellísimos, gran parte de los cuales eran aquellos que su maestro Cambiaso enseñaba por diversión a los amantes de las Bellas Artes. No se sabe dónde fue a parar esta colección, pero es bastante probable que algunos de sus dibujos permanecieran en El Escorial y que, años más tarde, al trabajar allí Cabrera en las restauraciones de los frescos del Claustro, tuviese acceso a ellos. Una segunda hipótesis - si consideramos el parecido físico del rey Asuero, el gesto idéntico de las manos de Esther y la caída de los pliegues de su vestido - sería la atribución de este dibujo a Jerónimo de Cabrera. Se trataría, en tal caso, del primer dibujo conservado de este casi desconocido pintor.

NOTAS

- ¹ BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), Ms. 5585, n° 27, fols. 178-184, "Si loor es devido a las buenas obras...", fol. 179v.
- ² BNM, Ms. 5585, n° 26, fols. 176-177v, "Loor por la fundación del convento de religiosas descalzas de la orden de S. Agustín. Discurso a la bienhechora reina doña Margarita, fundadora del Convento de San Agustín", fols. 177-177v.
- ³ MOROCHO GAYO, Gaspar: "Una historia de Felipe III escrita por Pedro de Valencia". *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*. Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1987, II, pp. 1141-1151.
- ⁴ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1985, p. 62; BNM, Ms. 15.548, véase GÓMEZ SECO, Luis: *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*. Tesis Doctoral, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, pp. 260-271.
- ⁵ VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*. Madrid, 1894, vol. III, p. 105.
- ⁶ *Ibidem*, pp. 105-104.
- ⁷ VIÑAZA, Conde de la: *op. cit.*, pp. 96-102. Recoge la "Relación hecha a S.M. de la obra de Jerónimo de Mora, pintor, en El Pardo, por él mismo".
- ⁸ SALTILLO, Marqués del: "Efemérides artísticas madrileñas (1605-1811)", en *BSEE* (1955), p. 167.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Arte y artistas del siglo XVII en la corte" en *AEA* (1958), p. 152.
- ⁹ AGP (Archivo General de Palacio), Patrimonio Pardo, c° 9590-4.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ Sobre el pleito por las pinturas de El Pardo véase CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, II, pp. 298-300 (*Horjelin de Poulitiers*) y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *op. cit.*, pp. 153-159.
- ¹² AGS (Archivo General de Simancas), C. y SR (Casas y Sitios Reales), leg. 302-2, s.f. En el reverso del documento está escrito "A su Excelencia./ En 20 de noviembre./ Con los dibujos que se han hecho hazer pa pintar las dos quadras que faltan en el Pardo".
- ¹³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *op. cit.*, p. 156.
- ¹⁴ AGS, C. y SR, leg. 247-1, fol. 268.
- ¹⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *op. cit.*, I, p. 185.
- ¹⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1969, p. 80.
- ¹⁷ ZARCO CUEVAS, J.: *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1951, pp. 209-220.
- ¹⁸ ANTONIO SÁENZ, T. de: "Jerónimo de Cabrera, un pintor del siglo XVII", en *BSAA*, LII (1986), p. 455.
- ¹⁹ ANTONIO SÁENZ, T. de: *op. cit.*, p. 454.
- ²⁰ CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura* (edición F. Calvo Serraller), Ed. Turner, Madrid, 1979, p. 352.
- ²¹ AGS, C. y SR, leg. 247-1, fol. 268.
- ²² Se refieren a Jerónimo de Cabrera y probablemente a Teodosio Mingot, aunque este último no aparece en ninguna de las escrituras y tasaciones de las dos salas.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *op. cit.*, p. 155.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ AGP, Patrimonio Pardo, C° 9590-4.
- ²⁸ AGP, Patrimonio Pardo, C° 9589-4.
- ²⁹ AGS, C. y SR, leg. 352, fol. 219.
- ³⁰ AGS, C. y SR, leg. 352, fol. 16; AP, Patrimonio Pardo, C° 9588-5, fol. 24. Véase MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *op. cit.*, p. 152. Saltillo hace también referencia a una carta de pago de 9 de agosto de 1618 en la que Tomás de Angulo paga a Jerónimo de Cabrera 4.442 reales por estas obras.
- ³¹ AGP, Patrimonio Pardo, C° 9590-6.
- ³² ZARCO CUEVAS, J.: *op. cit.*, pp. 219-220.
- ³³ ANTONIO, T. de: *op. cit.*, p. 455.
- ³⁴ AGP, Patrimonio Pardo, C° 9590-6, s.f. Memorial sin fecha, anterior al 12 de noviembre de 1625.
- ³⁵ AGP, Patrimonio Pardo, C° 9590-6, s.f. Madrid, 5 de julio de 1625.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ AGP, Patrimonio Pardo, C° 9590-6, s.f. Madrid, 12 de noviembre de 1625.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ AGP, Patrimonio Pardo, C° 9590-6. Madrid, 19 de agosto de 1626.
- ⁴⁰ La segunda estancia pintada por Jerónimo Cabrera estaba decorada con la historia de Josué y no con la historia del rey Asuero, como hasta ahora se ha venido repitiendo.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² AGP, Patrimonio Pardo, C° 9590-7.
- ⁴³ CIRUELO GONZALO, A. y M° P. GARCÍA SEPÚLVEDA: "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" (III). Separata de *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, LXVIII (1989). Inv. 2151.-Triunfo de Mardoqueo. 145x185 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia, cuadrículado a lápiz negro. En el ángulo superior derecho: "de Bicencio/Carducho" a tinta sepia, en letra del siglo XVII.
- ⁴⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *A Corpus of Spanish drawings. Madrid 1600-1650*, Londres, 1977, p. 28, n° 112 Coronación de Esther. Museo Metropolitano de Nueva York, Sperling Bequest. 190 x 208 mm. Lám. XXXI.
- ⁴⁵ *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*. Catalogo della mostra di M. NEWCOME SCHLEIER. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. LXXI. Leo S. Olschki editore. Firenze, 1989, p. 54, n° 9 Salomone e la regina di Saba. 221x178 mm. Inv. 2407 S, Santarelli, 1870, p. 176, n° 24.
- ⁴⁶ *Ibidem*. París, École des Beaux Arts, n° M 2575.
- ⁴⁷ CARDUCHO, V., *op. cit.*, p. 152.
- ⁴⁸ SOPRANI, R. y C.G. RATTI: *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, segunda edición, 1768, edición facsímil, Forni Editore, Bolonia, 1969, tomo I, pp. 145-149.
- ⁴⁹ SOPRANI, R.: *op. cit.*, p. 145.

Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: la orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores

Por María Dolores Teijeira Pablos

Uno de los aspectos más interesante y menos conocidos de la escultura tardogótica castellana es el de la iconografía marginal, especialmente por lo que se refiere a algunos de sus soportes menos tradicionales¹. Entre estos sobresalen por su riqueza ornamental e iconografía las orlas e impostas decorativas en piedra que recorren el exterior e interior de edificios religiosos, portadas y sepulcros.

Una de las más interesantes y de mayor calidad es la que decora el sepulcro del infante Alfonso, en la iglesia de la Cartuja de Miraflores (Burgos)².

En 1485 la reina Isabel visita la Cartuja, monasterio fundado por su padre, cuyas obras parecen haberse paralizado durante el reinado de Enrique IV. A partir de esta fecha la construcción avanza y hacia 1486 la Reina encarga a Gil de Siloé el sepulcro de sus padres, Juan II e Isabel de Portugal. En un principio parece que el proyecto no incluía la tumba de Alfonso, hermano de Isabel, que había muerto en 1468 y estaba enterrado en la iglesia del convento de San Francisco de Arévalo. Sin embargo, en 1492 los restos del Infante eran ya trasladados a la Cartuja y colocados en el sepulcro, que se había iniciado en 1489 y se acabaría totalmente en 1495³.



El cambio del proyecto inicial para construir dos sepulcros en vez de uno supone, como ha señalado J. Yarza, un claro intento político de Isabel de ensalzar la rama legítima de la familia -los Reyes, ella misma y su hermano- frente a su hermanastro, Enrique IV, cuyos restos estaban sepultados en el monasterio de Guadalupe, aunque sin sepulcro monumental⁴. La reivindicación de la figura del Infante, que se había rebelado contra Enrique, realzaba la legitimidad de la monarquía isabelina, sumiendo a este último en el olvido⁵.

El sepulcro parte de un esquema bastante típico, encastrado en la pared, en arcosolio y con la figura del difunto como orante, en una tipología de clara ascendencia medieval⁶. Siloé, que destaca, entre otras cosas, por su enorme habilidad para transformar elementos tradicionales creando nuevas tipologías de gran éxito, dota al sepulcro de una mayor riqueza ornamental -a la que contribuye, entre otros motivos, la orla marginal- y da mayor desarrollo, iconográfica y formalmente, a la parte superior del enterramiento⁷.

El programa desarrollado es también bastante tradicional: insiste en la Redención y salvación del alma, concepto típico de la iconografía sepulcral. A la Anunciación, como principio de la salvación humana, se unen la figura de San Miguel alanceando al dragón, como símbolo de la lucha del hombre contra el pecado, el trifonte como emblema de la Trinidad divina que acoge el alma, y el apostolado como intercesor entre el ser humano y Dios⁸. El programa se completaba con las figuras de dos santos, San Esteban y un santo dominico, probables devociones del Infante, actualmente trasladadas al

sepulcro de los Reyes⁹. La orla marginal insiste en la salvación del alma del difunto, utilizando temas vinculados desde los primeros tiempos cristianos al mundo de los muertos, con un claro carácter apotropaico.

Orlas similares son muy frecuentes en obras tardogóticas castellanas¹⁰. En relación con la obra de la Cartuja se ha citado frecuentemente la decoración marginal de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, conexión posible dada la probable participación de Siloé en la obra escultórica de la portada¹¹.

El sepulcro se halla decorado no con una orla unitaria, sino con ocho diferentes que ornaran partes distintas del conjunto y que, aunque con características iconográficas comunes, presentan tipos de decoración especiales.

La primera orla corre en vertical en el extremo derecho del sepulcro, facilitando la transición entre éste y el muro de la iglesia al que se halla adosado. En ella, sobre una mediacaña, se superponen los motivos creando potentes efectos de claroscuro. El fondo vegetal está formado por zarcillos y hojas de vid con numerosos racimos, entre los que se mueven diversos animales y figuras humanas. De abajo arriba aparecen un ave y un dragón luchando, un jabalí comiendo uvas, un hombre desnudo cortando un racimo, un caracol del que surge un torso humano, hoy mutilado, un mono encadenado, un hombre bebiendo de una calabaza, otro hombre desnudo asido a una de las ramas, un diablo que trepa entre ellas, un hombre con cuerpo de animal sosteniendo una jarra de vino, un dragón, una lechuza, un pelícano picándose el pecho, un hombre entre dos aves y un angelote.



Orla I.



Orla I. Hombre
cortando un
racimo de uvas.

Esta primera orla es, sin duda, la más interesante de todas, debido a la profusión de seres que utiliza, a la abundancia y variedad de figuras humanas, raras en el resto, y a la acumulación de motivos simbólicos que, asociados, forman un pequeño "programa" de carácter funerario-profano cuyo desarrollo se comentará más adelante.

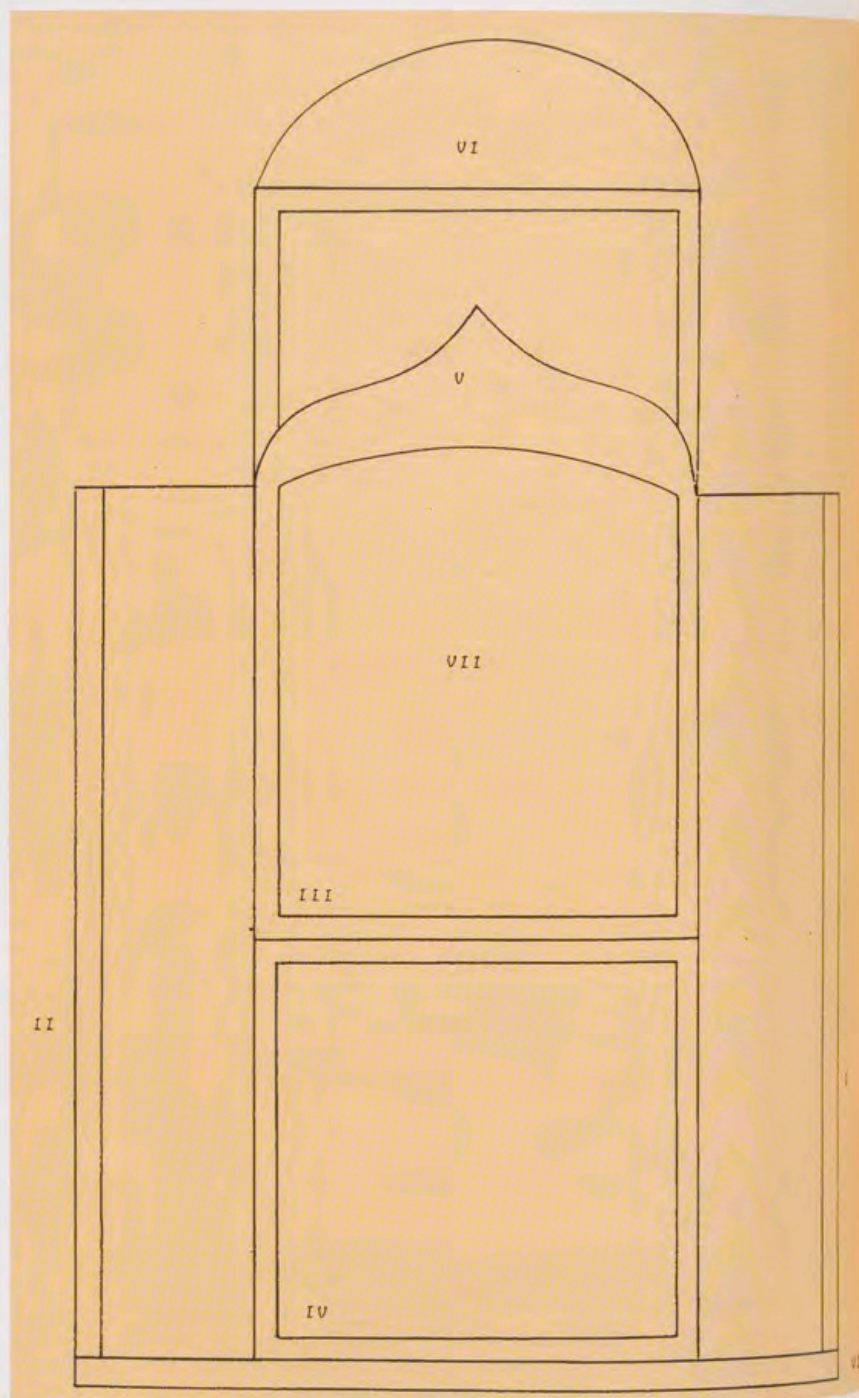
La segunda orla se desarrolla en paralelo a la primera, en el extremo izquierdo del sepulcro, en vertical y de abajo arriba. Presenta un ave, una calabaza, una segunda ave, un angelote que da de comer a un cuadrúpedo, otro con una cesta en la mano, en la que recoge las uvas que toma de las ramas, un oso, un dragón que muerde una de sus alas, un ave, un pelícano que alimenta a sus crías, un cuadrúpedo, un putto, un dragón, un angelote que lleva una calabaza, varias aves más y un dragón.

Estas diversas figuras se mueven, al igual que en la orla anterior, sobre un fondo vegetal, compuesto de zarcillos, hojas de vid y racimos de uvas.

La tercera orla aparece enmarcando, por el exterior, el lucillo en el que se encuentra la figura orante del difunto y, para su descripción, se utilizará un orden contrario al sentido de las agujas del reloj, comenzando por la parte baja del lateral izquierdo. En este caso los motivos se desarrollan sobre una mediacaña cubierta por un intrincado conglomerado de ramas y hojas de cardo en los laterales, con rizadas hojas de col en la parte central. Se abre la orla con un ave y un dragón luchando, a los que siguen dos angelotes y un mono señalando su trasero en el lateral izquierdo; un cuadrúpedo, un dragón alado y un angelote decoran la parte superior; un monstruo semihumano y cuatro angelotes se reparten por el lateral derecho y un angelote con un ave, un conejo, unos angelotes jugando con una oca, unos pájaros luchando y otro angelote con un ave pueden contemplarse en la banda central.

La cuarta orla enmarca la parte inferior del enterramiento, donde aparece el escudo del difunto protegido por ángeles tenantes y soldados. Siguiendo el mismo orden que en el caso anterior aparecen un pelícano con su crías, un grifo, un ave y una figura diabólica en el lateral izquierdo; dos aves con un escudo, un pelícano acompañado de unos angelotes y dos aves en el centro; dos aves con frutos en el pico, aves y un cuadrúpedo en el lateral derecho y un conejo, dos aves, un león y un cuadrúpedo en la banda inferior. Estos motivos se encuentran dispersos por un fondo similar al de la orla descrita anteriormente.

La quinta orla, muy sencilla, se encuentra en el intradós del arco conopial que remata el lucillo del sepulcro. Su decoración se compone únicamente de motivos vegetales muy simples que cobijan, bajo la quilla del arco, un rostro trifonete y la figura del arcángel San Miguel alanceando al dragón.



Distribución de las orlas en el sepulcro del infante Alfonso.

La sexta orla, muy similar a la anterior, aparece en el intradós del arco de medio punto que remata el sepulcro, sobre las figuras de dos ángeles en torno a un jarrón de azucenas, como símbolo de la Anunciación, representada en los remates de los pináculos. La orla, con motivos vegetales similares a los de la banda anterior, presenta, como únicos motivos figurados, varios niños y aves jugando entre las ramas y una figura monstruosa semioculta entre ellas.

La séptima orla decora el interior del lucillo del sepulcro, tras la figura orante del infante. Similar en forma a la orla número III, presenta, sobre un fondo vegetal de hojas de vid y racimos, un demonio con rostro humano, un grifo, un ave picando uvas, un caracol con cabeza de ave en la misma postura y varias aves y angelotes perdidos entre la vegetación. A estos motivos hay que sumar los de la crestería que remataba



los laterales del lucillo, hoy parcialmente perdida. En la parte izquierda, única conservada, aparecen varios angelotes y aves entre las ramas que forman la crestería y una ardilla comiendo.

Por último, la octava orla se desarrolla en la base del sepulcro, como elemento de transición

*Orla III.
Putto con ave.*



Orla I. Caracol semihumano.

entre éste y el pavimento de la iglesia. La orla corre en horizontal en toda la anchura de la obra y, de izquierda a derecha, presenta, entre sencillas hojas de cardo y roble, una rana, dos caracoles, un angelote, un lobo, un conejo, varias aves, angelotes entre las hojas, dos conejos, uno de ellos saliendo de la concha de un caracol y una segunda rana.

La mayor parte de las figuras descritas en las ocho orlas que decoran con motivos profanos el sepulcro del infante Alfonso tienen un marcado carácter funerario y ya habían sido empleadas con este significado en épocas anteriores. Las aves entre ramas, picoteando uvas, se utilizaban desde los primeros tiempos del cristianismo como símbolo de las almas de los justos y de su participación en los goces del Paraíso ¹². El grifo se utilizaba como guardián de las tumbas ya desde época etrusca, al igual que el dragón que, según la tradición, habita cerca de los sepulcros custodiando sus tesoros ¹³. La misma función de vigilancia ejerce el león, también tradicionalmente asociado a los monumentos funerarios ¹⁴. La lechuza es símbolo de la noche, del sueño y de la muerte ¹⁵. Los angelotes aparecen también vinculados a la iconografía funeraria desde la época clásica, identificándose Eros y Thanatos en época renacentista a través de las ideas neoplatónicas ¹⁶. Incluso las orlas vegetales se asocian desde antiguo al mundo sepulcral, sustituyendo en piedra, desde la época flavia, a las guirnaldas y flores naturales que se ofrecían tradicionalmente a los difuntos, costumbre retomada por el mundo renacentista ¹⁷. A las aves se les ha querido dar un



Orla I. Mono encadenado.

carácter heráldico, que completaría las figuras de ángeles tenantes y los motivos del frente del sepulcro ¹⁸.

Aparte del simbolismo sepulcral que estos motivos pudieran tener aislados o bien integrados en el programa iconográfico funerario, todos ellos son también propios de la iconografía marginal desarrollada en época gótica. Los animales reales y fantásticos, las actividades cotidianas y la decoración vegetal en bandas horizontales y verticales aparecen ya en las primeras manifestaciones de iconografía profana en los márgenes de los manuscritos religiosos, desde donde se extienden a la escultura monumental -religiosa y civil-, a las sillerías de coro y a las impostas y orlas pétreas de las capillas, sepulcros y otras obras ¹⁹.

