





MADRID: Hermosilla, 26. (Central). Tel: 91 485 25 90.  
Fax: 91 576 74 50. e-mail: gydnet@genio.infor.es.  
Veldzquez, 47. Veldzquez, 42. Nunez de Balboa, 53.  
Hernani, 68 (semi-esquina a Orense) • BARCELONA:

**GASTONY**  **DANIELA**  
DESDE 1876

Pau Claris, 171. Travessera de Gràcia, 14 • BILBAO: Elcano, 11 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • MARBELLA: Arda. Ricardo Soriano, 72-A (Edificio Los Portales) • ZARAGOZA: San Ignacio de Loyola, 5 (esquina Madre Vedruna).



## CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

## PRESIDENTE

El Duque de San Carlos

## GERENTE

Miguel Ángel Recio Crespo

## VOCALES

José María Álvarez del Manzano  
y López del Hierro,  
Carlos Carderera Soler,  
Luis Alberto de Cuenca y Prado,  
Juan Fageda Aubert,  
María del Carmen Iglesias Cano,  
Pablo Olivera Massó,  
Ana María Pastor Julián  
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,  
José Villegas Ortega y  
Francisco Javier Zarzalejos Nieto

## SECRETARIO

Manuel María Zorrilla Suárez

## REVISTA REALES SITIOS

## DIRECTORA

Rosario Díez del Corral Garnica

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Fernando Bouza Álvarez,  
Margarita González Cristóbal,  
Juan Hernández Ferrero,  
María Luisa López-Vidriero Abello,  
Juan Carlos de la Mata González,  
Javier Peña González de Heredia,  
Delfín Rodríguez Ruiz,  
José Luis Sancho Gaspar

JEFE DE SERVICIO DE  
PROGRAMAS CULTURALES

Carmen Cabeza Gil-Casares

## GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre  
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252  
Fax: 91 454 88 38

## REDACCIÓN

Begoña Mardones

## SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Enrique Muñoz Ariza  
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256  
Fax: 91 454 88 41

## FOTOGRAFÍAS

Patrimonio Nacional

## EDITOR

Patrimonio Nacional  
Palacio Real de Madrid  
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

## 2 El Palacio de El Pardo entre Carlos V y Felipe II

Por Javier Rivera Blanco.  
*Universidad de Valladolid.*

Se inicia en 1545 por Carlos I con proyecto y ejecución de Luis de Vega (m. 1562). Edificio de planta cuadrada, patio interior y torres exteriores destacadas en las esquinas y en altura, con foso alrededor, próximo en su tipología a modelos españoles (Alcázar de Toledo) y flamencos (Boussu). De 1563 a 1568 será reformado en clasicista por Juan Bautista de Toledo y adoptará una silueta flamenca en las cubiertas por Gaspar de Vega de importante influencia posterior. Felipe II decorará esta casa con una notable colección de pinturas (Becerra, Tiziano, Moro, El Bosco, etc.), reflejo de su poder en una casa de caza y de placer.

## 16 Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca

Por Delfín Rodríguez Ruiz.  
*Universidad Complutense de Madrid.*

En el presente ensayo se efectúa una doble consideración sobre los dibujos atribuidos a Pedro Machuca y conservados en la Real Biblioteca, que representan el palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Por un lado, establece su repercusión y fortuna historiográfica en los estudios sobre la Alhambra y sus palacios, desde que fueran adquiridos en 1912 para la Real Biblioteca. Por otro, se plantea la posibilidad de que debieran ser entendidos no como proyectos previos a la construcción del palacio carolino, sino como levantamientos posteriores, una vez comenzadas las obras.

28 El *Breviario de Carlos V*: Estudio del Códice y sus miniaturas

Por Javier Docampo.  
*Biblioteca Nacional.*

El más importante de los códices realizados para el Emperador fue el llamado *Breviario de Carlos V* en cuatro volúmenes, conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (vit. 4 a 7). Fue escrito e iluminado en Toledo entre 1515 y 1555 aproximadamente y en su decoración intervinieron al menos tres artistas, entre los que puede identificarse a Bernardino de Canderroa y a Juan Correa, además de un tercer maestro anónimo.

40 *Los Honores*, tapices flamencos para el Emperador Carlos V: La Nobleza

Por Guy Delmarcel.  
*Universidad Católica de Leuven.*

La colgadura de *Los Honores* pone en escena personificaciones de virtudes y cualidades morales propias de un joven Soberano, según el género literario del "espejo de príncipe". Hasta ahora se desconoce tanto a los autores de este programa rico y sutil como a quienes diseñaron las maquetas y pintaron los cartones. El análisis de cualquiera de estos tapices puede servir para ilustrar la finalidad dinástica de toda la colgadura.

## 49 La conservación de un patrimonio

Estudios realizados por los Técnicos de las Reales Colecciones de la Armería y de Orfebrería y Metales, en el ámbito de sus respectivos fondos.

Carlos V en las Colecciones de la Real Armería  
Por Álvaro Soler del Campo.

Panorama de la platería en tiempos de Carlos V  
Por Fernando A. Martín.

## 71 Notas y Documentos

## 74 Crónica Cultural

## 80 Resumen en inglés



CARVROMIMPHTISP REX 1547

# El Palacio de El Pardo entre Carlos V y Felipe II

Por Javier Rivera Blanco  
Universidad de Valladolid

(El Pardo) *Hortus domesticus arboribus consitus, et pomarium* (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1675).