La convivencia de motivos sagrados y motivos profanos en una obra de carácter tan concreto como es un sepulcro obedece a varias razones, entre ellas al propio significado dual de dicha tipología artística. El hecho de que el sepulcro suponga necesariamente una obra de carácter religioso -en cuanto que la muerte se identifica con la elevación del alma hacia las esferas celestiales- y, al mismo tiempo, de carácter profundamente pro-

fano -por lo que supone el monumento funerario de exaltación del nombre, del linaje o, como en este caso, de una determinada facción política- ²⁰, despeja el camino hacia la posibilidad de que puedan convivir e, incluso, complementarse, un programa iconográfico religioso básico, alusivo a la salvación del alma, y una elaboración temática profana que insiste en el sentido funerario y redentor, aunque por vías diferentes. La iconografía marginal de este sepulcro, como sucede en muchas otras obras similares sobre otros soportes, se sitúa en los márgenes, en las partes no utilizadas para la iconografía religiosa -en este caso en las bandas que marcan la transición entre unas partes y otras del sepulcro y entre éste y el muro al que se adosa-, lo que no supone necesariamente una yuxtaposición arbitraria y una elección temática propiciada únicamente por el hiperdecorativismo del mundo tardogótico. Las orlas, en este caso, matizan y enfatizan el carácter redentor del programa principal.

En este sentido hay que destacar tres ideas fundamentales aportadas por la iconografía profana aquí utilizada: el carácter eucarístico-redentor, la importancia del concepto, puramente funerario, de vigilancia y la introducción de elementos clasicistas de carácter sepulcral relacionados con la vida.

* El carácter eucarístico de la temática desarrollada en el conjunto de las ocho orlas parece bastante claro, sobre todo en las dos primeras. A los elementos vegetales utilizados como fondo -hojas de vid, zarcillos y racimos- se unen motivos claramente relacionados, como el pelícano que pica su pecho para resucitar a sus crías con su sangre ²¹, las aves picando uvas y otros frutos y los putti vendimiadores ²². A estos motivos, de sentido claramente religioso, asimilados a la Redención que supone la muerte de Cristo y su plasmación en la Eucaristía de la misa, acentuada por el carácter salvador que tienen para un difunto, se unen otros que, con el vino como elemento común, elaboran una lectura de signo diferente.

El vino es un elemento de carácter sagrado, convertido en símbolo de la sangre de Cristo tras su consagración, pero es además un clarísimo elemento profano que conduce inevitablemente a la embriaguez, una transformación que desde tiempos antiguos se ha puesto en paralelo con el cambio de estado que produce la propia muerte, cambio generalmente hacia una mayor felicidad. No es raro en obras en las que es frecuente la utilización de iconografía marginal la tergiversación de temas religiosos en los que el vino tienen un papel importante, jugando con su doble faceta sagrada y profana. Así sucede muy a menudo, por ejemplo, con el tema del racimo gigante de la Tierra prometida ²³. El tema, en su vertiente religiosa, ha sido interpretado como una imagen de Cristo en la cruz y San Agustín hizo de él un símbolo de la complementariedad de

profetas y apóstoles, del Antiguo y Nuevo Testamento ²⁴ y, como tal, se representó abundantemente en sillerías de coro ²⁵. En su vertiente profana, menos conocida, aparece representada en las sillerías de Oviedo y Astorga. En la primera el segundo de los personajes que porta el racimo es un bufón, mientras en la segunda la representación se completa con un tonel de vino colocado justo bajo el racimo ²⁶. En ambos casos el racimo adopta un sentido ambivalente, como elemento sagrado de claro carácter redentor y como bebida alcohólica. Algo similar sucede con los motivos tallados en las orlas I y II del sepulcro de Siloé. Mientras en la número II se suceden las escenas de referencia religiosa en su vertiente redentora -el pelícano resucitando a sus crías, los putti vendimiadores, los dragones vigilantes- en la número I son mayoría las figuras alusivas al vicio de la bebida -un hombre que agota el último resto de su calabaza, un monstruo semihumano, un hombre desnudo que señala su trasero, un mono encadenado-, jugando claramente con el sentido doble del símbolo.

* El concepto de vigilia aparece representado básicamente por figuras aisladas, sobre todo de animales. Dragones, grifos, leones, aparecen solos o en escenas combinados con otros animales o con putti, siendo muy abundante su utilización. Todos ellos tienen un claro sentido funerario desde la antigüedad, asociados a la necesaria vigilancia de los tesoros que se colocaban junto al cuerpo del difunto, y fueron más tarde cristianizados como símbolo de la vigilia que debe guardar el alma cristiana para evitar las tentaciones. En la presente obra se asocian a otros animales de



Orla I. Hombre bebiendo de una calabaza.



Orla II. Angelote dando de comer a un cuadrúpedo.

simbolismo similar: la lechuza que alude a la noche y la muerte, el caracol como símbolo de la resurrección o la rana alusiva al alma salvada ²⁷. En todos estos casos, utilizados profusamente en sepulcros de época gótica, el simbolismo funerario parece directo y claro, aludiendo a las principales dificultades que el cristiano debe sortear para salvar su alma tras la muerte.

* La aportación clasicista se lleva a cabo en un doble nivel y se inscribe claramente en el marco de una obra de transición que utiliza elementos medievales y renacentistas como complementarios ²⁸. Por una parte destaca la abundancia de un tema tan importante para el mundo renacentista como es el del putto o angelote, derivado del Eros clásico y parte fundamental de la iconografía profana del siglo XVI. Por otra parte, el carácter dual que éste representa viene a enfatizar el propio doble sentido de la iconografía empleada en el sepulcro, su separación y complementariedad. El niño es símbolo de la vida, de la alegría, de la felicidad eterna, del elemento profano y lúdico que aporta la iconografía marginal, pero es, además, un claro motivo funerario, asociado a la muerte en multitud de ocasiones ²⁹. Su doble significado y la abundancia de su representación enfatiza la carga profana de una obra ligada tradicionalmente en exclusiva al mundo religioso.

La utilización de elementos "paganos" refuerza el carácter civil del sepulcro y su importante significación política, sin abandonar por ello el objetivo de salvación que liga al hombre medieval, y al moderno, con el mundo religioso. Es, además, un claro ejemplo de la

cultura tardogótica castellana, imbuida, por una parte, del espíritu humanista del Renacimiento y, por otra, apegada aún a la tradición medieval⁵⁰.

Los motivos representados en las orlas marginales del sepulcro vienen, en este caso, a reforzar el mensaje iconográfico religioso de la obra, pero también a matizarlo, mostrando otros aspectos complementarios de la temática principal.

Así, junto a elementos que inciden en características tradicionales de la iconografía funeraria, como el sacrificio y la vigilancia que exige la redención, aparecen otros que muestran la alegría de ésta de una manera mucho más vivaz, como triunfo de la vida sobre la muerte, a través de los juguetones putti o de las cualida-

niado⁵¹. Su doble significado supone una de las mejores muestras del carácter ambiguo y ambivalente del mundo tardogótico en cuyo contexto histórico-cultural se inscriben estas obras.

NOTAS

¹ La temática profana de los elementos secundarios de otros soportes, como las sillerías corales, cuenta con numerosos estudios. Entre ellos cabe destacar la obra de I. MA-TEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979, como catálogo fundamental de temas.



Orla III.
Angelotes
jugando con
una oca.

des vivificantes del vino. La salvación se representa así de doble manera; por un lado la redención cristiana debida al sacrificio de Jesús; por otro, el paso a un mundo de felicidad continua en el que se ha superado la tristeza y la oscuridad de la muerte. El instrumento de dicha transformación es, en ambos casos, el vino, símbolo del primero, causa evidente del segundo.

La iconografía marginal deja en este caso su carácter ornamental en segundo plano para convertirse en un claro y sutil complemento del programa general, en un elemento de matiz que favorece la coexistencia de diversas lecturas simbólicas, como ya había sucedido en otros soportes, fundamentalmente el libro mi-

² M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 216-221.

³ F. TARÍN JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, s.d., p. 58. H. E. WETHEY, *Gil de Siloé and his school*, Cambridge, 1956, p. 122, recoge documentación alusiva al traslado y a la construcción del sepulcro. M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Op. cit.*, p. 216.

⁴ H. E. WETHEY, *Op. cit.*, pp. 45-55. J. YARZA LUACES, *Gil de Siloé*, Madrid, 1991, Cuadernos de Arte español, n° 5, pp. 14-21 y ficha 6, y *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 55-57.

⁵ J. YARZA LUACES, "Isabel la Católica, promotora de las artes", *Reales Sitios* 110, 1991, pp. 57-64.

⁶ E. PANOFSKY, *Tomb sculpture. Its Changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres, 1964, pp. 76-78.

⁷ Yarza señala el gran éxito que el nuevo tipo de sepulcro tendrá en Burgos, donde será copiado hasta la saciedad, en obras como el enterramiento de Fernando Díaz de Fuentepelayo en la catedral de Burgos o el sepulcro de Juan de Padilla en Fresdelval, obra atribuida al propio Siloé, muy similar al del Infante, aunque con una carga profana mucho menor. J. YARZA LUACES, *Gil de Siloé*, pp. 14-21. H. E. WETHEY, *Op. cit.*, pp. 62-69. *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, Ficha nº 4 del Catálogo, pp. 278-279.

⁸ M. J. GÓMEZ BARCENA, "La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses", *Reales Sitios* 78, (1985), pp. 65-72.

⁹ J. YARZA, *Gil de Siloé*, pp. 14-21.

¹⁰ M. D. TELJEIRA PABLOS, "La iconografía marginal en la transición al Renacimiento", *Actas del IX Congreso del CEHA*, León, 1992, T. I., pp. 577-585.

¹¹ J. YARZA, *Los Reyes Católicos...*, p. 215. La portada desarrolla un amplio programa iconográfico que combina, como tema principal, elementos religiosos y profanos relacionados con la función del edificio. M. LOZANO DE VILATELA, "Simbolismo de la portada de San Gregorio de Valladolid", *Traza y Baza*, nº 4 (1974), pp. 7-16.

¹² M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, p. 211. A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, p. 119.

¹³ *Bestiario medieval*, Ed. de I. Malaxecheverría, Madrid, 1986, pp. 78-85. M. J. REDONDO CANTERA, *Op. cit.*, p. 217. I. MATEO GÓMEZ, *Op. cit.*, Madrid, 1979, pp. 80-81.

¹⁴ *Bestiario medieval*, pp. 25-28. M. J. REDONDO CANTERA, *Op. cit.*, pp. 208-210. I. MATEO GÓMEZ, *Op. cit.*, pp. 85-85.

¹⁵ M. J. REDONDO CANTERA, *Op. cit.*, pp. 212-215. G. de TERVARENT, *Atributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600*, Ginebra, 1958-1959, T. I., pp. 96-97.

¹⁶ M. J. REDONDO CANTERA, *Op. cit.*, pp. 224-227. E. WIND, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1972, p. 60.

¹⁷ M. J. REDONDO CANTERA, *Op. cit.*, pp. 218-219. D. JALBERT, "La flore gothique. Les origines, son evolution du XII au XV siècle", *Bulletin monumental*, 1952, pp. 192-246. ID., *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, París, 1965.

¹⁸ Wethey identifica las aves con águilas, como símbolo del rey Fernando y del nuevo reino unido. H. E. WETHEY, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁹ L. M. C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley, 1966.

²⁰ J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos*, pp. 55-56. J. YARZA LUACES, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV", *Realidad e imágenes de poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, pp. 277 y sigs.

²¹ I. MATEO GÓMEZ, *Op. cit.*, pp. 101-102. N. REUSNER, *Emblemata*, 1581 y F. SCHOONHOVIUS, *Emblemata*, 1618. En *Emblemata handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII jahrhunderts*, Stuttgart, 1682 (Reed. 1967), pp. 812-815.

²² Gardner recoge el sepulcro del Papa Dámaso II, hoy en el pórtico de San Lorenzo fuori le mura de Roma, formado por un sarcófago romano reaprovechado que decora su frente con esta escena de claro simbolismo redentor. En J. GARDNER, *The Tomb and the tiara. Curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Nueva York, 1992, p. 28 y fig. 9. Éste es sólo uno de los muchos ejemplos de sepulcro tipo "guirnalda", tan abundantes en la época romana. E. PANOFKY, *Op. cit.*, p. 54.



Orla II. Angelote recogiendo uvas.

²³ *Libro de los Números*, XIII, 18-29.

²⁴ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955, Vol. II, 1, pp. 210-211. E. MALE, *L'art religieux du XIII siècle en France*, París, 1910, pp. 171-178.

²⁵ I. MATEO GÓMEZ recoge dos representaciones en la sillería de la catedral de Toledo, una en la de Plasencia y otra en la de Sevilla, en *Op. cit.*, p. 404.

²⁶ El primero en un relieve lateral y el segundo en uno de los paneles de la crestería. En M. D. TELJEIRA PABLOS, *La sillería de coro de la catedral de León y su influencia en las sillerías corales góticas españolas*, Tesis doctoral inédita, León, 1995, pp. 905-906 y 1240-1241.

²⁷ I. MATEO GÓMEZ, *Op. cit.*, pp. 52-58. *Bestiario medieval*, pp. 45-46.

²⁸ E. PANOFKY, *Op. cit.*, pp. 75-74.

²⁹ H. W. JANSON, "The putto with the Death's head", *The Art Bulletin*, XIX (1957), pp. 425-449. R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane du Moyen Âge*, París, 1952, *Allegories et symboles*, pp. 405-404. D. ORTIZ JUÁREZ, "Eros transformado a lo divino", *Traza y Baza*, 7 (1978), pp. 152-154. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966, pp. 149 y 347.

³⁰ O. di CAMILLO, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, 1976.

³¹ M. CAMILLE, *Image on the edge. The margins of medieval art*, Londres, 1992, pp. 11-55.

La extracción de la piedra de la locura del Bosco o la cura de la melancolía

Por Luis Peñalver Alhambra

La obra del Bosco, con ser una de las que más bibliografía ha merecido en nuestro siglo, sigue siendo para nosotros una fuente inagotable de misterio y de interrogantes sin respuesta. Ahora bien, cabe preguntarse si fue realmente *enigmática* para los contemporáneos del pintor; si por ventura, un examen detenido de la vida y la época del artista podría proporcionarnos, alguna vez, las claves inequívocas que descorrieran el velo que cubre las tablas del pintor de 's-Hertogenbosch. Por desgracia, el pintor Jeroen van Aken, Hieronymus Bosch, *El Bosco*, está muerto, y apenas podemos esponjar en los archivos de la historia unos pocos datos de su vida. Aparte de la fecha de su muerte, acaecida en 1516, sólo sabemos que vino al mundo mediado el siglo XV en la holandesa y provinciana -aunque no tan aislada ni al margen de las grandes corrientes culturales de la época como se ha pretendido- 's-Hertogenbosch, en el seno de una familia de artesanos y pintores; que alcanzó un notable ascenso social al casarse con la hija de uno de los patricios más insignes de la ciudad, de quien heredaría unos terrenos en las afueras de 's-Hertogenbosch; sabemos que como acomodado burgués vivía en la plaza principal de la ciudad, tenía dos criadas y pagaba uno de los tributos más importantes del municipio, llegando a presidir en una ocasión la cena anual de la Cofradía de Nuestra Se-

La extracción de la piedra de la locura. *El Bosco*. Museo del Prado. Madrid.

Der Herr mit dem Keyn Kays



Der Herr mit dem Keyn Kays



Carro de heno. El Bosco. Museo del Prado. Madrid.

ñora, a la que pertenecía; conocemos algunos encargos menores y el nombre de uno de sus comitentes (nada menos que Felipe el Hermoso, duque de Borgoña, para quien pinta un Juicio Final en 1504). Conocemos esto y muy poco más, aunque lo suficiente para poder afirmar que disfrutaba de una situación económica más que desahogada, lo cual explicaría en parte la independencia intelectual que se refleja en sus obras, con frecuencia irreverentes con los poderes establecidos (llámense Iglesia o Estado), libre de las presiones del gremio (aunque no ha podido demostrarse la existencia por entonces de un gremio de pintores en su ciudad natal) y de las exigencias de los comitentes.

De El Bosco no nos queda nada, salvo lo mejor de sí mismo, su propia obra, y es fundamentalmente a ella y a la evidencia de sus imágenes a la que debemos remitirnos si queremos arrojar alguna luz sobre ésta. No debemos olvidar, sin embargo, que si es cierto, como se ha dicho, que el artista es hijo de su obra, no lo es menos que la obra es a su vez hija del artista, y éste, justo es recordarlo, vástago -aunque adelantado- de su sociedad y de su tiempo, sin que esta afirmación implique la aceptación de inaceptables tesis sociologistas. De ahí que tengamos que partir al menos de unas someras indicaciones acerca de la época que tocó vivir al Bosco, unas indicaciones que en el marco limitado de este artículo sólo pueden apuntar a esas notas

generales que marcan el *tono* vital de unos siglos difíciles y críticos por muchos conceptos. El tono existencial de la sociedad europea de las postrimerías de la Edad Media, una sociedad violenta y contradictoria, que tan pronto se entregaba a las manifestaciones religiosas más exaltadas como, con idéntico frenesí, se abandonaba a los disfrutes de este mundo, no podía ser otro, como ha señalado ese gran historiador del otoño medieval que fue Huizinga, que la melancolía. Melancolía ante una época periclitada, ante todo un mundo que se acaba sin que por el horizonte del futuro no despunte sino la amenaza y la incertidumbre. Ciertamente, la melancolía, con todo el cortejo de sentimientos alternantes y ambivalentes a ella asociados, parece teñir todas las esferas de la vida, como única respuesta a la crisis a todos los niveles que padece Europa: crisis religiosa, política, económica y social; crisis del antiguo simbolismo y de las viejas respuestas teológicas a los problemas de la existencia, en una época en la que el clero, como clase mediadora entre Dios y los hombres, se encuentra más desacreditado que nunca. Sentimiento de desamparo y soledad, de abandono a su propia suerte de una humanidad pecadora e irredenta que parece saberse condenada de antemano y que ya no escucha a Dios, ávidamente entregada como está, en la conciencia de los espectadores de la época, a los frágiles y fugaces bienes de este mundo. En estos tiempos de terrores apocalípticos en los que nacen los mitos del Milenio y del Anticristo, se tiene conciencia, quizá como en ninguna otra época de la historia, del fin inminente del mundo.

El Bosco vive, pues, en un tiempo crítico que tiene el extraño presentimiento de que la humanidad corre, como la muchedumbre enloquecida del panel central del *Carro de heno* (Madrid, Museo del Prado) hacia el abismo de su destrucción. Pero se trata de un drama, el de la humanidad, que se libra en el mundo y que aquí tendrá su desenlace fatal. Tal es la fatuidad y la sinrazón del universo bosquiano, la locura que aparece indisolublemente asociada a la amenaza de la muerte; una muerte que se vive trágicamente en la medida en que se vuel-

ve problemática la relación del hombre con su Creador y tiende a desaparecer del horizonte mental y afectivo de los mortales todo fondo trascendente. La humanidad zozobra como esa *Nave de los locos* (París, Louvre) que pintara Jerónimo Bosch con esa trágica ironía y burlona amargura del melancólico que es testigo privilegiado del sinsentido y el absurdo de la vida. Sólo parece existir, en efecto, un modo de exorcizar la angustia ante la locura y fatuidad de una existencia que no es más que "ruido de cascabeles", el "horror -y cito las palabras de ese gran historiador de la sinrazón que fue Foucault- ante los límites absolutos de la muerte" ¹, a saber: la ironía, que en nuestro artista se convierte en cruel sarcasmo, en plasmación desgarradora, sazónada con el humor (pues sólo el humor hace soportable el horror de un existir falto de fundamento) de esa nada ontológica que anuncian los monstruos de los infiernos y las Tentaciones, criaturas imposibles que parecen emerger del caos como presagios del fin del mundo. El viejo y cruel Saturno -el Padre Tiempo como "furor universal", devorador fatal de todas las criaturas que de él se nutren- amenaza con destruir la vieja razón del mundo. Los poetas tardomedievales, responsables de convertir la vieja idea de la melancolía como temperamento y como enfermedad o locura en un estado poético subjetivo, se lamentan de las desgracias y la sinrazón de los tiempos. Los poetas "melancólicos", sobre todo en Francia y en Borgoña, expresan el dolor que sienten por la desolación y la destrucción que reina por doquier, en los campos, en las ciudades, en el mismo saber que ya no sabe dar razón; ese dolor ineludible que nos deja desamparados y que en Alain Chartier se concreta en imágenes del más intenso dramatismo: pensamos sobre todo en el personaje de la *Dame Mérencolye*, esa vieja "seca de cuerpo", de "complexión pálida" que toma en sus brazos al poeta y lo aprieta con sus "duras manos"; lo tapa con el "manto del infortunio" y lo lleva a la "casa de la Dolencia", donde lo entrega a las "fauces del Terror y la Enfermedad", sintiendo en ese momento el poeta cómo "el órgano situado en medio de la cabeza,



La extracción de la piedra de la locura. Detalle en el que se observan inscripciones en cadeaux.

en la región de la imaginación (que algunos llaman *fantasía*), se abría y entraba en flujo y movimiento" ². Imagen que encuentra su análogo pictórico en una de las figuras más impactantes de la galería de imágenes bosquiana: la de la vieja que sale de un árbol seco (como si el Bosco hubiera querido reforzar así la sequedad del cuerpo de esta personal "Dama Melancolía") llevando un niño entre sus brazos, en la tabla central de las *Tentaciones de San Antonio* del Museo de Arte Antiguo de Lisboa. La obra del pintor brabantón se nutre también, como las de Char-

tier o Jacques Legrand, del dolor y de la angustia; pero en el Bosco estos temas (también en el sentido de sus temas u obsesiones) se deslizan peligrosamente hacia lo fantástico y lo grotesco-demoníaco, como si en el artista hubiera quedado abierto de par en par ese órgano de la fantasía (la imaginación exacerbada asociada tradicionalmente a los melancólicos) situado "en medio de la cabeza". En este sentido, como una cura satírica de la melancolía, antes de que ésta alcance su cenit imaginario en las grandes composiciones del autor, puede interpretarse la juve-



Detalle de La extracción de la piedra de la locura.

nil *Extracción de la piedra de la locura* del Museo del Prado (0,48 x 0,35 m.).

LA EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA

La mayoría de los autores están de acuerdo sobre la autografía de la que pasa por ser la primera obra conocida del Bosco. Procedente de El Escorial, probablemente se trata de uno de los seis cuadros adquiridos por Felipe II en 1570 a los herederos de don Felipe de Guevara. Estilísticamente, contrastan los contornos duros de las figuras, propios de un pintor en su fase inicial, con los amplios valores espaciales del magnífico paisaje de fondo, inédito en la pintura holandesa y que anticipa ya al gran paisajista de las grandes composiciones. Son arcaizantes, aunque

llenas de gracia, las inscripciones en *cadeaux*, que parecen reproducir las súplicas del pobre infeliz inmovilizado en la silla: "Meester snijt die Keye ras/ Myne name/ Is lubbert das" ("Maestro, saca rápidamente esta piedra; mi nombre es Lubbert Das"). No parece haber discusión sobre el asunto general de la tabla; al margen de la cuestión de si el motivo de la piedra tiene su origen en Plauto, lo cierto es que se trata de un tema conocido en los Países Bajos al menos desde fines del siglo XV y hasta comienzos del XVII: tener una piedra en la cabeza significaba metafóricamente estar loco, y la creencia en su posible extracción quirúrgica de la cabeza del enfermo no dejaba de ser objeto de mofa hacia el 1500 como práctica de sanadores y matasanos charlatanes⁵. El mismo

nombre Lubbert, aunque Marijnissen haya observado que es nombre de bautismo, es aquí la designación genérica de la persona simple, ignorante o bobalicona. No existe unanimidad, sin embargo, acerca del significado de los motivos particulares, de las fuentes de inspiración y de las intenciones del artista, encontrando interpretaciones para todos los gustos. Una de las más sabrosas es la que propone Roggen, filólogo e historiador del arte flamenco, quien en el contexto de una de esas *cluyte* o farsas medievales que se representaban en los mercados, ha visto aquí la escena del cornudo que, habiendo sorprendido a su mujer engañándolo con el clérigo, es doblemente burlado por la adúltera, quien con la ayuda de su cómplice le hacen creer al marido que sufre alucinaciones y que es necesario curarle de su mal. Por desgracia, como ha observado Marijnissen, no conocemos ninguna "Cluyte van Lubbert Das"⁴ que apoye esta hipótesis. Se ha relacionado, por otra parte, con una de las representaciones que tenían lugar sobre los carros de cortejo de una *Ommegang* o procesión, como la que se celebró en Amberes en 1565 y en la que se escenificó una operación de la locura (tal la hipótesis sugestiva de Bax); con una circuncisión ritual de un miembro de la secta herética de los Hermanos del Espíritu Libre (según la conocida tesis de Fränger, quien no aporta prueba alguna en su apoyo); o con un *Consolamentum* cátaro en el que Lubbert Das sería el fiel del que abusa el cirujano -la Iglesia corrompida de Roma- (como pretende, igualmente con escaso fundamento, Stein-Schneider); en fin, no ha faltado tampoco quien ha visto aquí una parte de una supuesta serie astrológica del Bosco en la que figurarían los planetas y los respectivos elementos y temperamentos (según la interpretación de Brand-Philip, para quien en el panel que nos ocupa estarían representados el planeta Mercurio, el elemento aire y el temperamento sanguíneo)⁵. Éstas y otras "lecturas", interesantes todas ellas aunque algunas más prudentes que otras, se han concitado para arrojar un poco más de luz (y de confusión) sobre la pequeña tabla del Prado.

Propondremos aquí un nuevo punto de vista, creemos que suficientemente fundado: una nueva incursión en los universos inagotables del pintor de 's-Hertogenbosch con la que quizá podamos contribuir a esclarecer y poner algo más de orden en el complejo contexto hermenéutico de la obra bosquiana.

La pintura de la última Edad Media también tuvo sus "poetas" de la melancolía, "esta enfermedad del cuerpo y del espíritu" que puede ser rastreada en la totalidad de la obra del Bosco y que en esta tabla temprana del Prado se hace "poema" satírico. Dos eran los remedios que tradicionalmente recomendaban los médicos para curar la melancolía, "la pena de Adán" como la conocieron los autores medievales, pues nació con el pecado, al comer el hombre del Árbol del Conocimiento, cuyos frutos nos arrancan violentamente del paraíso de la animalidad, dotándonos de la conciencia del dolor y de la muerte; dos supuestos remedios, digo, la música, siempre en un lugar relevante en la figuración bosquiana (aunque para invertir su función simbólica, como tormento y no como práctica terapéutica), y el más contundente de la cauterización practicada "in medio vertice". Es imposible realizar aquí siquiera un rápido bosquejo de la historia de la melancolía en el contexto de la teoría hipocrática y galénica de los humores y de los temperamentos, con todas sus implicaciones en la historia del arte y la filosofía ⁶. Únicamente cabe recordar que ya Avicena, el autor de ese *Canon Medicinae* que tanta repercusión iba a tener en la medicina bajomedieval, asociaba la melancolía con una lesión en el ventrículo medio del cerebro, en el lugar del juicio, muy cerca del ventrículo anterior donde residía la imaginación. De ahí que el médico hispanoárabe Albucassis, cuyo tratado de cirugía, después de traducido al latín, se iba a convertir en el texto imprescindible de los cirujanos europeos hasta entrada la Edad Moderna, era partidario de cauterizar el cráneo en algunos casos de melancolía ⁷. La historia de la medicina nos ha dejado numerosos "diagramas de cauterización" en los que se señala

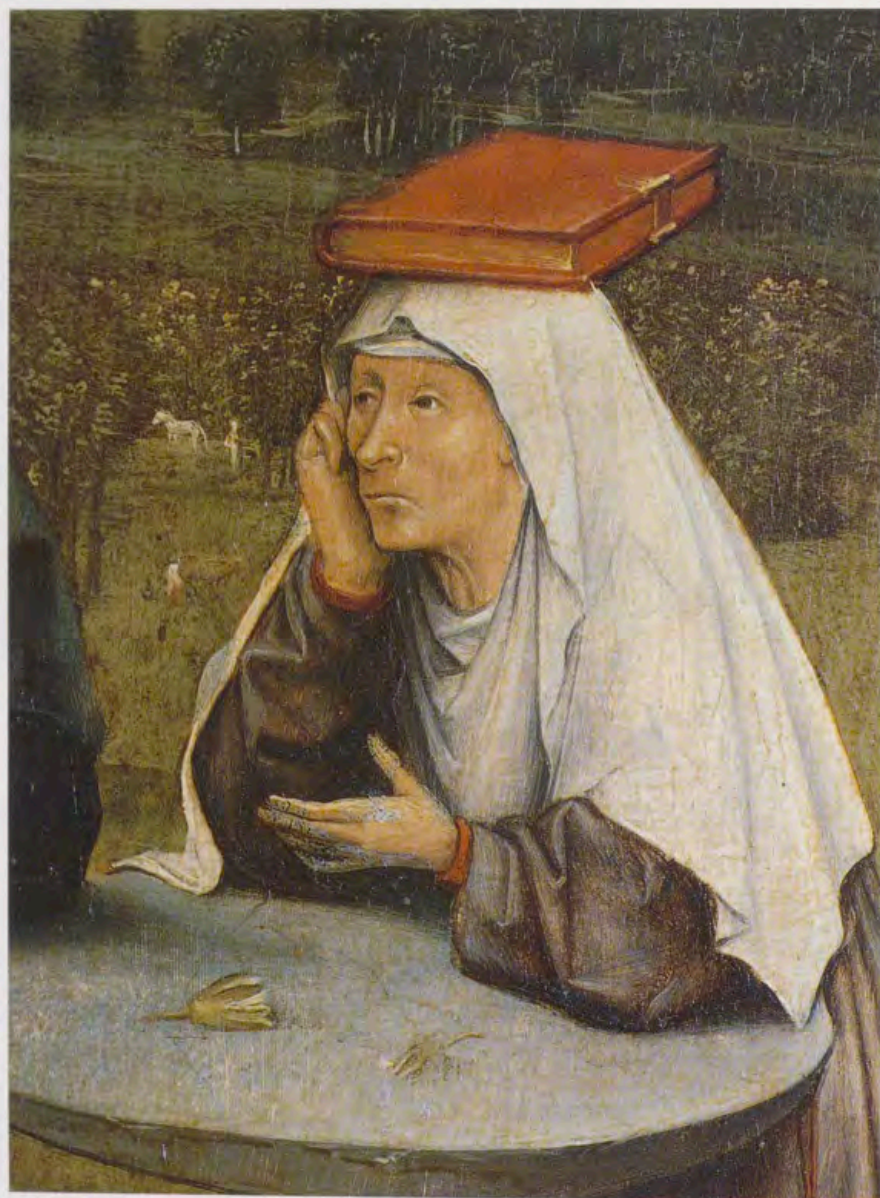


La profundidad del paisaje, reforzada por la hábil combinación de los colores, produce en nosotros la impresión de hallarnos ante un espejismo.

la el lugar exacto y el modo de realizar la horrible intervención. Estos diagramas presentaban al enfermo de pie, como aquel de Erfurt, del siglo XIII, en el que un melancólico señala con su mano su cabeza trepanada, o sentado en su silla de operaciones ⁸. La semejanza de éstos con *La extracción de la piedra de la locura* no nos deja muchas dudas: en la tabla del Prado asistimos a la dudosa curación de un loco de melancolía, en el momento en el que el doctor le está extrayendo no una piedra, como cabría esperar por la inscripción, sino una extraña flor, justamente "en el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación", como decía Chatier. Poco importa que se trate de un nenúfar, como quiere Reuterswärd, o un tulipán lacustre similar al que encontramos sobre la mesa, como piensa Bax: la flor no parece ser otra que la de la fantasía desmedida del paciente, causa tradicional de la tristeza y los miedos infundados del melancólico. Dolencias del ánimo para las cuales hay pocas esperanzas, a juzgar por el tono satírico y burlón de la obra bosquiana, en la que cada detalle nos advierte del engaño y del fraude.

Al margen de las interpretaciones particulares, y si no queremos perdernos prestando una excesiva

atención al costumbrismo y al pintoresquismo de los detalles, es preciso atender al significado cósmico, global, de la tabla del Prado; un sentido universal sugerido, como atinadamente observa Tolnay, por la forma en *tondo*, clara alusión al mundo o al globo terrestre que encontramos asimismo en otras obras del Bosco, y que es reforzado aquí por "el sentido del paisaje holandés, grande y vacío, cuyo carácter simple y uniforme, tan nuevo en el arte, se ofrece a una interpretación universal", como si el pintor hubiera captado de este modo, "a través del aspecto fortuito, anecdótico, del paisaje, un rasgo esencial del universo" ⁹. Ahora bien, en una obra en la que cada detalle nos habla de engaño e ilusión, la profundidad del paisaje, reforzada por la hábil combinación de los colores ocre, verde y azul, produce en nosotros la impresión de hallarnos ante un espejismo o un fugaz reflejo. De hecho la tabla adopta deliberadamente la forma de un espejo circular, un anticipo de esos espejos convexos y deformantes que vendrán después: el espejo donde se refleja, en primer plano, el sueño de la locura y la vanidad de los hombres, del que parece ser testigo una mujer mayor con el ceño fruncido y la mirada adusta y pensativa. La vieja, que no participa en la escena, contempla la insensatez



Una mujer mayor, con el ceño fruncido y la mirada adusta, es testigo del sueño de la locura y de la vanidad de los hombres.

humana en actitud melancólica, con la mano apoyada en la mejilla según el tipo iconográfico del saturnino, lo que nos puede hacer pensar en una personificación o alegoría de la Melancolía, tal vez en un antecedente de aquella vieja Dama Melancolía que, cuando la figuración del artista se deslice desde lo satírico hacia lo grotesco y abismal, volveremos a ver en las *Tentaciones* de Lisboa. Estamos ante el espectador mudo que con frecuencia contempla las escenas bosquianas.

Tres son aquí, pues, los actores de esta farsa universal: Lubben Das, el crédulo representante de la humanidad, el doctor que lleva el embudo de la sabiduría por birrete, y el fraile no menos charlatán, representantes ambos, respecti-

vamente, de la ciencia profana y del saber sagrado: presuntos sanadores ambos, el uno de los cuerpos, el otro de las almas. El cirujano muestra en la mano el bisturí con el que ha trepanado el cráneo del falto de seso; el clérigo trata de consolarlo con un objeto supuestamente sagrado no menos punzante y agresivo. Entre ambos surge la figura implorante del necio, el cual vuelve la mirada hacia nosotros, suplicando que alguien le libere del mal que le aflige. Mas el saber profano es con demasiada frecuencia fraudulento y vano: después de todo, la ciencia resulta inútil e irrisoria, pues no nos cura del mal de ser unos pobres y lábiles mortales. Todos estamos locos, pero son más locos y ridículos aquellos que, como los

sesudos doctores, hacen profesión de saber: si todas son necesidades en el hombre, la peor de todas es no reconocer "la miseria en que está encerrado". Es la época en la que Sebastián Brandt dedica el primer canto de su célebre *Narrenschiff* a los locos del birrete, vistiéndolos como a bufones, con capuchón y cascabeles, tal como los vemos en un grabado que ilustra este pasaje de la edición latina de 1497, donde se muestra al "maestro" apoltronado en el necio trono de su cátedra rodeado de libros. Los sabios y doctores se han ganado también para Erasmo, que pasó estudiando unos años en la ciudad natal del Bosco, un puesto destacado entre las "Formas más elevadas de la Necedad": así, desfilan primero en esta procesión de los fatuos "Los poetas, los retóricos y los escritores", luego "Los jurisconsultos y los dialécticos"; después "Los filósofos" y, finalmente, cerrando la comitiva, como la más alta dignidad de necedad, "Los teólogos" (*Elogio de la locura*, XLIX-LIII). Burlas semejantes se encuentran en Rabelais. La sinrazón se adueña de la propia razón: ésta no puede producir más que inútiles sutilezas escolásticas y palabrería insubstancial. Y, sin embargo, los hombres nos empeñamos en ver claridad donde no hay sino confusión o vanos silogismos. Ni siquiera los guardianes del saber trascendente están exentos de esa general demencia que se extiende doquier: aún no ha habido tiempo suficiente para que la naciente *devotio moderna* cristalice en la nueva religiosidad representada por la Reforma, y nunca como en esta época el prestigio y la reputación de la Iglesia y los clérigos habían conocido cotas tan bajas. La feroz sátira del Bosco, dirigida en particular contra las órdenes mendicantes, acusadas de olvidar su misión espiritual para entregarse a la vida mundana, era por otra parte un lugar común entre los humanistas contemporáneos del artista y la encontrábamos ya entre los místicos del siglo XIV. Pero en ningún otro autor de su tiempo como en el Bosco se encuentra expresada, en el "silencio de las imágenes" (y no sólo en el discurso literario, como quiere

Foucault, de un Erasmo o un Brandt), con caracteres truculentos, la experiencia trágica de la sinrazón del mundo, de la invasión de una locura que es, al mismo tiempo, experiencia cósmica y vivencia crítica y personal. La oclusión de la razón, o su vaciamiento, no va a poder menos de abrir ese órgano descontrolado de la melancolía que es la fantasía. El Texto del saber simbólico tradicional, que durante siglos se había encargado de fijar el sentido de las palabras y de las cosas, se encuentra ya sellado, cerrado como el libro que usa de tocado Dama Melancolía. Se ha resquebrajado el gran retablo gótico del mundo, y antes de que se forme la racionalidad moderna y madure la nueva fe de la Reforma y la Contrarreforma, se deslizan entre sus fragmentos una caterva inclasificable de monstruos grotescos y demoníacos nacidos de la imaginación (de la melancolía de un hombre y de una época) cuando ésta se abandona al delirio de su propio vacío: los fantasmas de la locura que llenarán los universos fantásticos del Bosco.

El Bosco de *La extracción de la piedra de la locura* no es todavía el pintor de los infiernos de una humanidad abandonada al delirio de su propia inmanencia, aunque ya despunta en el paisaje del fondo, bajo un cielo vacío de dioses, el sol negro de la melancolía, que aquí reviste la forma de instrumentos de muerte y tortura, siniestros presagios de los tiempos finales. El joven pintor de la tabla del Prado muestra ya la sagacidad de quien ha visto al hombre y al mundo reflejándose en el espejo saturnino del desengaño. Donde todo es ilusión y engaño (tema u obsesión que se repite, como una melodía en una sinfonía pictórica, en todas las obras del artista, y que se presenta aquí en diversas formas, desde el libro cerrado de la ciencia, que recuerda a Bax ese *Futsalboek* o "manual de los defraudadores y de los tramposos", a detalles más concretos y "costumbristas", como el de la bolsa del loco atravesada por un puñal, lo que a juicio de Brand-Philip revelaría el verdadero propósito de la intervención quirúrgica: extraer el dinero de la bolsa de los ignorantes); donde todo es falaz espejismo no



El sol negro de la melancolía reviste aquí la forma de instrumentos de muerte, tortura, presagios de los tiempos finales.

nos queda sino el espejismo de la verdad, pues ésta ya sólo se revela por su ausencia: nace primero como verdad del desengaño para acabar negándose a sí misma como verdad de abismos a través de la cual acabará deslizándose la lógica grotesca del absurdo. La locura de la razón, puesta ya de manifiesto en la temprana tabla del Prado, terminará convirtiéndose en la extraña razón de la locura cuando la fantasía entre en flujo y movimiento para apoderarse de la vaciedad del espíritu de un artista y unos tiempos nacidos bajo el signo de Saturno.

NOTAS

¹ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid, F.C.E., 1985 (2ª ed.), 2 vols., v. 1, p. 51.

² Alain Chartier, *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* (1428). Cit. según R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y melancolía*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 225-224.

³ Cfr. Ludwig Baldass, *Hieronymus Bosch*. Wien-München, Verlag Anton Schrorroll, 1959, pp. 225-226.

⁴ Cfr. D. Rogger, "Het verklaren van het werk van Bosch en Bruegel", en *Nieuw Vlaanderen*, marzo 1956; R. H. Marijnissen,

Jérôme Bosch. Tout l'oeuvre peint et dessiné. Amberes, Fonds Mercator, 1987, p. 440 (ver asimismo n. 617).

⁵ D. Bax, "Als de blende tswijn sloughen". *Tijdschrift voor Nederlandsche*, LXIII, 1944, pp. 82-86; Stein-Schneider, "Le consolamentum cathare paint par Hieronymus Bosch". *Cahier d'études cathares*, XXXV, 1984, pp. 2-20; L. Brand-Philip, "The Peddler by Hieronymus Bosch. A study in detection". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 9, 1958, pp. 41 y ss.

⁶ Al lector interesado se le puede remitir a la obra de Stanley W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión* (Madrid, Turner, 1989), para el punto de vista médico de la cuestión; al ya citado de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía* (ed. cit.), por lo que respecta a la forma que adopta el tema en la historia del arte; a los sugestivos ensayos de Carlos Gurméndez, *La melancolía* (Madrid, Espasa Calpe, 1990), y László F. Földényi, *Melancolía* (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1996), si lo que se busca es un enfoque filosófico; o al de Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie* (París, Aubier, 1984), si estamos interesados en la estética psicoanalista.

⁷ Cfr. Enrique González Duro, *Historia de la locura en España*. Madrid, Temas de Hoy, 1994, 2 vols., v. 1, pp. 110 y 112.

⁸ Recogido por Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, lám. 74 (El melancólico. Diagrama de cauterización. *Prescripciones para la cauterización*. Siglo XIII. Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek, MS. Amplon).

⁹ Charles de Tolnay, *Jérôme Bosch*. París, Booking International, 1989, p. 15. Valor cósmico del paisaje bosquiano en el que insisten asimismo Jacques Combe (*Jérôme Bosch*. París, Laurent Tisné, 1957, p. 12) y Robert L. Delevoy (*Bosch*, Ginebra, Skira, 1960, p. 24).

Tapices de Alejandro Magno

Por Margarita García Calvo

En el Museo Parroquial de Pastrana se conservan nueve tapices flamencos de los siglos XV y XVI, pertenecientes a tres series. La más antigua, tejida alrededor de 1475, consta de cuatro tapices en los que se representan la *Toma de Arzila* (tres paños) y la *Entrada en Tánger*, plazas africanas conquistadas por el rey portugués Alfonso V (1432-1481). Propiedad de la Casa del Infantado desde el año 1532 -son citados por vez primera en un inventario- fueron donados a la iglesia de Pastrana en el 1667 por la octava duquesa del Infantado Catalina Gómez de Sandoval. Relacionados tradicionalmente con la producción de Tournai, en la actualidad parece más correcto hablar de Países Bajos Meridionales sin atribuirlos a un centro concreto. Menos conocidos que los anteriores son otros dos paños flamencos, relacionados quizá con el mismo rey portugués y sus conquistas africanas. Tejidos hacia 1500, responden a las características de la tapicería de Bruselas en su época de esplendor y llegan a la Casa del Infantado, y posteriormente a la iglesia de Pastrana, junto con los de Arzila y Tánger.

La tercera serie -cronológicamente hablando- es de la que nos vamos a ocupar en el presente artículo. Tejida en Bruselas, en el taller de Jacob Geubels I (activo entre 1585 y 1605), constaba de ocho paños, de los que permanecen sólo tres en el Museo Parroquial. Hasta comienzos de la guerra civil habían estado en este lugar los ocho y es en ese momento cuando salen cinco de ellos, entre otros objetos artísticos, para no regresar ya a su lugar de origen¹. El tema representado es muy popular en la historia de la tapicería: la vida de Alejandro Magno, y tanto la marca de la ciudad de procedencia como el monograma de Geubels aparecen en varias de las piezas.

Su estilo es el propio de la tapicería flamenca de finales del siglo XVI. A partir de la segunda mitad del siglo, aunque perviven características renacentistas, como la unidad espacial, el gusto por los temas mitológicos y antiguos, y la plasticidad de las figuras, el arte del tapiz conoce una modificación en su estilo: el manierismo. Así vemos cómo los aspectos decorativos adquieren una mayor importancia; cómo en las cenefas se representan frecuentemente escenas que desarrollan su propia vida, independientes del tema central -aunque no en nuestro caso- y el colorido se centra en tonos como el amarillo limón, el rojo púrpuro, el verde crudo.

*Detalle de
Episodio de
juventud de
Alejandro en
vida de su padre
Filipo. Museo
Parroquial de
Pastrana.*



RECONSTRUCCIÓN DE LA SERIE

De los ocho tapices se conservan tres en el Museo Parroquial, como ya se ha dicho. Representan: *Marcha triunfal de Alejandro por la Carmania* (400 x 565 cm.), tema tejido con profusión a lo largo de varios siglos. Otro de ellos, el que ha llegado hasta nosotros en peor estado de conservación, es una batalla entre dos personajes coronados, Darío y Alejandro, posiblemente *Batalla de Iso* (415 x 505 cm.). El tercero es un pasaje que podría estar relacionado con su juventud, con la época en la cual vivía su padre, y al que nos referiremos como *Episodio de juventud de Alejandro en vida de su padre Filipo* (410 x 305 cm.). Otros dos están actualmente en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). Uno,

con seguridad: *Alejandro y su médico Filipo*, el otro, muy posiblemente: *Fundación de Alejandría*². El primero no está íntegro. Le falta más de la mitad a lo ancho en su lado izquierdo, lugar donde estaría Alejandro en su tienda. Solamente se conserva la parte en la que están los personajes que presencian la escena. El segundo, episodio infrecuente en los tapices sobre el macedonio, está íntegro, a excepción de las cenefas laterales. Un tercer tapiz, *La familia de Darío a los pies de Alejandro* (415 x 260 cm.), conservado en la sede central del Banco de España (Madrid), muestra un estado aceptable, en especial el colorido. De hecho, es quizá el que está en mejores condiciones de todos ellos; es decir, de los que hoy conocemos: los tres de la iglesia de Pastrana, los dos que permanecen col-



Episodio de juventud de Alejandro en vida de su padre Filipo. Museo Parroquial de Pastrana.

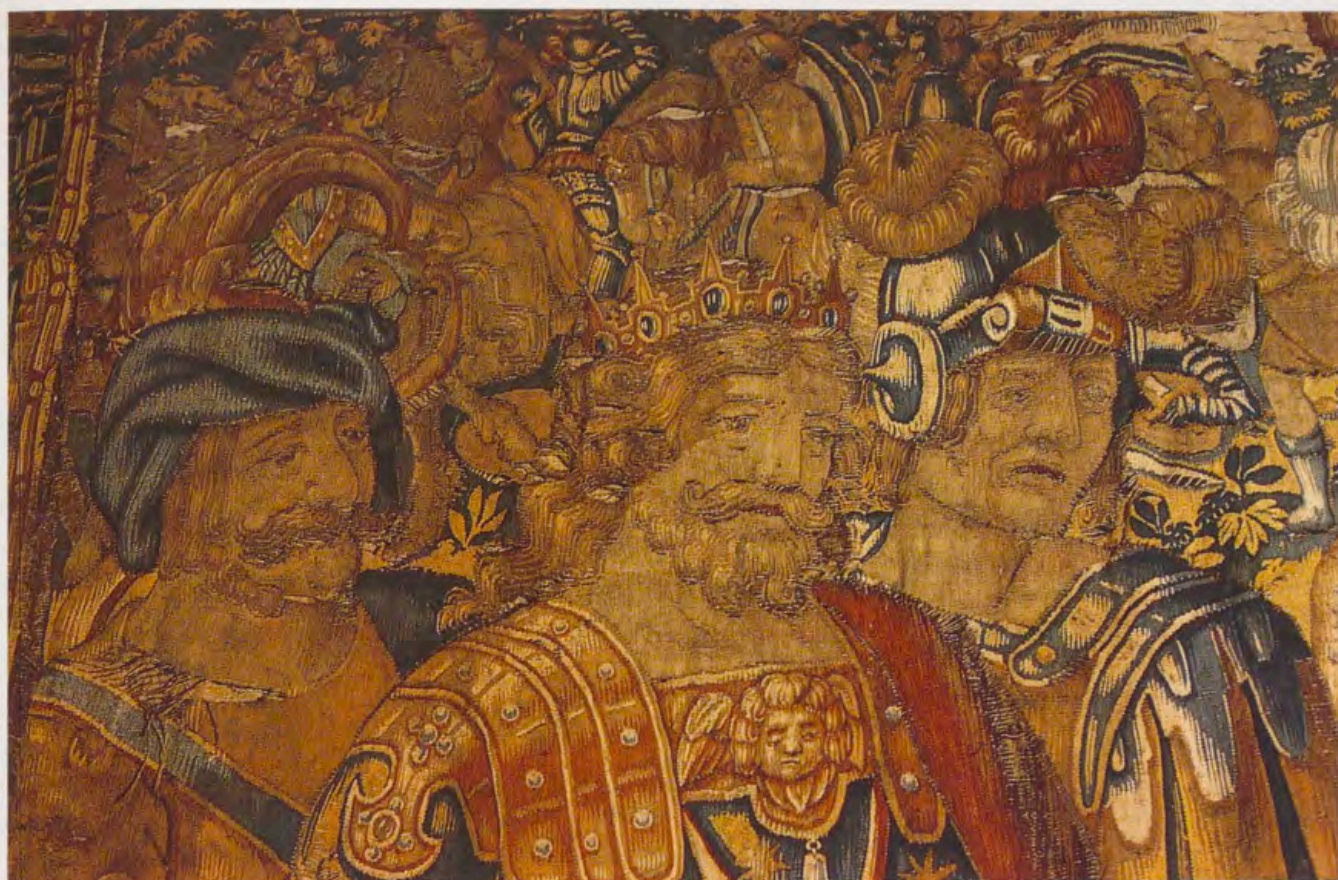
gados en el Museo de Artes Decorativas y el último citado. Los dos tapices restantes, cuyo tema en concreto desconocemos, pues no existen fotografías y su confusa mención en los archivos se limita a hablar de paños de asuntos mitológicos o los paños del Tetrarca, están en paradero desconocido. De todas formas, consideramos que las seis piezas nos permiten reconstruir el conjunto. Su orden, siguiendo la cronología de los hechos, es el siguiente: *Episodio de juventud de Alejandro en vida de su padre Filipo*, *Alejandro y su médico Filipo*, *Batalla de Iso*, *La familia de Darío a los pies de Alejandro*, *Fundación de Alejandría* y *Marcha triunfal de Alejandro por la Carmania*.

DESCRIPCIÓN DE LOS PAÑOS

Tejidos en lana y seda, entre siete y ocho hilos de urdimbre por centímetro, tienen como protagonista a una de las figuras más admiradas de la antigüedad clásica.

Alrededor de Alejandro Magno se forjaron leyendas ya en época muy temprana. Su figura alcanzó en el recuerdo de la posteridad inmediata una grandeza sobrehumana y la fabulación rodeó su vida. Clitarco y Curcio Rufo adornaron sus campañas. La *Novela de Alejandro*, erróneamente atribuida a Calístenes, perfiló durante más de un milenio la imagen de Alejandro en Oriente y Occidente. La Edad Media conoció el Pseudo-Calístenes, y la *Novela de Alejandro* fue traducida y ampliada, siendo el macedonio en el medioevo cristiano la figura más conocida de la antigüedad. De mediados del siglo XV es el *Libro de las conquistas y los hechos de Alejandro el Grande*, cuyo autor Jean Wauquelin le presenta como el parangón de las virtudes caballerescas. Su reputación entre reyes y nobles fue muy alta y se convierte en el ejemplo a imitar.

El primer tapiz -siguiendo la cronología de los hechos- es el que creemos identificar con un episodio de su juventud y así lo hemos titulado. ¿Quizá



Detalle de Episodio de juventud de Alejandro en vida de su padre Filipo. Museo Parroquial de Pastrana.

en la época en que queda como regente de Macedonia al ir su padre en expedición contra los bizantinos?

En el segundo tapiz la identificación del tema no ofrece dificultades a pesar de faltarle un trozo considerable: *Alejandro y su médico Filipo*. La comparación con otro del mismo tema -y tejido por el mismo modelo- propiedad del Patrimonio Nacional ³ nos permite reconstruir lo cortado, la escena principal, la que plasma el momento en que se ofrece a Alejandro la medicina en una copa, y su médico Filipo le lee la carta que, enviada por Parmenion, precisamente le recomienda no fiarse de su médico, pues ha sido comprado por Darío. Se conserva la parte en la que están los personajes (soldados y sabios) presenciando la escena principal. Plutarco se detiene extensamente en este pasaje en su obra sobre el macedonio ⁴. También Quinto Curcio lo menciona ⁵.

La *Batalla de Iso*, una de las más conocidas, posiblemente sea la representada aquí. Este encuentro personal entre Darío y Alejandro es mencionado por algunos autores y pronto

la leyenda se hizo eco de él. Nuevamente Plutarco se refiere a esta batalla en *Alejandro Magno*. En el tapiz, en su parte central, los dos protagonistas, con sus espadas en alto, luchan rodeados por numerosos soldados; del fragor del combate son testimonios el caballo y el soldado heridos en el suelo, en primer término. Al fondo de la abigarrada composición, los ejércitos sostienen una dura lucha.

En el paño de *La familia de Darío a los pies de Alejandro* es muy probable que el cartonista se haya inspirado en el relato que hace Quinto Curcio sobre este episodio ⁶. La generosidad con que es tratada la familia de Darío por Alejandro, después de la derrota de aquél en la batalla de Iso y su precipitada huida a caballo, es puesta de relieve por los principales biógrafos del macedonio, y esta generosidad de trato del vencedor para con la familia del vencido es evidente en el tapiz. En el centro de la composición, Alejandro ayuda a levantarse y consuela a Sisigambis, madre de Darío, que se ha arrojado a sus pies. En primer término, en el suelo, la corona y el cetro, sím-

bolos de sumisión y entrega ante el macedonio. Detrás de la madre de Darío, un grupo, en el que reconocemos a la mujer e hijos del rey persa.

La fundación de Alejandría es un episodio infrecuente en las series sobre Alejandro Magno. Otra fundación de Alejandría de Judocus de Vos está en la actualidad en el castillo de Gaasbeek (Bruselas) ⁷. También en el Museo de Arte de Rumanía, en un tapiz de una serie sobre el macedonio, se ve la construcción de una ciudad muy similar ⁸, pero son escasos los ejemplos. En el centro de la composición está Alejandro en su trono, señalando con su mano un plano que le está siendo comentado por un personaje (posiblemente el arquitecto). A su izquierda, un anciano, de larga barba, en actitud de hacerle alguna indicación, que podría ser el emplazamiento ideal de la ciudad. Al fondo de la escena, grupos de obreros trabajando. El paño se ajusta a la descripción que de esta fundación hace Plutarco: "...Alejandro ya tenía casi medido y acotado el emplazamiento,

según consejo de los arquitectos, cuando durante la noche, acostado, tuvo una visión maravillosa, le pareció que un anciano de canosa cabellera, de aspecto muy venerable, colocándose a su lado le recitaba los siguientes versos: una isla allí que rodean las olas, faro lleva por nombre y está frente a Egipto... Al contemplar, pues, lu-

dio de un gran cortejo festivo. Va en su carro triunfal tirado por caballos blancos y le acompañan sus generales y sus amigos, coronados de guirnaldas y entonando cantos: "...una intensa música de zampoñas y flautas, acompañada de cantos y sonos de arpas, y los himnos báquicos de las mujeres dominaban todo el espacio..."¹⁰.



Detalle de La familia de Darío a los pies de Alejandro. Banco de España. Madrid.

gar tan ventajoso y favorecido, exclamó cómo Homero, que en lo demás era admirable, fue también el más sabio arquitecto, y, a continuación, ordenó diseñar el plano de la ciudad ajustándose a las características del terreno...⁹. En la *Marcha triunfal de Alejandro por la Carmania*, la fuente de inspiración vuelve a ser de nuevo Plutarco, y el cartonista traduce con fidelidad el acontecimiento: Alejandro victorioso llega a las puertas de Carmania en me-

LOS TAPICES Y SUS PROPIETARIOS

Los Mendoza, poderosa familia aristocrática castellana, fueron los primeros dueños de nuestros paños. D. Rodrigo de Silva y Mendoza (1526-1596), segundo duque de Pastrana, nombrado General de Caballería Ligera de Flandes por Felipe II y casado con Ana de Portugal y Borja, muere el 30 de enero de 1596 en Flandes. En su testamento, hecho en Luxemburgo dos días antes, se especifica: "...Item mando

sede a la ygta. collegial demi villa de pastrana la tapiceria que yo compre los dias pasados en Anveres¹¹ que son ocho paños para colgar la capilla en las festividades principales sin que por ningun cargo los puedan vender ni trocar..."¹². Este legado no llegó a la iglesia a la muerte del segundo duque, como había sido su deseo. En los archivos parroquiales no figura su entrada y en los inventarios de ornamentos posteriores tampoco son citados.

La *Historia de Alejandro* entra en la iglesia de Pastrana el 5 de febrero de 1797, según consta en las Cuentas de Fábrica. Al finalizar las cuentas de este año se registra la donación "Dadiva de S. Exa. pa la Fabrica. En Cinco de Febrero embio S. Exa. ocho tapices grandes, pa. adorno de la Parroquia y Reliquias"¹³. Donación ya anunciada con anterioridad por el decimotercer duque del Infantado, don Pedro Alcántara de Toledo (1773-1841), destacado militar y político. En carta con fecha 19 de agosto de 1796 los describe de la siguiente forma: "...un Juego de Tapices de ocho paños, ya usado... con la cenefa de oxarascas y figuras, con la precisa condición de que solo ha de servir para las dos Capillas de Parroquia y Reliquias..."¹⁴.

En los inventarios de los duques de Pastrana y del Infantado nuestra serie es citada en la tasación de las tapicerías, hecha en 1686, de la octava duquesa del Infantado, Catalina Gómez de Sandoval, casada con el cuarto duque de Pastrana, Rodrigo de Silva y Mendoza. Con motivo de la unión de lo dos títulos aparece por vez primera en los inventarios del Infantado: "Más otra tapizeria fina de bruselas de ocho paños y una columna bien tratada de ystoria de Alexandro de seis anas de cayda y cinquenta de corrida que en quadro hazen trezientas anas..."¹⁵. En la hi-juela de los bienes que quedaron por muerte de este cuarto duque de Pastrana (y octavo del Infantado), se la menciona

de nuevo: "mas se le dan y adjudican a la dicha exma. señora duquesa del Infantado beinte y nueve mill y quarenta reales de vellon que valen novecientos y ochenta y siete mil trezcos y sesenta mrs en el valor de otra tapizeria de la historia de alexandro echa en Bruselas que tiene nueve paños ¹⁶ de a seis anas de cayda y cinquenta y cinco anas de corrida que hazen trecientas y treinta anas..." ¹⁷. Es heredada posteriormente por Manuel José de Silva y Mendoza, uno de los cuatro hijos de Gregorio de Silva, quinto duque de Pastrana y noveno del Infantado ¹⁸. Y sigue en poder de la familia hasta que es donada a la iglesia.

Esta serie no fue la única que sobre Alejandro tuvo la familia de los Mendoza. Son varias las que se citan en los inventarios y, entre ellas, una tejida en la manufactura de Pastrana en el siglo XVII: "...zincos paños de seis anas de cayda dela Ystoria de Alexandro fina..." ¹⁹.

TALLER Y CARTONES

Tema tradicional en la tapicería, se han tejido paños en los centros de mayor prestigio. Entre los cartonistas encontramos destacadísimos pintores como Rafael, Rubens, Jordaens, Charles Le Brun... Este último, al frente de la manufactura de los Gobelinos, compuso quizá la más famosa *Historia de Alejandro* en cinco grandes composiciones. También los más prestigiosos tejedores ponen sus monogramas: Frans Geubels, Jacob Geubels I, Jacob Geubels II, J. F. van den Hecke, Gérard Peemans...

Nuestra serie fue tejida en Bruselas, según lo atestiguan dos de los tapices que llevan su marca: B-B (Bruselas-Brabante) con un escudete en medio, en el orillo inferior. Obligación ya impuesta desde el año 1528 y que en el 1544 Carlos V hizo extensiva a todos los centros productores de los Países Bajos. La ciudad vive su período más glorioso, su "edad de oro", en el siglo XVI. Ya desde fines del siglo XV su fama había ido en aumento. Las manufacturas, con nu-

merosos tejedores, incrementan ahora enormemente su producción y al frente de ellas nombres prestigiosos que han llegado hasta nuestros días. Uno de ellos fue Jacob Geubels I (1585-1605). Su monograma está en nuestras piezas, a excepción de la *Fundación de Alejandría* que no conserva las cenefas laterales. Miembro de una de las familias más co-

racterísticas apreciables en los cartones atribuidos a este pintor son resumidas por Baldass: abundancia de plantas en primer plano, situación de árboles diferenciados hacia la mitad del tapiz, colocación de dos cabezas de hombres o mujeres, de perfil, una al lado de la otra o una detrás de otra... Algunas están presentes en nuestros paños y al mismo tiempo son no-

La fundación de
Alejandría.
Museo Nacional
de Artes
Decorativas.
Madrid.



nocidas en el mundo del tapiz, son numerosos los tapices salidos de su taller y que hoy forman parte de las colecciones más importantes.

Tejidos según cartones de la mitad del siglo XVI aproximadamente, apuntan a un pintor manierista. En ellos la influencia estilística del gran pintor Michel Coxcie (1499-1592), sucesor de van Orley y llamado el Rafael flamenco, es evidente. Ciertamente, a Coxcie se le atribuyen cartones de alguna de las series más sobresaliente de mediados del siglo XVI, como las *Siete Virtudes* (Viena) o la del *Génesis* en el castillo de Wawel. Las ca-

torias las afinidades de estilo con las series que se le atribuyen. Por tanto, sin pretender atribuciones arriesgadas, sí apuntar la creencia de que nuestro cartonista perteneció al entorno de M. Coxcie.

Con frecuencia J. Geubels hizo copiar los cartones de su padre y los empleó introduciendo pequeñas variantes. Pero no parece ser éste el caso. Nuestros modelos no guardan importantes similitudes con los utilizados por Frans Geubels al tratar la historia de Alejandro. Sin embargo, dos de los tapices: *Alejandro y su médico Filipo* y *Marcha triunfal de Alejandro por la Carmania* se correspon-



Cenefa lateral izquierda: figura que se identifica con la venganza (Vindicta).

den casi con exactitud con otros dos de un conjunto de once sobre el mismo tema del Patrimonio Nacional de España. Estos últimos llevan los monogramas de Jacob Geubels, Jan Raes y Andrés Blommaert y se fechan hacia 1590²⁰. Es evidente que unos y otros (los del Patrimonio y los de nuestra serie) fueron tejidos siguiendo los mismos modelos, aunque las cenefas sean diferentes. Como ya se ha dicho, nuestro tapiz *Alejandro y su médico Filipo* está cortado. Se conserva la parte en la que están los soldados y sabios presenciando la escena principal. La diferencia entre ambos -en lo que podemos apreciar- vendría dada por la introducción de dos nuevos personajes en el nuestro respecto al del Patrimonio. Con relación al otro paño, *Marcha triunfal de Alejandro por la*

Carmania, las diferencias estriban en las cenefas, de las que carece el del Patrimonio, y por la inclusión en nuestra pieza de dos músicos que acompañan al cortejo.

Cinco de los seis paños tienen las mismas cenefas laterales. La cenefa izquierda -de arriba abajo- se compone de figuras simbólicas, y son las siguientes: Alacritas (presteza del ánimo para la acción)²¹, Confidentia (confianza)²², Vindicta (venganza)²³. La derecha, en el mismo orden: Tyrannys (tiranía, poder absoluto)²⁴, Honor (honor), Fama Bona (la buena fama, el buen nombre)²⁵. Es evidente la relación entre las figuras y el tema central: Alejandro, prototipo de valiente y esforzado (Neuf Preux) alcanza el honor por sus acciones públicas gloriosas, que le traerán la buena fama²⁶.

Respecto a las inferiores y superiores, tienen elementos en común. Gran parte de los personajes se repiten en todas ellas, aunque no en la misma disposición: Conscientia²⁷, Exilium (el destierro), Obedientia²⁸, Misericordia.

Ciertamente las cenefas utilizadas por Geubels aquí difieren de las empleadas habitualmente. A menudo, como ya se ha dicho, utilizó los cartones de su padre, pero con una cenefa modificada y adaptada al gusto de la época. De todas formas, las cenefas de figuras alegóricas con sus respectivos atributos y letreros explicativos fueron muy populares durante la segunda mitad del siglo XVI y, con ciertas variantes, las encontramos en tapices de diferentes tejedores. En ocasiones la coincidencia con las nuestras es exacta, lo que no debe extrañarnos, debido al "trasiego" de unos talleres a otros; como ejemplo, algunas piezas de la *Historia de Abraham: Sara es restituida a Abraham* y *Melquisedech ofrece pan y vino a Abraham* (Patrimonio Nacional, Madrid) tienen, respectivamente, uno la cenefa derecha igual a la izquierda de las de Alejandro, y el otro, la derecha igual a la de la derecha de nuestra serie.

Es decir, las mismas figuras y en la misma disposición²⁹. Como en paños de la misma historia en Hampton Court³⁰, en Viena³¹, y en el Museo de Santa Cruz, Toledo³².

Monograma de Geubels.



NOTAS

¹ Hay constancia de esta salida en la documentación conservada por el actual párroco de Pastrana don Licinio García Yagüe. También se refiere a este suceso Álvarez Lopera, J. *La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la guerra civil española*, Madrid, 1982, vol. II, pp. 107-112.

² Figuran con los números de inventario 1461 y 1463 respectivamente.

³ P. Junquera y C. Herrero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1986, vol. I: siglo XVI, pp. 248-265.

⁴ *Alejandro Magno*, Madrid, 1986, p. 56.

⁵ *Historia de Alejandro Magno*, Madrid, 1986, pp. 96-98.

⁶ *Historia de Alejandro Magno*. Libro III, pp. 125-124.

⁷ Guía de dicho castillo, pp. 2 y 28. Catálogo *Cinq siècles de tapisseries flamandes*, Mechelen, 1989, sep. 30 - nov. 20, p. 70.

⁸ *Catalogue des tapisseries flamanes du musée d'art de Roumanie*, Bucarest, 1966, pp. 4 y 47, n° 7.

⁹ *Alejandro Magno*, pp. 66-67.

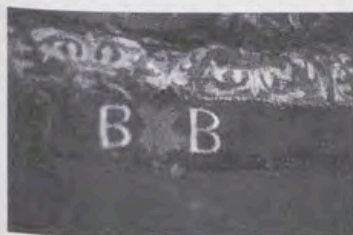
¹⁰ *Alejandro Magno*, p. 118.

¹¹ Amberes es, en este momento, un gran mercado de la tapicería y Jacob Geubels tuvo importantes y frecuentes contactos con esta ciudad. Vendió numerosos tapices para la exportación, según los documentos publicados por F. Donnet, *Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc. jusqu'à la fin du XVIIe siècle* en "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", t.X, 1896. En esta amplia documentación son mencionadas varias series vendidas por Geubels, pero no "la nuestra".

¹² Madrid, A. H. N., Osuna, leg. 2025, n°s. 13-1 y 15-2.

¹³ Pastrana, Archivo Parroquial, Cuentas de Fábrica, Libro 4, años 1775 a 1817, fol. 246 v.

¹⁴ Carta ya mencionada por Eustaquio Merchante en el apéndice VIII de su libro *Los tapices de Alfonso V de Portugal*, Toledo, 1929, pero sin remitir a la fuente.



Marca de Bruselas.



Marcha triunfal de Alejandro por la Carmania. Parte derecha del tapiz. Museo Parroquial de Pastrana.

¹⁵ Madrid, A. H. N., Osuna, cartas 616-52, 8 de octubre de 1686.

¹⁶ De un inventario a otro es frecuente alguna alteración en el número de paños, tratándose de la misma serie.

¹⁷ Madrid, A. H. N., Osuna, leg. 1771, n° 1.

¹⁸ Madrid, A. H. N., Osuna, leg. 1771-6.

¹⁹ En la ya citada tasación de Catalina Gómez de Sandoval. Sobre este importante taller, activo en Pastrana en el siglo XVII bajo el patrocinio del tercer duque de la villa, y sobre su producción, ver el trabajo de J-P. Asselberghs, G. Delmarcel y M. García Calvo, "Un tapisserieur bruxellois actif en Espagne: François Tons", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles (1985), t. 56, fasc. 2, pp. 89-1.

²⁰ P. Junquera y C. Herrero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, vol. I: siglo XVI, pp. 248-265.

²¹ Ripa, *Iconología*. Madrid, 1987, vol. I, p. 76.

²² Ripa, vol. I, p. 212, y G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'Art Profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958-1959, p. 285.

²³ Ripa, vol. II, p. 590.

²⁴ Ripa, vol. II, p. 561.

²⁵ Ripa, vol. I, p. 596 y pp. 587-588 del t. II de *Attributs et symboles dans l'Art Profane*.

²⁶ Sobre el Honor y la Buena Fama, ver "Los Honores" por G. Delmarcel. *Reales Sitios*, 62, año XVI, (1979), pp. 41-57.

²⁷ Ripa, vol. I, p. 207.

²⁸ Ripa, vol. II, p. 158.

²⁹ P. Junquera y C. Herrero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, vol. I: siglo XVI, pp. 208-209.

³⁰ H. C. Marillier, *The tapestries at Hampton Court Palace*, London, 1962, fotos 1 y 4.

³¹ Baldass, "Tapisserieentwürfe des Niederländischen Romanismus", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1928, N. F., fotos 2 y 4.

³² S. Cortés, *Museo de Santa Cruz de Toledo. Catálogo de Tapices*, Madrid, 1982, pp. 51-55.

Las láminas recortadas del Quijote de la Colección Real

Por José Gabriel Moya Valgañón

Entre las curiosidades artísticas que atesoran las Colecciones Reales, hay una serie de láminas del Quijote de que ya diera noticia hace años Paulina Junquera, entre otros¹. Se trata de historias recortadas y caladas en papel, de 27 por 22 centímetros, y sobrepuestas a una tela de raso carmesí como fondo, con lo que se consigue que adquieran un cierto valor pictórico, sugiriendo dibujos a pluma o estampas.

Todas las composiciones están calcadas de las ilustraciones que se publicaron en el Quijote editado en Londres por Tonson en 1758, reproduciendo la mayor parte de sus sesenta y ocho láminas y la viñeta que aparece al pie del capítulo octavo, casi todas ideadas por Johan Van der Bank y grabadas por Van der Gucht².

La copia es bastante fiel, si se exceptúa la orla de vegetación arrocillada que las contornea y la leyenda, de ortografía excesivamente pintoresca, que acompaña al pie a cada escena. La orla, que

Entierro del Pastor. *Pedro Laso de la Vega.* Palacio Real de Madrid.



también puede estar calcada de algún repertorio, y la leyenda, habrían de adjudicarse a la invención del recortador. Por ello la falta de fidelidad al texto cervantino, que le reprocha Paulina Junquera, habrá de achacarse más bien a Van de Bank que a nuestro hombre. Aquél, por otro lado, ya queda disculpado por el editor de la edición londinense, cuando se excusa ante la condesa de Montijo de que acaso los artistas de Inglaterra no fuesen capaces de reflejar el ambiente español con la suficiente veracidad por su desconocimiento de hábitos y costumbres. Por lo mismo, habremos de reconsiderar los elogios que

hace Cavestany³ a la "original interpretación" del recortador. Éste, por lo demás, debía estar bastante orgulloso de su trabajo, pues firma la última de la serie, "Testamento y muerte de don Quijote", en una cartela situada en la parte inferior izquierda: *Pedro Lazo / de la Vega / fec(i) t n° 68/1768* y, además, coloca sus iniciales *P. V.* en otras cinco⁴.

Pero poco más puede decirse de tal artífice. Las cuentas de 1769 de Gastos Extraordinarios del Príncipe, futuro rey Carlos IV, recogen diversos pagos y recibos al recortador que algo ilustran, pero también confunden, empezando por el nombre, pues suele

llamársele Pedro de Vega y así suele firmar él. Sólo hemos visto una vez escrito el apellido de la manera que consideramos correcta, Laso de la Vega, en papel que luego firma él Lazo de la Vega. Acaso este ceceo es el causante de que Rico le haga sevillano, opinión que compartirá Cavestany.

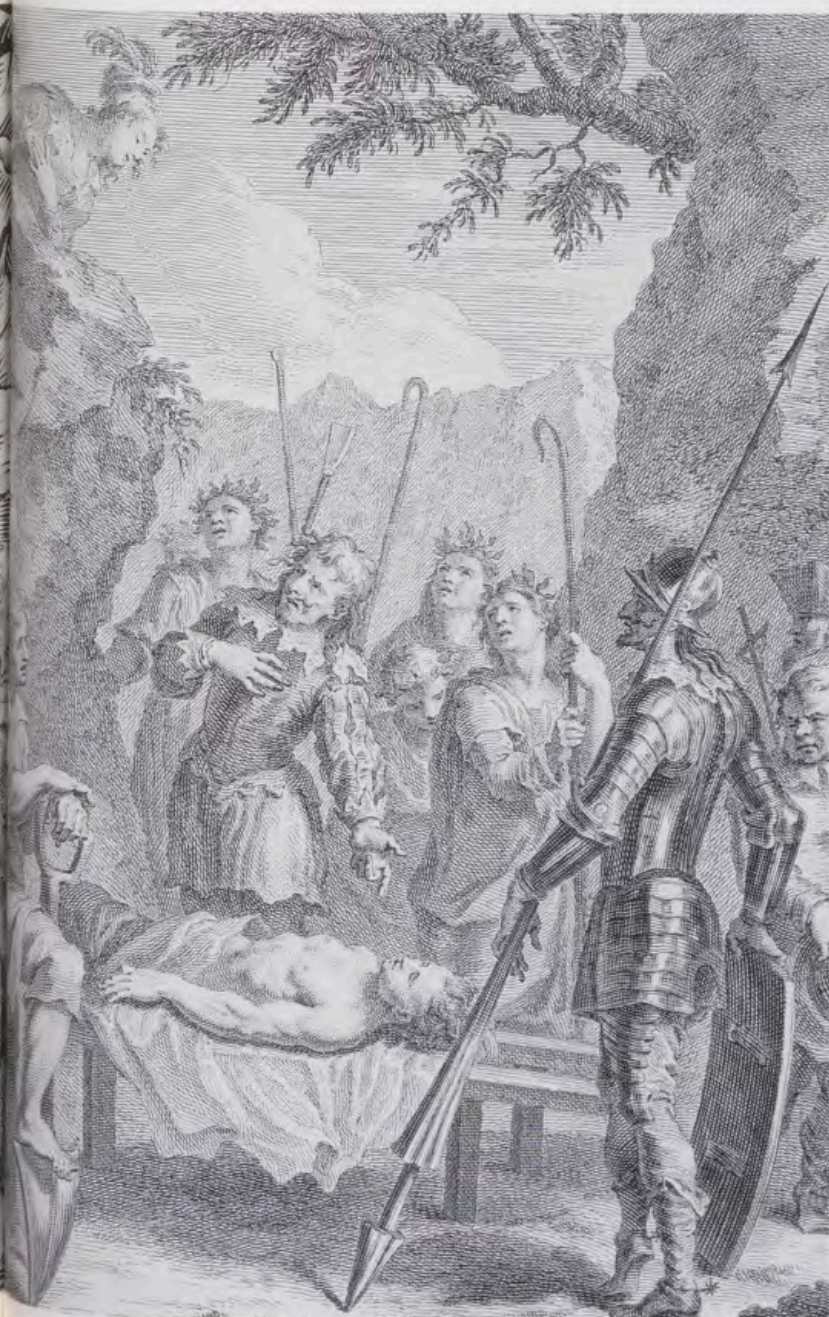
Al parecer, el trabajo lo llevó a cabo entre 1766 y 1768, y realizó dos juegos, uno para don Carlos y el otro para el infante don Gabriel, según unas cuentas de abril de 1769. Debía ser de carácter no muy diligente, a juzgar por lo que se dice en la documentación conocida, lo que motivaría en un momento dado su reclusión en el Cuartel del Regimiento Inmemorial durante casi trece meses, a lo largo de 1767 y 1768. Poco antes, en 1766, cuando debía ser muy joven todavía y, acaso, para que sentara cabeza, se le casó a costa del Príncipe con Juana Juárez, a quien se pasará directamente algunas mesadas, entre julio y septiembre de 1767, durante su acuartelamiento⁵.

Sabemos que en diciembre de 1769 se ordenaba a la Tesorería del infante don Gabriel el abono de 20.425 reales y 21 maravedís por el coste del juego de las láminas de la historia del Quijote, recortadas por Pedro de Vega y puestas en raso liso con sus marcos de caoba y cristales, para adorno de un gabinete de Su Alteza⁶.

Pero las cuentas aludidas arriba, de abril de 1769, indican que los dos juegos de láminas para el Príncipe y el Infante costaron 59.658 reales y 8 maravedís, que se libraron por mitad, lo que es algo menos del doble de la cantidad cargada a la Tesorería del Infante.

Y de su lectura detallada y de los comprobantes que la acompañan no se deduce en ningún momento cuántas componían cada juego. A trescientos reales la unidad, podrían ser ciento veinte en total. Por las cuentas del vi-

Entierro del Pastor. *Quijote de Tonson, Tomo I, cap. XIV.* Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



driero, un juego constaría de sesenta y seis láminas. Por la del ebanista serían sesenta y dos ⁷, aunque un documento de otro expediente se refiere a la confección de otros tres marcos ⁸. Ahora bien, el Tonson cuenta con sesenta y nueve ilustraciones, incluida la viñeta indicada de colofón y, además, las láminas del retrato de Cervantes y del Monte Parnaso, que también fueron recortadas ⁹. Por ello habría de considerarse que el número 68 que acompaña a la firma en la serie que nos ocupa se referirá exclusivamente a que es copia de la lámina 68 del libro en cuestión y, como el resto de las numeraciones antiguas presentes en el reverso, trata de establecer equivalencia entre los recortables y las láminas originales.

Inventarios antiguos del Gabinete Topográfico, de cuando estuvo instalado en el Casón del Retiro ¹⁰, indican que allí se exhibían sesenta y ocho y luego sesenta y siete cuadros recortados, antes de la disolución de esta Colección Real en 1854 ¹¹. Precisamente es allí donde indicará Rico Sinobas, tan interesado siempre por lo que entonces se llamaban Artes Industriales, haberlas visto hace muchos años en número de treinta y dos.

Ulteriormente, sabemos que, a fines del siglo pasado, había cincuenta y nueve en la Casa de Campo, cuando don Manuel Jarreto quiso hacer una lujosa edición de ellos, según informa Cavestany.

Por lo demás, ignoramos cuál fue el inmediato paradero de la serie destinada al infante don Gabriel, ya que no figura en los inventarios, tasaciones y transferencias hechos a su muerte ¹², y suponemos que la actualmente conservada en el Palacio Real de Madrid es la misma que estuviera en el Gabinete Topográfico y volviera, tras las disolución de éste, a la Casa de Campo.

Podemos considerar que a la Colección de don Gabriel corresponderían las que publica Cavestany como pertenecientes a la colección del Marqués de Vista Alegre en 1927, diez en total, cuyos asuntos coinciden con los de las conservadas en Palacio. También otras cuatro conservadas actualmente en el Museo Nacional de Artes Decorativas, adquiridas por el Estado en subasta pública de Sotheby's en 1987, dos de las cuales son duplicados de las existentes en Palacio, mientras otras dos, *Resusita Altisidora del encanto* y *Las dueñas pellizcan a Sancho* no se encuentran actualmente en la Colección Real. No hay duda en que todas deben haber sido realizadas a la vez, dada su estructura general, marcos y colgaderos.

Comparando unos ejemplares con otros, se advierten suficientes divergencias para que pongamos en duda la observación de Cavestany que las suponía "hechos indudablemente de una intención, con dos pliegos de papel sobrepuestos, lo que no advirtió Manuel Jarreto al ocuparse de su estudio".



El monte Parnaso. Pedro Laso de la Vega. Palacio Real de Madrid.



El monte Parnaso. Quijote de Tonson, frontispicio. Tomo I. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Pues parece que cada una ha sido realizada por separado al examinarlas detenidamente y, como en toda obra manual, al final las variantes se aprecian en toda réplica.

En *Se finge Dorotea difunta* hay cambios en la orla, singularmente en las granadas o alcahofas de los ángulos, más cercanas a los tejidos del siglo XVII las de la colección palaciega. No queda ahí la cosa, pues el fondo arquitectónico también tiene un distinto tratamiento. Lo que en el ejemplar de Palacio quiere ser decoración arquitectónica de placas recortadas bajo el entablamento de las pilastras, o en los entrepaños y claves de los arcos, se transforma en el que atribuimos a la colección del Infante, reduciéndose el volu-



Resusita
Altisidora del
encanto. Pedro
Laso de la Vega.
(Fotografía
cedida por el
Museo Nacional
de Artes
Decorativas.
Madrid).



Las dueñas
pelliscan a
Sancho. Pedro
Laso de la Vega.
(Fotografía
cedida por el
Museo Nacional
de Artes
Decorativas.
Madrid).

men en las últimas y siendo sustituidas las otras en forma y disposición, de modo que parecen como lámparas colgadas dentro de una estancia y no ornatos arquitectónicos.

En todos aquellos casos en que conocemos el duplicado, la orla varía en el mismo sentido que en la antedicha. Este cambio es menos notable quizá en *Bailando Dn. Quijote se desmaya*, según se titulaba la que fue del Marqués de Vista Alegre. Por el contrario, en la que suponemos colección de don Carlos IV, el rótulo reza: *Dn. Quijote se desmaya en el vayle*.

En la *Nobela del curioso ynpertinente* queda aparentemente más cerca del grabado origi-

nal la de la Colección del Infante. La nuestra está al revés, probablemente como consecuencia de distracción al colocar la leyenda. Pero es que además, se ha otorgado mayor protagonismo a la figura de Leonela, concediéndole mayor espacio al darle más movimiento de acuerdo con el grabado, con lo que el recortador se ha visto obligado a inventar un trozo de muro ornado sobre ella y, para respetar la proporción, también un suplemento decorativo en el techo.

En la *Carta de Sancho a su mujer*, parece que la del Museo Nacional de Artes Decorativas presenta el árbol de fondo con ramaje menos tupido, más próximo por tanto al grabado de Van der Gucht, pero ello puede ser debido al hecho de haber sufrido pérdidas.

Don Manuel Rico, en su citado trabajo, da a conocer otro ejemplar del *Despide Dn. Quijote a Sancho*, cuyo paradero actual desconocemos y que podría haber pertenecido a la serie del Infante, aunque no se aprecie el marco para confirmarlo. Allí también encontramos discrepancias, pues el montante sobre la puerta o la estrecha faja decorativa de roleos de encima son sustituidos por un rayado. Por lo demás, ni uno ni otra aparecen tampoco en la estampa grabada.

Pues si Laso de la Vega suele seguir fielmente los grabados de Van der Gucht, lo hace en cuanto a los personajes, mientras los ambientes los sigue en líneas muy generales, recreando y modificando arquitectura o paisaje, a veces con bastante imaginación, como en la estampa de Dorotea que él ha trasladado a un interior con amplias vistas, mientras Van der Bank la imaginó en un exterior cerrado por una arcada.

Por alguna razón, el recortador tiende a esa contradicción. En la historia del *Curioso Impertinente* ha cambiado el cierre de tapices por una puerta abierta, mientras en la *Carta de Sancho a su mujer*, quizá una de las copias más fieles, le ha abrumado la grandiosidad del paisaje y ha ampliado notablemente la fronda del árbol.

Al menos treinta de sus recortables presentan modificaciones de los ambientes, de bastante importancia en quince.

Es curioso señalar cómo en el *Testamento y muerte de Dn. Quijote* el recortador se ha mostrado más cercano a un original pintado por Van der Bank.

En éste falta el estante volado con cacharros que figura en el cuadro, como también la guardamalleta, sustituida por un larguero labrado con formas cóncavas arriba, aunque la que recorta Laso de la Vega difiere un tanto de la pintada por Van der Bank, de goteras menos prolijas.

Ésta, como otras once, lleva al dorso una inscripción¹⁵ cuyo sentido no es claro totalmente, pero sugiere que han estado depositadas en el Museo de Cervantes de Valladolid un tiempo.



Se finge Dorotea difunta. Pedro Laso de la Vega. Palacio Real de Madrid.



Se finge Dorotea difunta. Quijote de Tonson, Tomo IV, cap. LXIX. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Observando las estampas, se aprecia que, muy probablemente, han sido realizadas tomando un calco somero de los originales que luego se ha trasladado al soporte para recortar mediante lápiz, cuyos trazos se advierten todavía en algunas. La complejidad del trabajo ha hecho necesario utilizar fragmentos de papel que luego se han pegado entre sí. Ello no resta virtuosismo a estas peculiares interpretaciones del Quijote.

Del mismo modo que el recorte es un arte muy característico de la Europa del siglo XVIII, aunque tenga precedentes más viejos, también es entonces cuando puede decirse que el Quijote y su ilustración se ponen más de moda.

Por ello no es de extrañar que, entre las raras obras que del mismo Laso de la Vega se conservan, sea una de ellas otra historia del Quijote, esta vez correspondiente a las ilustraciones según composiciones de Coypel. Se trata del paso en que don Quijote es servido por las damas del Duque y se halla en el Museo Nacional de Artes Decorativas, con el mismo origen inmediato que las antes citadas. Sus dimensiones son mayores, casi el doble que las de la otra serie¹⁴. Va firmada a la derecha de la base *Petrus Lazo de la Vega Fc* y al lado opuesto se lee *C. Coipel pinx.*, lo que nos permite identificarlo inmediatamente con la serie que grabara Picart, aparecida en 1746, concretamente con la estampa XVIII.

Ha de hacerse notar que, además de la guirnalda de trofeos que sirve de encuadre, el recortador aquí muestra las consabidas distinciones con relación a la estampa que copia. Sigue bien de cerca el modelo respecto a los personajes pero se aparta en el marco ambiental, recargando la sobria arquitectura clasicista con elementos decorativos y dando



Se finge Dorotea difunta. Pedro Laso de la Vega. (Fotografía cedida por el Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid).

mayor importancia a los vanos que asoman al exterior. De todas formas, no se ha copiado la interpretación de Picart, sino otro de forma apaisada más próximo quizá a la composición general y a la segunda serie de tapicerías.

Cavestany dio a conocer otro recortable de mayores dimensiones en colección particular cuyo paradero se desconoce. Se trata de la toma de Belgrado y derrota de los turcos por los imperiales en 1688, cuya fuente grabada ignoramos, a pesar de haber visto alguna que otra estampa con esta temática.

La ocasión del cincuentenario cervantino nos parece buena oportunidad para sacar del olvido estas reproducciones del Quijote.



Novela del curioso impertinente. Pedro Laso de la Vega. Palacio Real de Madrid.



Novela del curioso impertinente. Quijote de Tonson, Tomo II, cap. XXXIV. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

NOTAS

¹ "58 cuadros del Quijote", original colección del Patrimonio Nacional, *Reales Sitios*, n.º 29, 1971, págs. 69-77. Antes que ella viene citada por Givanel y Mas: *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, 1946, pág. 594, quien menciona al autor Pedro Lazo de la Vega, la fecha entre 1760 y 1770, indica que hizo toda una serie copian-do a Van der Bank, aunque sin indicar el paradero. Tam-bién se ocupan de nuestra serie J. Cavestany: "La grafidia o el dibujo aplicado al arte industrial. Dibujos a tijera con asuntos del Quijote", *Arte Español*, T. VIII, 1927, págs. 251-255, quien alude a un trabajo de M. Jorroto, sin localizar, y al de M. Rico Sinobas: "De la grafidia o dibujo a ti-jera que usaron en España los antiguos ferreros", *Historia y Arte*, T. I., 1986, págs. 205-209.

² La dependencia respecto a las ilustraciones de Van der Bank ya la hizo notar Givanel (*op. cit.*, pág. 594) al publicar el ajuste de Sancho como escudero, sin indicar su localiza-

ción, aunque debía conocer toda o casi toda la serie, pues cita la realización de ella por Pedro Lazo de la Vega entre 1760 y 1770. Por cierto que no hace mucho circularon varias de las tablas de Van der Bank con escenas del Quijote en el comercio madrileño.

³ *Op. cit.*, pág. 255.

⁴ Paulina Junquera pensaba que tales iniciales corresponderían a un ayudante, pero deben ser las del propio Lasso de la Vega, pues en la documentación a que aludimos más abajo se le llama siempre Pedro de Vega. Aparecen en las láminas "Don Quijote se arma caballero", "Re-cive don Quijote a Sancho", "Entierro del Pastor", "Aventura de los batones" y "Penitencia que hizo don Quijote".

⁵ Agradezco a doña María Luisa López Vidriero, directora de la Real Biblioteca, la información sobre la existencia en el Archivo General de Palacio de un expediente al respecto, del que, a continuación, transcribimos los documentos más importantes (A.G.P. Carlos IV príncipe, Leg. 46).

1766, julio 8

Carta de don Ignacio de Bejar y Guedeja a don José Pérez sobre el modo de pagar al recortador.

Julio 8

Amigo y señor don Joseph Pérez: Con aquel muchacho recortador de papeles a quien hicimos casar aquí a costa del Príncipe, se ha tomado otra regla desde que se casó. Antes se le daban 8 reales diarios por el bolsillo del Príncipe y tardaba un montón de días en cada lámina, pero esto ceso ya y se ha quedado en que solo se le pagará lo que trabaje, dándole determinada cantidad por cada una. Ahora tiene concluidas y se le deben dos, que la una entregó aquí y otra se le ha dado orden para que la ponga en poder de vuestra merced o del señor don Joseph Narciso y por ambas ha mandado Su Excelencia se le den 600 reales, a 500 por cada una. Lo que me manda avise a vuestra merced para que quando acuda con la lámina se le reciban y guarden vuestras mercedes hasta que se disponga de ella, pero por ahora solo se le han de dar los 500 correspondientes a la una, quedando como en prenda la otra para que continúe trabajando las demás que se le han de ir pagando a dicho respecto conforme las entregue, quedándole siempre a dever la referida. Y los 500 reales que le satisfaga vuestra merced quando se presente, dice Su Excelencia que los incluya en la lista de sus gastos extraordinarios...

Guedeja.

1769, abril 15

Cuenta y recibo de Pedro Laso de la Vega del importe de láminas recortadas.

Cuenta del importe de las láminas que Pedro Laso de la Vega ha recortado en cumplimiento de la orden del Excelentísimo Señor Duque de Bejar comunicada verbalmente a los señores don Ignacio de Bejar y don Pedro Gascon, en 5 de septiembre de 1768.

Por cincuenta y ocho láminas a sesenta reales de vellon cada una.....5.480.

Por tres que como es savidor el señor don Ignacio se hicieron por haverse extraviado.....560.

Importan tres mil ochocientos quarenta reales de vellon (5.840) los que recibí del señor don Joseph Narciso Comenge Thesorerero del Príncipe nuestro señor y serenísimos Infantes sus hermanos.

Madrid y abril 15 de 1769.

Pedro Lazo de la Vega.

1769, abril 22

Cuenta del coste de dos juegos de láminas del Quijote recortadas por Pedro de la Vega para el príncipe don Carlos y el infante don Gabriel.

Año de 1769. Cuenta de el coste que tuvieron los dos juegos de láminas de la Historia de don Quixote que recortó el recortador Pedro de la Vega para el Príncipe e Infante don Gabriel, cuyo importe se libró por mitad.

Cuenta de las cantidades entregadas a Pedro de la Vega en virtud de órdenes del Excelentísimo señor Duque de Bejar, Mayordomo Mayor del Príncipe nuestro señor, sus fechas ocho de julio de mil setecientos sesenta y seis, tres de agos-

to de mil setecientos sesenta y siete y otras verbales, para satisfacerle por las láminas que recortó en papel de la Historia de don Quixote a trescientos reales de vellón cada una, durante su reclusión en el cuartel del Reximiento Inmemorial del Rey con ocho reales diarios, y por su trabajo de concluir el segundo juego de dicha Historia, con el importe de marcos, raso y cristales para dichas láminas, como por menor se expresa:

Primeramente se le pagaron veinte y nueve mil y quatrocientos reales vellón por noventa y ocho láminas que entregó al respecto de los trescientos reales referidos por cada una y orden de dicho Excelentísimo Señor. Consta de noventa y ocho recibos dados por el nominado Pedro de la Vega, desde diez de julio de mil setecientos sesenta y seis hasta quatro del mismo de mil setecientos sesenta y siete.....29.400.
Idem se le entregaron por los trescientos setenta y tres días que estuvo recluso a ocho reales vellón que le asignó S.E. en cada uno dos mil novecientos ochenta y quatro reales, como consta de tres recibos del dicho Pedro de la

Vega y de Juana Juarez, su muger.....2.984.
Idem ciento y quarenta reales pagados a Nicolas Praum por unos marcos que hizo para la primera historia, consta de su cuenta su fecha veinte y siete de mayo de mil setecientos sesenta y ocho.....140.
Idem quarenta y cinco reales pagados a Francisco Delgado por tres cajones que hizo para llevar a Palacio las referidas láminas, consta de su recibo de quince de julio.....45.
Idem diez y ocho reales que se pagaron por el porte a los mozos que llevaron dichos cajones.....18.
Idem mil setecientos quarenta y tres reales pagado a Nicolas Praum, tallista, por el importe de los marcos, que hizo para completar las láminas del segundo juego de dicha historia de don Quixote, consta de su cuenta y recibo de diez y seis de septiembre.....1.745.
Idem mil cinquenta y dos reales y ocho maravedis pagados a los señores Iruegas, Ibarrola y Compañia por el importe del rraso que entregaron para todas las láminas: consta de su cuenta y recibo de diez de octubre.....1.052.
Idem tres mil ochocientos y quarenta reales entregados al referido Pedro de la Vega por finalizar las láminas para completar el segundo juego, como las del primero: consta de su cuenta y recibo de trece de abril de este año de la fecha.....5.840.
Idem quatrocientos veinte y nueve reales satisfechos a Sebastian Cerrado por los cristales que ha entregado para las láminas de dicha Historia: consta de recibo de Dionisio Izquierdo, su oficial, su fecha catorce de diciembre.....429.
De forma que importa esta cuenta como se verifica de las partidas que la componen treinta y nueve seiscientos cinquenta y un reales y ocho maravedis de vellón. Madrid veinte y dos de abril de mil setecientos sesenta y nueve.

Joseph Perez.

⁶ 1769, diciembre, 31, Madrid.

Harebuenos de 20.425 reales para pagar el juego de láminas del Quijote para el infante don Gabriel.

A.G.P. Infante don Gabriel, Contaduría, Leg. 298.

Haranse buenos al Sr. Dn. Joseph Narciso Comenge, gentilhombre de la RL. Casa de S.M. y Tesorero de los Reales Alimentos consignados a los serenísimos señores Príncipe e Infantes, de los correspondientes al serenísimo señor Infante don Gabriel, veinte mil quatrocientos veinte y cinco reales y veinte y un maravedis de vellón que ha tenido de coste el juego de las láminas de la Historia de don Quixote, recortadas en papel blanco por Pedro de Vega y puestos en raso liso, con sus marcos de caoba y cristales para adorno de un gabinete de S.A. Y en



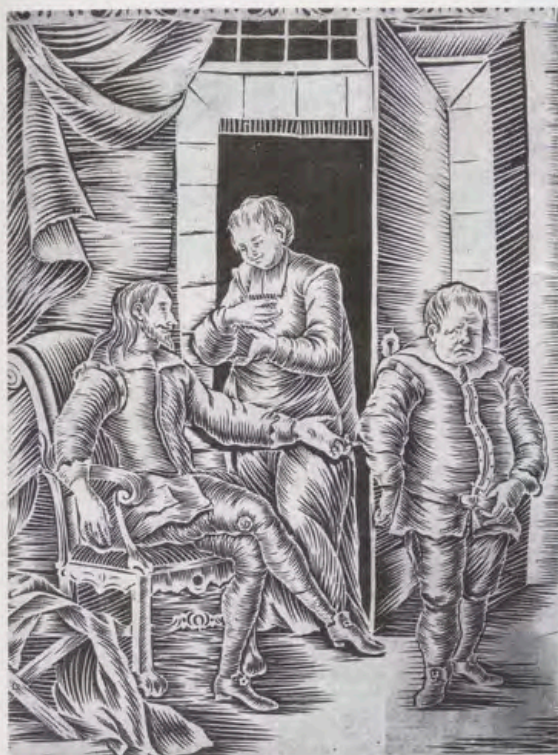
Carta de Sancho a su muger.
Pedro Laso de la Vega.
(Fotografía cedida por el Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid).



Carta de Sancho a su muger.
Pedro Laso de la Vega. Palacio Real de Madrid.



Carta de Sancho a su muger.
Quijote de Tonson, Tomo IV, cap. L. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



Despide don Quixote a Sancho. *Pedro Laso de la Vega. Palacio Real de Madrid.*

Despide don Quixote a Sancho. *Quijote de Tonson, Tomo III, cap. VII. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.*



virtud deste harebuens, con el visto bueno del excelentísimo señor duque de Bejar, Ayo de S.A., tomada que sea la razón por esta cantidad de mi cargo, se abonarán en la cuenta correspondiente a la Tesorería del señor Infante don Gabriel.

Madrid, dizeiembre treinta y uno de mil setecientos setenta y nueve. Son 20.425 reales y 21 maravedis vellón. Pedro Gascón Carrillo de Albornoz, Visto bueno: Bejar. Tomé la razón García. Sentado al número 36 extraordinarios.

Da noticia de este documento, atribuyéndolo a adquisición de grabados, J. MARTÍNEZ CUESTA: "El Infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura", *Boletín del Museo del Prado*, XII, nº 30, 1991, pág. 47, nota 35.

⁷ En la cuenta del coste general de abril de 1769, se acompañan las cuentas particulares de cada proveedor, precisándose en la del cristalero que son 66 cristales entrefinos y existiendo dos recibos de Nicolas Braun por cuatro y cincuenta y ocho marcos respectivamente (A.G.P. Carlos IV príncipe Leg. 46).

⁸ En 28 de enero de 1769, el ebanista Nicolas Braun presenta una cuenta de 95 reales por tres marcos para láminas que faltan de la *Historia de Dn. Quijote por su adessa*

Dⁿ Quixote es servido por las Damas. Pedro Laso de la Vega. (Fotografía cedida por el Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid).



del príncipe y 2 dovelas para otros dos, que se le abona en 8 de junio (A.G.P., Carlos IV príncipe, Leg. 44). Otras cuentas de 1767 nos informan de pequeños gastos para llevar las láminas del recortador al cuartel y en las de 1768 hay partida en junio por traer las láminas de don Quijote de casa del duque de Bejar y por llevar los libros de la *Historia* de don Quijote a casa de don Ignacio de Bejar (A.G.P., *Ibid*).

⁹ La Biblioteca Real cuenta con dos ejemplares del *Tonson*, uno de ellos quizá procedente de la biblioteca de don Gabriel, quien se compró (A.G.P., Infante don Gabriel, Secretaría, Leg. 756, fol. 18 vº de la tasación).

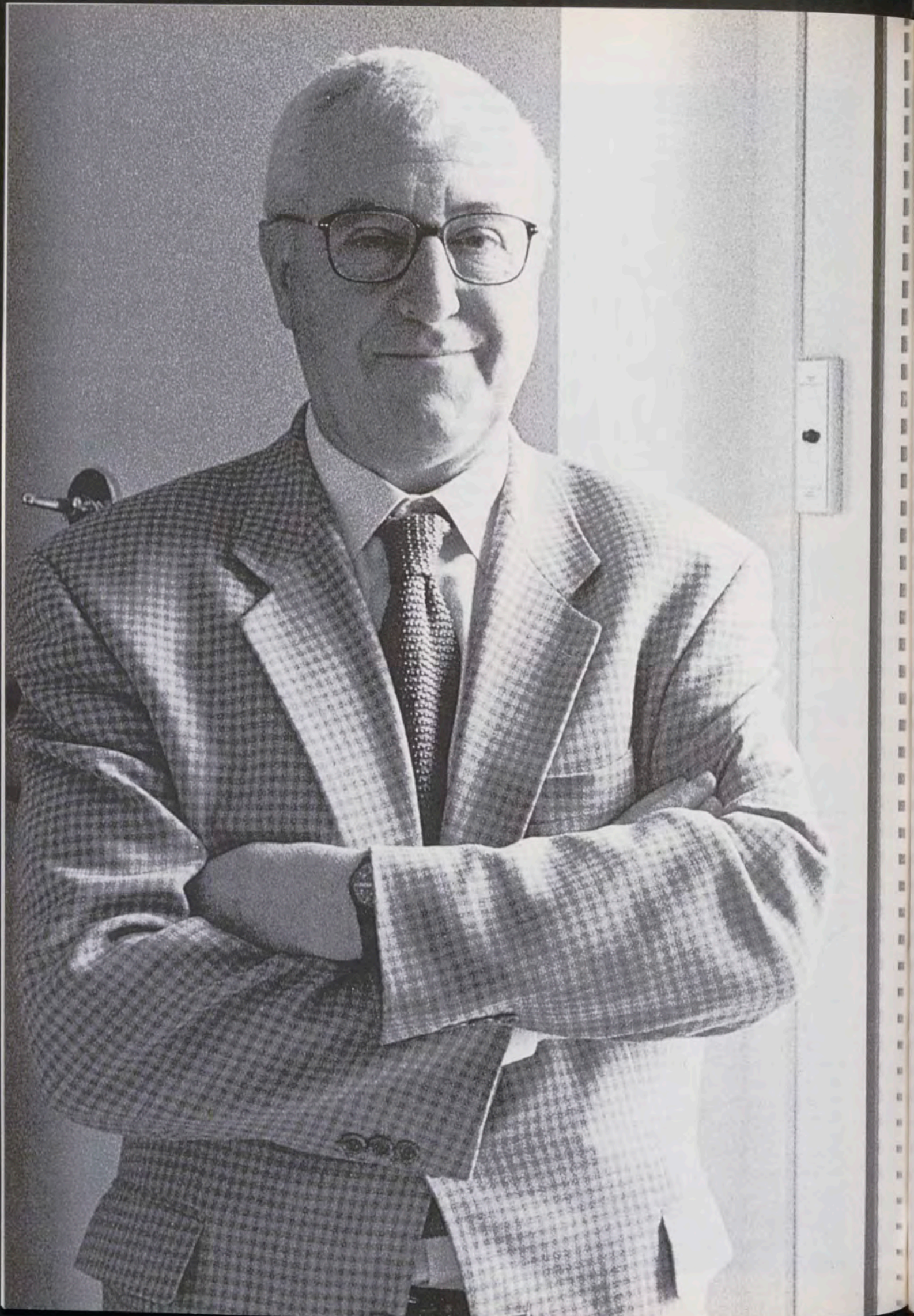
¹⁰ En la testamentaria de Fernando VII figuran ya en el Real Gabinete Topográfico de S.M. en el Real Sitio del Buen Retiro *sesenta y ocho cuadros de papel recortados de otros tantos pasajes de la Historia del Quijote*, valorados en 4.000 reales. (A.G.P., Registro 4807, fol. 88 vº). Los sucesivos inventarios del Gabinete Topográfico los siguen registrando. El formado por su director don León Gil de Palacio, en 29 de enero de 1854, nombra *sesenta y ocho cuadros de papel recortados*, valorados en 10.000 reales (A.G.P., Sec. Administrativa, Leg. 775). El de 18 de enero de 1841 cita ya sólo *sesenta y siete* en la sala primera (A.G.P., Sec. Administrativa, Leg. 795), los mismos que aparecen en el de setiembre de 1849: *sesenta y siete cuadros de otros tantos pasajes de la Historia de Dn. Quijote en papel recortado* (A.G.P., Sec. Administrativa, Leg. 770).

¹¹ De 30 de octubre de 1854 es la R.O. para que se suprima el Gabinete Topográfico y sus objetos se repartan entre los museos Real de Pintura, Artillería o Ingenieros (A.G.P., Caja 11762/Exp. 45).

¹² A.G.P., Infante don Gabriel, Secretaría, Leg. 756.

¹³ "A.S.M.D. Alfonso XII. Recuerdo de la visita de S.M. a la Casa de Cervantes en Valladolid el 17 de marzo de 1876. Mariano Luco de Reynoso. Doce cuadros de autor desconocido". La inscripción va escrita a tinta al dorso de la tabla de protección, encima del número de serie que llevan todas y que ha sido previamente raspado. Tal visita real es comentada por L. PÉREZ MINGUEZ (*La casa de Cervantes en Valladolid*, Madrid, 1905, pág. 161) pero sin ninguna alusión a las estampas que nos ocupan.

¹⁴ Mide 31 x 57.



Tomàs Llorens Serra

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO

Desde que hace dos años publicamos en estas mismas páginas una entrevista con Valeriano Bozal, hoy dirigente en el CARS, nos parecía que hablar con Tomàs Llorens era completar en cierto modo una visión sobre dos de nuestros mejores conocedores del Arte Contemporáneo. No son los únicos pero sí de lo mejor que poseemos en el campo de la enseñanza académica, de la crítica de Arte y de la erudición.

La ocasión de hablar con Llorens la ha propiciado una circunstancia cronológica y conmemorativa: el primer lustro de vida del Museo Thyssen-Bornemisza que don Tomàs dirige desde su inauguración en 1992. La conmemoración ha tenido lugar con un sencillo acto que presidió Su Alteza Real el Príncipe de Asturias con la presencia de los barones Thyssen-Bornemisza y casi todos los miembros del Patronato de la Fundación.

Al encaminarnos al Museo, uno retrocede un cuarto de siglo para recordar los trabajos de Llorens como profesor de Estética y como "inaugurador" de la Semiótica en nuestro país. Se mezclan en la memoria

nombres, llorensianos ya, como "Arquitecturas", Castelldefels, "La Gaya Ciencia", Rosa Regás, Estructuralismo, Rafael Moneo, Gustavo Gili, Oriol Bohigas, Umberto Eco, Gerona, el IVAM, y tantos otros, para desembocar finalmente en el Thyssen, el viejo palacio de Villahermosa, la vieja Banca López-Quesada para los maduros cincuentones madrileños. Un milagro, en fin, a favor de las instituciones culturales españolas.

Llorens, todo mesura, habla en voz baja, despaciosamente, a pesar de tener una apretadísima agenda, en la que con gusto nos ha concedido un huequecito.

– Se cumple en estas semanas el primer lustro de vida del Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid, y en esos cinco años parece que puede haber una experiencia acumulada suficiente para opinar con gran propiedad. Por ello habría que preguntarle, como capitán de esta nave, ¿qué tal ha sido la navegación durante estos años?

– Ha sido pacífica. La verdad es que la nave venía muy bien equipada. El edificio es fantástico, la colección es

La ocasión de hablar con Llorens la ha propiciado una circunstancia cronológica y conmemorativa: el primer lustro de vida del Museo Thyssen-Bornemisza que don Tomàs dirige desde su inauguración en 1992

de increíble calidad, y por ello este Museo es uno de los mejores del mundo. Es una institución muy innovadora en cuanto a su planteamiento, puesto que se trata de un museo público.

– Es propiedad del Estado.

– El dueño oficial de la colección es la Fundación Thyssen-Bornemisza, que es una fundación del Estado, pero su gestión es parecida a la de una sociedad privada, y esto nos permite una gran agilidad y flexibilidad de gestión que es muy beneficiosa para el Museo. Yo quisiera subrayar el hecho de que el 60% del presupuesto de gastos del Museo se obtiene de los ingresos que derivan de su operación.

– ¿De la taquilla, de las entradas?

– Las entradas constituyen aproximadamente el 50% y a ello hay que añadir otros capítulos como las ventas obtenidas en la tienda-librería. Además existen otras aportaciones importantes a través de visitas especiales realizadas por empresas privadas e instituciones en los días en que el Museo está cerrado al público.

– Muchos pensamos que esto último, las visitas privadas de empresas, es muy beneficioso para la economía de los museos. El Louvre consigue unos ingresos muy apreciables con esta política, sin más que alquilar durante unas horas el vestíbulo que hay bajo la pirámide de cristal para reuniones de este tipo que van precedidas de una visita guiada a las salas del Museo.

– Hablamos de alquiler pero en realidad no es tal. Se trata de que el Museo dispensa una atención especial ofreciendo una visita privada y un uso del espacio museístico para los fines de relaciones públicas de determinadas firmas e instituciones. Es algo que hacen ya casi todos los museos del mundo, a cambio de una contribución económica significativa. Nosotros no somos los únicos que hacemos esto en España. Quizá hemos sido los primeros y los que celebramos actos de este tipo con mayor regularidad pero el Reina Sofía también realiza visitas especiales.

– Debería incrementarse esta práctica, porque es beneficiosa para el presupuesto anual del Museo.

– Es importante desde el punto de vista de los ingresos, sin duda, pero también es una manera de tener a un grupo especial de visitantes con una demanda específica. El Museo Thyssen-Bornemisza cuenta con programas especiales para visitantes infantiles, que constituyen otro tipo de demanda singular. En fin, éstas son atenciones especiales que nosotros no hemos inventado, porque existen desde hace muchísimos años.

– Hay gente que piensa equivocadamente que la colección Thyssen es un préstamo y no es así, es una venta.

– Efectivamente, la colección fue un préstamo durante un año escaso. La verdad es que cuando se firmó el primer documento en diciembre de 1986, que era una declaración de intenciones, tanto el Ministro de Cultura como la familia Thyssen, cuando dieron la rueda de prensa, anunciaron la predisposición para buscar una fórmula a fin de que la colección se quedara definitivamente en España.

La forma fue una compra, una compra condicionada con determinadas cláusulas a fin de garantizar que la colección no se disperse ni sea vendida por el Estado. Fue una compra especial por esas condiciones que tienen a asegurar exclusivamente que el Estado no fragmente ni venda la colección.

– Tampoco son condiciones leoninas.

– En absoluto. Son condiciones francamente razonables desde el punto de vista de los intereses del Estado. Son exigencias en las que coinciden los intereses de ambas partes, porque los coleccionistas crearon la colec-





ción con el fin de mantenerla unida para siempre.

– La gestación de esta colección, que incluye unas 800 obras, ha sido muy rápida. Apenas dos generaciones.

– No crea. Dos generaciones es mucho tiempo para la formación de una colección. Me explico: Los Habsburgos fueron unos grandes coleccionistas, pero en definitiva no hablamos de toda una dinastía. Son dos personas, dos generaciones si se quiere. Son dos reyes con largos períodos de reinado, Felipe II y Felipe IV, pero tan sólo dos, abuelo y nieto en este caso. Las grandes colecciones raramente se gestan en períodos muy largos, de muchos siglos. Dos personas o dos generaciones son suficientes. En el caso de los Thyssen son dos personas, padre e hijo, que llenan casi un siglo. El padre del actual barón

Thyssen nació hacia 1870-1875, no recuerdo exactamente, pero en su correspondencia con Rodin ya se habla de la colección, y esa documentación epistolar es de antes de la Primera Guerra Mundial de 1914-1918. De manera que hacia 1910 es donde podemos situar el inicio de la colección.

– Y así hasta hoy mismo.

– Pues sí, porque el actual barón sigue comprando.

– Y también la baronesa está comprando ¿no?

– Sí, pero se trata de otra colección privada, que crece activamente. Es sorprendente en cuanto a calidad y a ritmo de crecimiento, y más aun en cuanto a que entra de lleno en ciertos campos que en principio pudieran parecer insólitos, como por ejemplo en la pintura española del siglo XIX. Éste es uno de los aspectos más interesante de esta colección. Pero insisto

en que se trata de una colección absolutamente privada que no se muestra al público aunque esté depositada en este Museo y aunque el Museo colabore de algún modo en la gestión de la misma.

– ¿Qué tal se lleva la mezcla de una vida como la suya dedicada a la erudición, la reflexión, el pensamiento, la crítica de arte y la enseñanza, con esos otros aspectos burocráticos y de gestión que una dirección como la de este Museo inevitablemente comporta?

– El cargo es muy absorbente, y llevo mi tiempo de manera muy poco organizada, pero no me doy mucha cuenta porque este trabajo me apasiona.

– ¿No echa de menos la enseñanza?

– En realidad he vuelto a la enseñanza.

– ¿Las clases en la Universidad de Gerona?



– Sí. El año pasado estuve en la Universidad con unas jornadas de trabajo muy intensas, viajando todas las semanas y sin descansar los fines de semana. Este año he reducido un poco la dedicación a la enseñanza, pero sigo siendo profesor en Gerona, y he podido concentrar el período de enseñanza desde febrero a julio.

– Me refería a su condición de profesor, porque muchos departamentos universitarios de Historia del Arte le echan de menos, piensan que el profesor Llorens es el gran ausente.

– A mí me gustaría muchísimo dedicarme más a la enseñanza y a la investigación, pero lo poco que hago, lo hago como un aficionado. No tengo casi publicaciones y esto es para mí una gran frustración.

– El publicar o no es algo casi independiente de la labor de reflexión y de erudición. ¿Cómo se puede saber tanto de tantas cosas diferentes? Usted es un gran especialista en Arte Contemporáneo, pero el Renacimiento no es ajeno a sus intereses, ni los primitivos, ni la pintura gótica, ni el Barroco.

– Repito que no soy más que un aficionado.

– Algunos recordamos que han pasado veinticinco años desde aquella reunión de Castelldefells que se llamaba “Arquitectura y Semiótica”. Fue la primera vez que vimos en España a muchas figuras de estas disciplinas, como por ejemplo Umberto Eco. Y todo aquello era obra personalísima de Tomàs Llorens.

– Había un vivo interés por estas cuestiones en el campo de la cultura arquitectónica catalana. La institución que organizó aquel encuentro fue el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, que no hizo más que reflejar una actitud que estaba muy extendida en aquellos tiempos. Yo era profesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia, allá por 1972, pero desde mediados de los sesenta ya empecé a interesarme por la Semiótica, que en ese momento era una disciplina nueva. Bueno, que había renacido, porque en realidad la Semiótica tiene un origen mucho más antiguo.

– ¿De cuándo?

– Umberto Eco sitúa los precedentes en Locke.

– ¿John Locke, el filósofo inglés del siglo XVII?

– Sí, sí, pero cuando el movimiento se consolida es a finales del XIX y

principios del XX. Me refiero a Charles Pierce. También hay que anotar "La lingüística general" de Saussure, que es anterior a la Guerra de 1914-1918, y refleja un campo de problemas muy próximo a la Semiótica, de manera que se puede considerar como otra de las obras fundacionales.

- Sin embargo, mucha gente piensa que el movimiento es posterior a la Segunda Guerra Mundial.

- Es durante los años sesenta cuando la Semiótica renace y se convierte ya en una disciplina específica, con personas dedicadas exclusivamente a ella, que estudian los fenómenos culturales en tanto que fenómenos de comunicación. Todo esto se acompaña de una presencia notable de los medios de comunicación en las sociedades avanzadas, a partir de 1960 aproximadamente. Los fundadores de la Semiótica vienen de la Lingüística. En realidad son lingüistas de profesión.

- ¿Filólogos?

- No, en este sentido la Semiótica, más que de la Filología viene de la Lingüística comparada. Pero también hay una traducción filosófica de la que Pierce podría ser su representante, de modo que la confluencia de ambas ramas, lingüística y filosófica, forma una nueva disciplina independiente que cuenta como tal con más de veinte años de edad.

- El encuentro de Castelldefels fue en 1972.

- Exacto, y el Congreso Mundial de Semiótica General fue un año después. Así podemos hablar de veinticinco años como materia o disciplina independiente.

- Todo esto está vinculado a su vez al Estructuralismo.

- Sí, el Estructuralismo es una corriente metodológica de las ciencias humanas, de la Lingüística y la Antropología fundamentalmente. Fue una actitud que contribuyó enormemente al conocimiento de la cultura contemporánea, facilitando el estudio de determinados fenómenos característicos de dicha cultura. Se producía así una evidente confluencia de intereses con la metodología del Estructuralismo.

He mencionado antes a Saussure. Pues bien, el tipo de Lingüística que él representa, metodológicamente se ha identificado con el Estructuralismo, y cuando a partir de ciertos antropólogos como Levi-Strauss se habla de Estructuralismo de forma sistemáti-

ca, se estudian los fenómenos socio-culturales desde un punto de vista "estructural", es decir, analizando las relaciones formales entre sus partes, entre sus componentes, más que desde un punto de vista "funcional". Por extensión y por analogía, este método de estudio proviene de los lingüistas.

- Cuando usted comenzó con el estudio de la Semiótica era profesor en Valencia.

- En la Escuela de Arquitectura de Valencia, donde permanecí desde 1969 a 1972, yo daba clase de Estética. Luego estuve doce años dando clase en Inglaterra, en la Escuela de Arquitectura de Portsmouth. Lo que sucedió es que durante parte de aquel período, concretamente desde 1978 a 1981, estuve como profesor a tiempo parcial en Barcelona. En aquellos

- Lo es, pero no gracias a mí, sino a un gran equipo de trabajo. Yo no llegué a ver abierto el IVAM. A mí me sucedió Carmen Alborch como directora y ella completó los trabajos.

- Su nombre se encuentra en la Universidad, en el Arte Moderno y en la crítica, pero también, por ejemplo, en el Renacimiento. Es usted uno de nuestros mejores especialistas en Miguel Ángel.

- Soy estrictamente un aficionado. Siempre me ha interesado mucho el Renacimiento desde que siendo niño leí los tomos del Summa Artis dedicados a los siglos XIV y XV. En mis años universitarios y aun posteriores he seguido estudiando estos movimientos, pero como un simple aficionado.

- ¿Leyó usted la biografía que sobre Miguel Ángel escribió Papini?

"El dueño oficial de la colección es la Fundación Thyssen-Bornemisza, que es una fundación del Estado, pero su gestión es parecida a la de una sociedad privada, y esto nos permite una gran agilidad y flexibilidad de gestión que es muy beneficiosa para el Museo"

tres o cuatro años pasaba un trimestre en Barcelona y dos en Portsmouth.

- No se puede hablar de Valencia y de Tomàs Llorens sin recordar el IVAM. Es una extraordinaria institución que usted creó hace unos años.

- No, no, eso es una exageración. El Instituto Valenciano de Arte Moderno fue un encargo del gobierno de la Generalitat Valenciana, y concretamente de quien entonces era un conseller de Cultura, Cipriano Císcar. Yo estaba en Inglaterra, pero venía a España con frecuencia, y a finales de 1983 es cuando se produjo el encargo de crear un proyecto de museo. Las primeras reuniones de trabajo se produjeron en 1984.

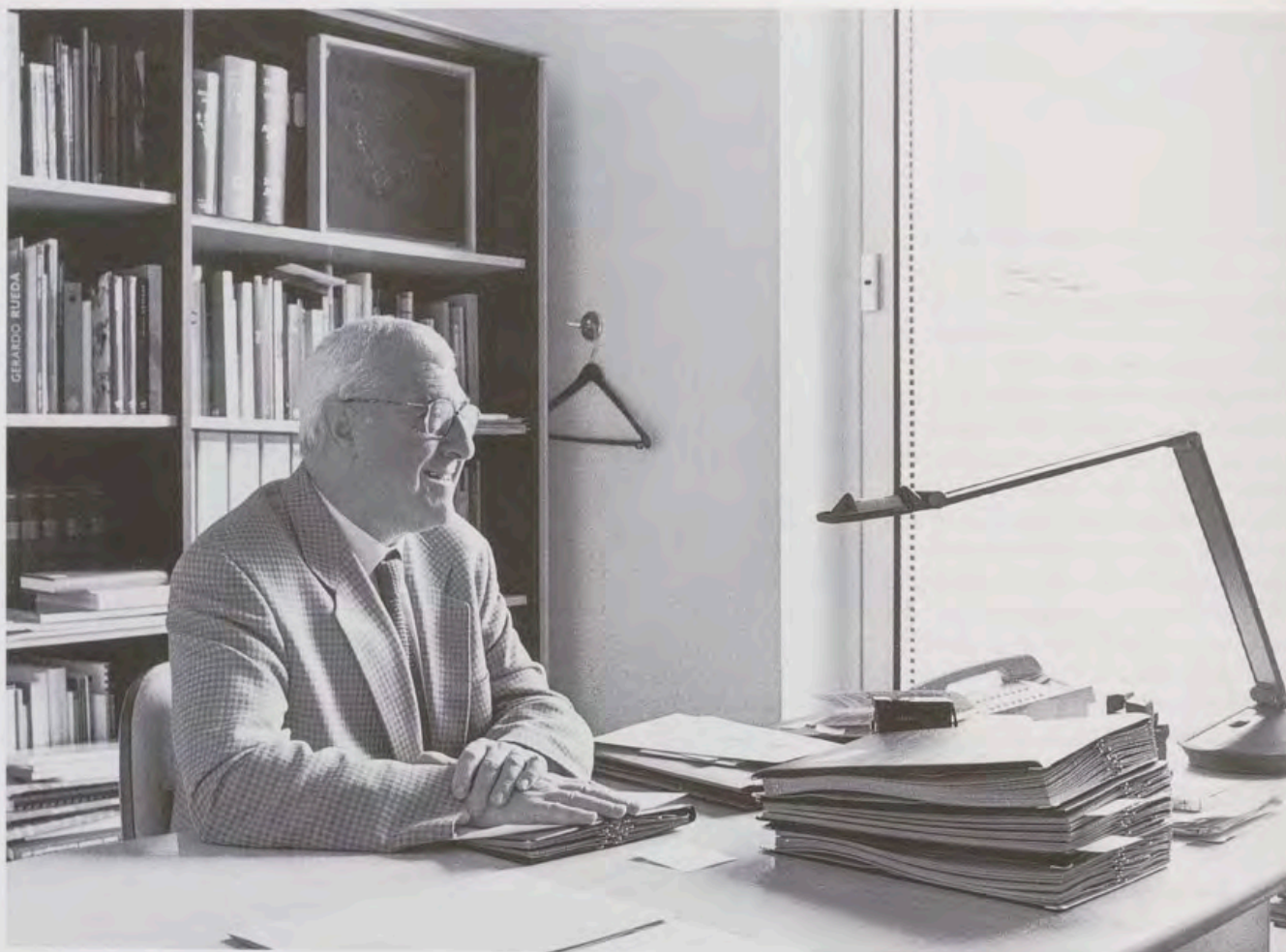
- Y hoy es una feliz realidad.

- La he leído y la encuentro un poco dramática. En algunos puntos ha sido desmentida por determinados autores, pero en cualquier caso se trata de un libro muy documentado. La bibliografía sobre Miguel Ángel, en sus más diversas formas, es muy abundante, pero el libro de Papini es casi de obligada lectura.

- Estamos seguros de que le habrán hecho muchas veces esta pregunta y siempre la respuesta es difícil, pero ¿qué media docena de cuadros de la colección Thyssen son los que más aprecia?

- Si me pide media docena ya me lo pone más fácil porque lo normal es que me pregunten por un solo cuadro.

- En efecto, la pregunta con un solo cuadro es casi una cuestión sin res-



puesta por el enorme esfuerzo de selección.

– Me gusta mucho el “Cristo resucitado” de Bramantino, y también la “Crucifixión”.

– ¿La de Vitale de Bolonia?

– Es una magnífica tabla, pero yo me refería al anónimo, a la “Crucifixión” napolitana. También elegiría en esta selección urgente el “Retrato de un hombre” de Antonello da Messina, y el “Retrato de Giovanna Tornabuoni”.

– De Ghirlandaio.

– Exacto, es una pieza bellísima. Anote también el retrato de Carpacio y el de Sebastiano del Piombo.

– ¿Se refiere al “Joven caballero en un paisaje”?

– Sí, ignoramos la identidad del personaje pero se considera generalmente que Vittore Carpaccio retrató a algún personaje en quien quiso representar las virtudes que adornaban a los héroes de los libros de caballerías. El retrato de del Piombo que he mencionado se titula “Retrato de Ferry Carondolet con sus secretarios”. También debo citar el “Retrato de una dama” de Hans Baldung Grien.

– Prácticamente todos los cuadros citados son retratos.

– No podría olvidar tampoco el “San Jerónimo en el desierto” de Tiziano, ni la “Santa Catalina” de Caravaggio, ni el “Retrato de Giulia Lama”.

– Este último, de Giovanni Battista Piazzetta, va a sorprender a muchos en esta apretada selección. Pero prácticamente nos hemos quedado entre el XIV y el XVII.

– No, no, déjeme que continúe, es que se trata de una selección difícilísima.

– Yo pensaba que iba a incluir a Ribera, y al “Arlequín”.

– He pensado en “La Lamentación” de Ribera, que es un cuadro extraordinario. Pues sí, hay que incluirlo, no debo saltármelo. No sé, son tantos y tan excelentes. ¿Cómo no incluir la “Amazona” de Manet, o “En casa de la sombrerera” de Degas, “El campesino” de Cézanne? Y tantos y tantos otros. Es un verdadero compromiso esta lista. Habría que incluir la “Metrópolis” de George Grosz, ¿cómo no?

– La “Metrópolis” de Grosz es precisamente el cuadro de este mes. Hemos tenido oportunidad de oír al académico Francisco Ayala comentar su gusto por este cuadro y su recuerdo sobre el mismo. Al parecer debió conocer a Grosz en el Berlín de los años treinta. Ayala acude con frecuencia a este Museo y se detiene

una y otra vez para admirar la “Metrópolis”.

– Hay que mencionar “Fränzi ante una silla tallada” de Ernst Ludwig Kirchner, y naturalmente el “Arlequín” de Picasso, pero también me gusta el “Hombre con clarinete”, y de Lichtenstein “La mujer en el baño”.

– Por cierto, que Roy Lichtenstein ha muerto hace apenas unas semanas. ¿Y Hopper, no le gusta?

– Claro que sí, muchísimo. “Habitación de hotel” con esa muchacha sentada en la cama es un cuadro maravilloso. Tenemos un segundo cuadro de Hopper, también excelente, más pequeño, titulado “Muchacha cosiendo a máquina”, que me gusta mucho. Ha sido un compromiso para Llorens hacer esta selección en la que se quedan tantas obras queridísimas y tantos artistas sin mencionar: Memling, Holbein, Durero, Bernini, Tiépolo, Canaletto, van Dyck, de Hooch, Goya, Van Gogh, Gauguin, Schiele, Gris, Mondrian, Miró, Bacon...

Hace apenas tres lustros, los españoles no podíamos ni soñar en contar con esta colección de oro, con este soberbio Museo dirigido por Tomàs Llorens Serra, situado entre Cibeles y Neptuno, junto al Prado.

Notas y Documentos

LUIS PECUL CRESPO, AUTOR DE LAS LÁMPARAS DE LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE MADRID

Las dos lámparas de la Capilla del Palacio Real de Madrid, situadas a ambos lados del Altar Mayor, están sustentadas por dos figuras de ángeles. Hasta ahora sólo se conocía al escultor que hizo los ángeles: Esteban de Agreda. Esta atribución se viene haciendo, sin fecha concreta, desde que se publicó el Diccionario de Ossorio y Bernard¹, pero no se había editado nada sobre la obra de bronce, la lámpara propiamente dicha, hasta el año 1987, en que se publicó el *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, en cuyo apéndice documental dimos a conocer "cierto pago" efectuado a Luis Pecul Crespo, platero bronceista de la Real Casa, por dicha obra².

Después de profundizar en la documentación del Archivo de Palacio, hoy podemos afirmar, de forma definitiva, que, si bien el trabajo escultórico es de Esteban de Agreda, y la obra de bronce de Luis Pecul, la realización de la misma tuvo que efectuarse entre los años 1816 y 1819. La obra de bronce ascendería a la cantidad de 105.832 reales, según el informe del arquitecto mayor, Isidro González Velázquez, de 2 de abril de 1819, que dice así: "Durante la ejecución de las dos Lámparas ó Flameros que de orden verbal de S.M. se han hecho y colocado ya en la Capilla del Rl. Palacio, he ido socorriendo semanalmente á el platero dorador y bronceista de Cámara Dn. Luis Pecul Crespo á cuenta de su importe, de la dotación asignada para las obras del casco de Palacio, hasta en cantidad de sesenta mil y ochocientos reales de vellón, y importando la cuenta que me ha presentado y la hallo arreglada ciento cinco mil ochocientos treinta y dos reales, resultando a su favor cuarenta y cinco mil treinta y dos reales vellón.



El abono de este resto no podrá verificarse como el interesado desea, de la corta dotación de las referidas obras del casco de Palacio, por no alcanzar ésta ni aun para cubrir todos los gastos que semanalmente ocurren en ellas; y por lo tanto espero que V.E. penetrado de ello se servirá disponer y mandar que por la tesorería del Rl. Patrimonio se abone al referido Platero Dn. Luis Pecul el citado alcance en dos otros plazos como lo pide, o según lo permitan los caudales de la expresada tesorería, repitiendome V.E. ordenes de su agrado. Firmado Isidro Velazquez". Con fecha 7 de abril de 1819 el Conde de Miranda contesta de la siguiente forma al Arquitecto Mayor: "Con esta fecha he trasladado de orden de S.M. al Contador y tesorero generales de la Rl. Casa el oficio de V. S. de 2 de este mes, a fin de que se abone en los terminos que en el se propone al Platero Dn. Luis Pecul los cuarenta y cinco mil treinta y dos reales vellón, del alcance que resulta a su favor en la cuenta que ha presentado, relativa a la ejecución de las dos lamparas o flameros que se hallan ya colocadas en la Rl. Capilla. Lo que aviso a V.S. para su inteligencia y gobierno en contestación a su citado oficio. Firmado el Mayordomo Mayor". Archivo General de Palacio. C.374/55.

Fernando A. Martín

NOTAS

1 OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Barcelona, 1869. Reeditado en Madrid (facsimil), Giner, 1975, págs. 7-8. PALOMEQUE TORRES, Antonio: «Esteban de Agreda, escultor riojano (1759-1842)». A.E.A., t. 15, 1942, pág. 154. «Esteban de Agreda: Los últimos años de su vida». A.E.A., t. 16, 1943, pág. 346.

2 MARTÍN, F. A.: *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, pág. 406.

Notas y Documentos



RECONSTRUCCIÓN DEL PUENTE DE LOS SUSPIROS EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

El Puente de los Suspiros, conocido también popularmente como El Tranvía, por los bancos corridos de su interior, fue una de las estructuras románticas de madera que salpicaron estos Jardines a finales del siglo XIX y principios del XX.

Situado sobre el arroyo Carneros, cerca del "Mar", servía de reposo tras la fuerte subida desde el pueblo y era el tránsito visual entre el final del Paseo de los Pinos, en la Calle Alta, y el inicio del Camino de las Cascadas en la vereda de la Fuente del Pino.

El estilo rústico de la construcción es sencillo y armonioso, y muy adecuado al entorno paisajístico y forestal que lo circunda (El Bosque). En realidad es más útil como mirador, desde sus dos bancos laterales, que como puente, ya que el paso del arroyo Carneros es innecesario para el disfrute de los caminos trazados sobre esta parte del Jardín.

Desconocemos el momento de su construcción, ya que no se cita en los expedientes administrativos de la Delegación de La Granja de 1875 a 1928, ni parece que pueda ser el "puentecillo sobre el arroyo" que citan Breñosa y Castellarnau en su *Guía del Real Sitio* de 1884.

En 1947 el Administrador del Real Sitio comunica el hundimiento del Puente. Indica que no se han podido utilizar las maderas y pies derechos más que como leña, ya que estaban podridos, y pide informe por si procede reponerlos sin que se anote contestación.

La postal fotográfica del Bazar Brun, fechada en 1905, es el primer documento que poseemos del Puente y a la vez la base sobre la que se ha planteado la reconstrucción. El proyecto se enmarca dentro del Plan de Recuperación Integral acometido en los Reales Sitios por el Servicio de Jardines, Parques y Montes del Patrimonio Nacional, como una obra de arquitectura menor no original, pero que se justifica dentro de la evolución histórica y de uso a la que normalmente se ven sometidos este tipo de jardines, y que son

aportes de carácter estético, botánico, científico, etc., siempre que, como en este caso, no afecten al diseño o a la esencia del jardín que se va a restaurar. El diseño, basado en la postal citada, cedida amablemente por don José Antonio Martínez Cruz, ha intentado repetir lo más fielmente posible el desaparecido Puente, sin más modificación que un refuerzo importante de su estructura de base, formada ahora por tres vigas de acero A-42 B, que se apoyan sobre placas metálicas, sobre zapatas de hormigón. Estas vigas se han recubierto de madera de Valsain, para evitar la pérdida de rusticidad que supondría su exposición visual.

Sobre las vigas metálicas el Puente se realiza con cuatro vigas de madera de pino de Valsain, de escuadría 50 x 25 cm., con formaciones de cajas para alojar los pies derechos. Sobre estas vigas bases se colocan dos vigas de madera de 25 x 25 cm., para apoyo del forjado de madera y anclaje del mismo. El forjado de madera para pasar por el Puente está hecho con tabloncillos de 10 x 20 cm. por 2,5 m., anclados en las vigas de madera a lo ancho. Como elementos verticales se utilizan fustales o pies derechos de madera de pino de Valsain, de 25 cm. de diámetro, anclados sobre las cajas de la viga base, arrastrados en horizontal.

La estructura se completa con los cabrios de 16 cm. de diámetro, en formación de barandilla, cubierta y jabalcones de armado de la estructura, así como los cabrios de madera de pino de Valsain de 10 cm. de diámetro, para realizar las ventanas y jabalcones de éstas. Todo él va cerrado con un tupido ramaje de pino de Valsain, que es por un lado el que aporta la decoración de la obra, y por otro el que da seguridad a los dos bancos corridos que ocupan sus laterales, formados por tablón de pino de 50 m. de anchura.

La cubrición de la techumbre se resuelve visualmente con brezo clavado sobre estructura de madera cubierta.

El Puente, realizado en 1996, se ha abierto al público en el primer trimestre de 1997, una vez completadas las medidas de seguridad sobre zonas cercanas del arroyo Carneros, algo peligrosas por lo abrupto que es el terreno en esa zona del Jardín.

Santiago Soria Carreras

TRABAJOS DE RESTAURACIÓN EN EL REAL SITIO DE ARANJUEZ

El Patrimonio Nacional ha restaurado dieciséis salas de la zona inferior del Palacio Real de Aranjuez, para habilitarlas como *Museo de la Vida*. Además ha dado a conocer ocho salas recientemente restauradas, seis de ellas en el Palacio y dos en la Casa del Labrador.

La campaña general de restauración del Palacio Real de Aranjuez comenzó en 1994 y está previsto que concluya en el 2001. Las intervenciones se han planteado como restauraciones integrales, en las que se tienen en cuenta todos los elementos decorativos de cada salón, así como el aspecto general. El criterio es conservar y restaurar todas las piezas y recuperar aquellos elementos que formaban parte de los conjuntos y que habían sido retirados.

Se han buscado sistemas de limpieza que no dañaran las obras de arte y empresas textiles capaces de reproducir con total exactitud los diferentes tipos de telas y pasamanerías.

Las salas restauradas son: el *Salón del Trono*, en el que se ha respetado la última imagen histórica; el *Despacho*, *Dormitorio* y *Tocador de la Reina*, en los que se han efectuado labores de limpieza y consolidación; el *Gabinete de Porcelana*, en el que se ha recuperado su espléndida



decoración; y la *Saleta Amarilla* -muy afectada por el incendio del Palacio a finales del siglo XIX-, donde la intervención se planteó sobre premisas distintas, puesto que no existía un original que fuera preciso conservar.

Respecto a la *Casa del Labrador*, en el *Salón de Baile* se completó el conjunto textil y se limpiaron y restauraron las lámparas y porcelanas. En la *Sala de María Luisa* se acondicionó todo el conjunto textil, se consolidaron las zonas más debilitadas, y se recuperó la policromía original de los elementos del mobiliario.

MUSEO DE LA VIDA EN PALACIO

Con este pequeño Museo se ofrece una rica y variada muestra de la vida en Palacio en diferentes épocas. La Exposición se inicia con cuatro salas genéricas, donde se reflejan distintos aspectos de vida y costumbres. A continuación, las salas se encuentran ordenadas cronológicamente, desde el

reinado de Alfonso XIII hasta el de Felipe V, primer Borbón español. La Muestra finaliza con una exhibición de objetos cotidianos y con la *Sala de Juegos*.

“EL ARTE DE LA PLATERÍA EN LAS COLECCIONES REALES”

Se ha inaugurado la muestra “El arte de la platería en las Colecciones Reales” en la Sala de Exposiciones del Banco Herrero de Oviedo. Al acto asistieron, entre otros, el duque de San Carlos, presidente del Patrimonio Nacional; don Ignacio Herrero, presidente del Banco Herrero; y don Jaime Reinares, teniente alcalde del Ayuntamiento de Oviedo.

En “El arte de la platería en las Colecciones Reales”, exposición organizada conjuntamente por el Patrimonio Nacional, la fundación “La Caixa” y el Banco Herrero, se pueden contemplar más de un centenar de objetos de usos y épocas diversos.

Entre las obras expresamente seleccionadas para esta Exposición destaca el adorno de mesa del duque de Medinaceli, del siglo XIX, y un relicario realizado en 1306 por el propio rey de Bohemia, Wenceslao III, una de las piezas más antiguas.

“El arte de la platería en las Colecciones Reales” permite observar la evolución del trabajo de la plata desde principios del siglo XIV hasta finales del XIX, con especial incidencia en las piezas de uso religioso y en el servicio de mesa.



Crónica Cultural

X CICLO "MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS"

Con la actuación del *Ballet Nacional de Cuba*, dirigido por Alicia Alonso, en el Patio de Coches del Monasterio de El Escorial, finalizó el décimo ciclo de "Música y Teatro en los Reales Sitios", organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación General de la Universidad Complutense, Cursos de Verano.

El *Ballet Nacional de Cuba*, una de las más prestigiosas compañías de danza de la cultura contemporánea, interpretó "El lago de los cisnes". El décimo ciclo de "Música y Teatro en los Reales Sitios" se inició en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, con un concierto de madrigales españoles del Renacimiento, a cargo de *Ensemble Villancico Stockholm*. En este mismo escenario intervino también la soprano María Villa y el guitarrista Paulino García Blanco.

En el Patio de Coches del Monasterio de El Escorial, la *Unidad de Música de la Guardia Real*, dirigida por Francisco Grau Vegara, interpretó conocidas obras de su repertorio, como "Las Leandras", de F. Alonso; "El huésped del sevillano", de J. Guerrero; "Fiesta de las trompetas", de Anderson, etc.

La *Camerata Renacentista de Caracas* ofreció, en la Real Basílica del Monasterio, un programa de villancicos de Francisco Guerrero y "La Bomba"



(Ensalada), de Mateo Flecha "El Viejo", entre otras obras, bajo la dirección de Isabel Palacios. A esta actuación siguió la del *Orfeón Donostiarra*, dirigido por José Antonio Sainz Alfaro, con obras como "Panis angelicus", de C. Frank; "Ave María", de Schubert; "Ave Verum", de Mozart...

Tras la clausura del X Curso Internacional de Música Matisse en el Patio de Coches del Monasterio, y con el título de "Gigantes del Jazz", tuvo lugar la intervención del *Milt Jackson* y el *Hank Jones Quartet*. El Ciclo continuó en la Real Basílica con el trío *Capriccio Imperiale Ensemble*, y obras como "Procesión de los Nobles (de "Mlada")", de Rimsky-Korsakov; "Adagio" (del "Concierto en Do menor"), de Marcello; "Danza de las Hachas", de Rodrigo; y "Canon" de Pachelbel.

La soprano *María José Martos* y el pianista *Fernando Turina* dieron un recital de música española en el Patio de Coches del Monasterio. Días después intervino la *Christophorus Symphonie Orchester Stuttgart*, con obras de Schumann y Bruckner.

Por último, el *Coro Glynka de la Capella de San Petersburgo* interpretó a Palestrina, Monteverdi y varios autores rusos, en la Real Basílica del Monasterio.

CONCIERTOS EN COLABORACIÓN CON OTRAS ENTIDADES

La *Orquesta Sinfónica de Baleares "Ciudad de Palma"* ofreció un concierto en el Patio Principal del Palacio de La Almudaina, organizado por el Patrimonio Nacional y el Ayuntamiento de Palma de Mallorca, con motivo de la festividad del *Corpus Christi*.

Asimismo, la *Banda de Música Joaquín Rodrigo*, de la Escuela Municipal de Música de Aranjuez, actuó en la Plaza de San Antonio, dentro del Ciclo de Conciertos de Primavera, organizado por el Patrimonio Nacional y el Ayuntamiento de esta localidad.

Por otra parte, en el Patio de los Borbones del Palacio de El Pardo se clausuró el curso académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. El Patrimonio Nacional ha colaborado también con la Fundación "Don Juan de Borbón" en el ciclo de conciertos de verano celebrados en el Patio de La Herradura del Palacio Real de La Granja. Intervinieron la *Capilla de Menestres*; la *Orquesta Sinfónica de Castilla y León*, con el guitarrista *Ernesto Bitteti*; y la *Orquesta Joven de Andalucía*.



La primera compañía eléctrica de España es la más brillante.

Es el Grupo Endesa. La primera compañía eléctrica de este país y una de las diez primeras compañías eléctricas del mundo cotizando en bolsa. Primer productor y distribuidor de energía eléctrica de España.



Presente en tres continentes: Europa, América y África. Un Grupo líder que, desde 1988, cotiza en la bolsa de Nueva York. Con una facturación de 1.3 billones de pesetas en 1996. Que gestiona 3.8 billones de



pesetas en activos, e invierte en sectores con proyección de futuro: agua, gas, y telecomunicaciones.

Endesa es la primera compañía española en beneficios, alcanzando



300.000 millones de pesetas en los dos últimos años. Pronto podrá formar parte de Endesa.



Generando Progreso.

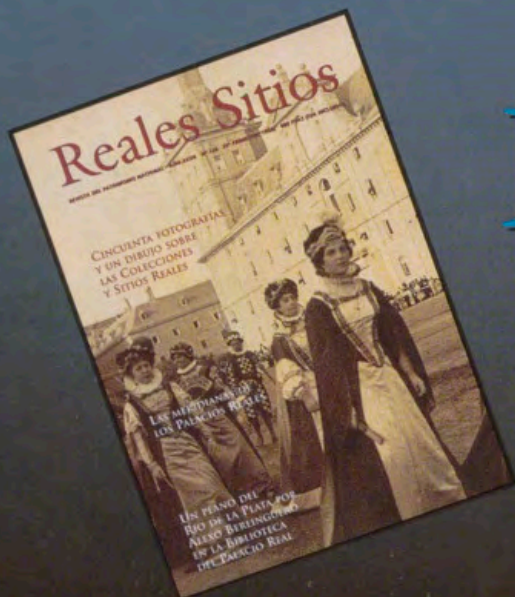
Librería del Patrimonio Nacional

LIBRERÍA ESPECIALIZADA EN:

- Arte • Historia
- Casas Reales y Monarquías
- Libros sobre Sitios Reales
- Facsímiles • Ediciones especiales

HORARIO DE ATENCIÓN AL PÚBLICO:
10 a 13,30 y 17 a 20,00 horas. Lunes a viernes

LIBRERÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL
Plaza de Oriente, 6. 28013 Madrid
Teléfono: (91) 541 80 37
Fax: (91) 559 76 97



Reales Sitios

“La mejor forma de conocer el legado histórico-artístico que nuestros monarcas han ido acumulando en los Palacios y Monasterios”.

Suscripción a REALES SITIOS

- CONTRA REEMBOLSO
 DOMICILIACIÓN BANCARIA

Nombre: _____

Dirección: _____ Tfno.: _____

C. Postal: _____ Localidad/País: _____

DATOS BANCARIOS

Banco: _____

Firma: _____

Sucursal: _____

Dirección: _____

Núm. Cuenta: _____



TODO TUYO

TELEFÓNICA YA ES UNA EMPRESA PRIVADA.

Y es también una de las primeras
operadoras del mundo.

Dos de las mayores compañías de
telecomunicaciones en los cinco
continentes han decidido entrar
en el nuevo siglo junto a Telefónica.

Para nuestros accionistas
significa que su confianza se ha traducido
en aún más rentabilidad
para su inversión. Para todos, para ti,
quiere decir que ante tus ojos
se abre un mundo del que no sólo
han desaparecido las fronteras.

También las distancias.
Hoy, en Latinoamérica, Estados Unidos,
Europa, donde quieras llegar,
nos encontrarás a tu lado.

Ahora más que nunca.



Telefónica

LA PRIMERA
MULTINACIONAL ESPAÑOLA

InfoVia: <http://telefonica.inf>



es una sabia combinación de Cabernet Sauvignon y Tempranillo. Un vino tinto superior. Excelente. De color rojo profundo y paladar rico; de aroma denso y aterciopelado. Un vino que hace grandes a los mejores platos de carne y sublimes a las nobles recetas de caza. Gran Coronas de Torres.



Gran Coronas