El Rey Carlos I siguió con la tradición medieval de tener una Corte itinerante hasta que después de visitar Italia empezó a forjar una idea de la ordenación del territorio residencial de la Corona, tanto para gobernar su imperio como para planificar la diversión, las fiestas y el descanso por medio de casas de placer y cazaderos. Ya había comenzado a construir un palacio real en la Alhambra de Granada, y el proyecto de nuevas construcciones y adecuaciones de las antiguas Casas Reales lo expresa en los años 1554 y 1555, en que el programa se iniciaría con las modernizaciones de los Alcázares de Toledo, Madrid y Sevilla. En 1557 se crearía la Administración de Sitios Reales y, definitivamente, en 1545, la Junta de Obras y Bosques. Al Palacio de El Pardo le llegará su momento de reconstrucción entre 1543 y 1558, pero Felipe II cambiará sus estancias y decoraciones, y ordenará construir jardines en el foso para recrear la escena del ocio, como mejorar los cazaderos, para dedicar el Palacete y su entorno a lo lúdico y a representar su imagen del poder político, así como su idea humanista y poética de la Casa y su relación con la Naturaleza, según las ideas filosóficas de los Príncipes en la Edad Moderna.

## EL LUGAR

El Pardo es un espacio rural vinculado con la Monarquía desde tiempos de Alfonso XI (1312-1350), en que se cita como paraje de caza en el *Libro de Montería*. Desde el siglo XIV aparece registrado en la titularidad real, pues ya en 1504 constan documentos al respecto en el Archivo de Palacio de Madrid. El interés por el lugar fue creciendo en el siglo XV, primero con Enri-

que III (1390-1406), que levantó un pabellón, y especialmente con el Rey Enrique IV (1454-1474), que, aficionado a la caza y atraído por sus frondosos bosques, erigió allí un castillo destinado a usarlo para este deporte cinegético, criar animales salvajes, celebrar recepciones y festejos, y que estaba en obras en 1468, en que se denominaba la "fortaleza y dehesa del Pardo". Cuando se multiplicaron las confrontaciones nobiliarias al final de su mandato mejoró las defensas y mandó hacer un foso por medio de Maestre Lope "hijo de Maestre Yuçafe" (1474). Se trataba de un castillo al estilo de los de la llamada "escuela de Valladolid" (Fuen-saldaña, Torrelobatón, Iscar, Portillo, etc.), modelo que tanto gustó a los Trastámara. También fue apreciado por los Reyes Católicos y por Felipe el Hermoso y su esposa Doña Juana. Ocupado el trono español por el Emperador, éste acudía allí a cazar en múltiples ocasiones, según relata en 1526 A. Navagero, pero las estancias no satisfacían ya las ideas de comodidad y modernidad del César. Cuando años más tarde se demolió para nueva casa campestre, consta que se deshicieron la torre del homenaje y las murallas del recinto con su patio y corral, con sus cubos redondos, en esquinas y en medio de los lienzos<sup>1</sup>.

El Palacio de El Pardo y su dehesa jugaron en el siglo XVI un papel de notable interés dentro de la red de Sitios Reales de la Corona que se desarrollaban en el centro de la península y que desde el Alcázar de Madrid y el de Toledo irradiaba con casas, palacetes, bosques, torres, como Valsaín, Aranjuez, etc., creando un universo dominado por la imagen del Rey, que Carlos I y Felipe II, después también otros Austrias, buscaban potenciar para recrear su mundo de poder y su lugar de ocio y descanso.

Sin embargo, aunque Carlos I dispuso la construcción del nuevo palacio, nunca pudo verlo concluido y sería su hijo Felipe II quien disfrutara de él adaptándolo a sus gustos. No obstante, la memoria del hijo de Gante todavía consta grabada en la portada principal donde se puede leer: *Carolus I. Rom. Im. Hisp. Rex. 1547* y apreciar el águila imperial de su escudo en el tímpano del frontón, armas que también se conservan en las esquinas de las torres. Menos queda de la Casa de Servicios, que se levantó también entonces, sólo una por-

Fachada principal del Palacio de El Pardo,  
con la portada de 1547, de Carlos V.



Palacio de Boussu. 1539-1540, proyectado por Jacques Du Broeucq. Maqueta (Fotografía gentileza de R. Domínguez Casas).

tada de piedra berroqueña con otra inscripción: *CAR. V. ROM. IMP. HISP. REX.*

Pero, en cualquier caso, la imagen general que poseemos a través de los grabados y pinturas antiguas se corresponde más con la idea del Emperador que con la del Monarca humanista que fue su hijo, al seguir el edificio los modelos flamencos en este aspecto -palacio de Boussu, sobre todo- que Carlos había conocido personalmente. La remodelación de cubiertas y chapiteles realizada por Felipe II redonda en los mismos modelos y remite también a la idea arquitectónica del padre que pervive en su heredero.

**EL PROYECTO DE LUIS DE VEGA Y LA CONSTRUCCIÓN**  
Será el César Carlos quien multiplique sus afanes por el paraje. En el año 1543 ordena demoler la antigua fortaleza y encarga a su arquitecto Luis de Vega que construya un espacioso palacio, cuya historia desveló con afán, como las de otros palacios de los Austrias, el profesor Martín González <sup>2</sup>. En el año de 1548 -según el informe que hizo Don Francisco de Luzón para el Príncipe Felipe- ya se había acabado el Cuarto de Poniente, lugar en el que se levanta la fachada principal y en la que se aprecia la fecha de 1547. En estos años también estaban ultimadas toda la zona norte y a buena altura, casi concluidas, tres torres. Luzón señala:

La casa principal que se comienza a hazer tiene un quarto a la parte de las casas de servicio el qual está hecho de ladrillo y cal, y está en medio de dos torres del mismo edificio cada una de ellas a la esquina de dicho quarto, las quales dichas torres suben del lienzo de dicho quarto. El proceso y las actividades fueron continuos, de ma-

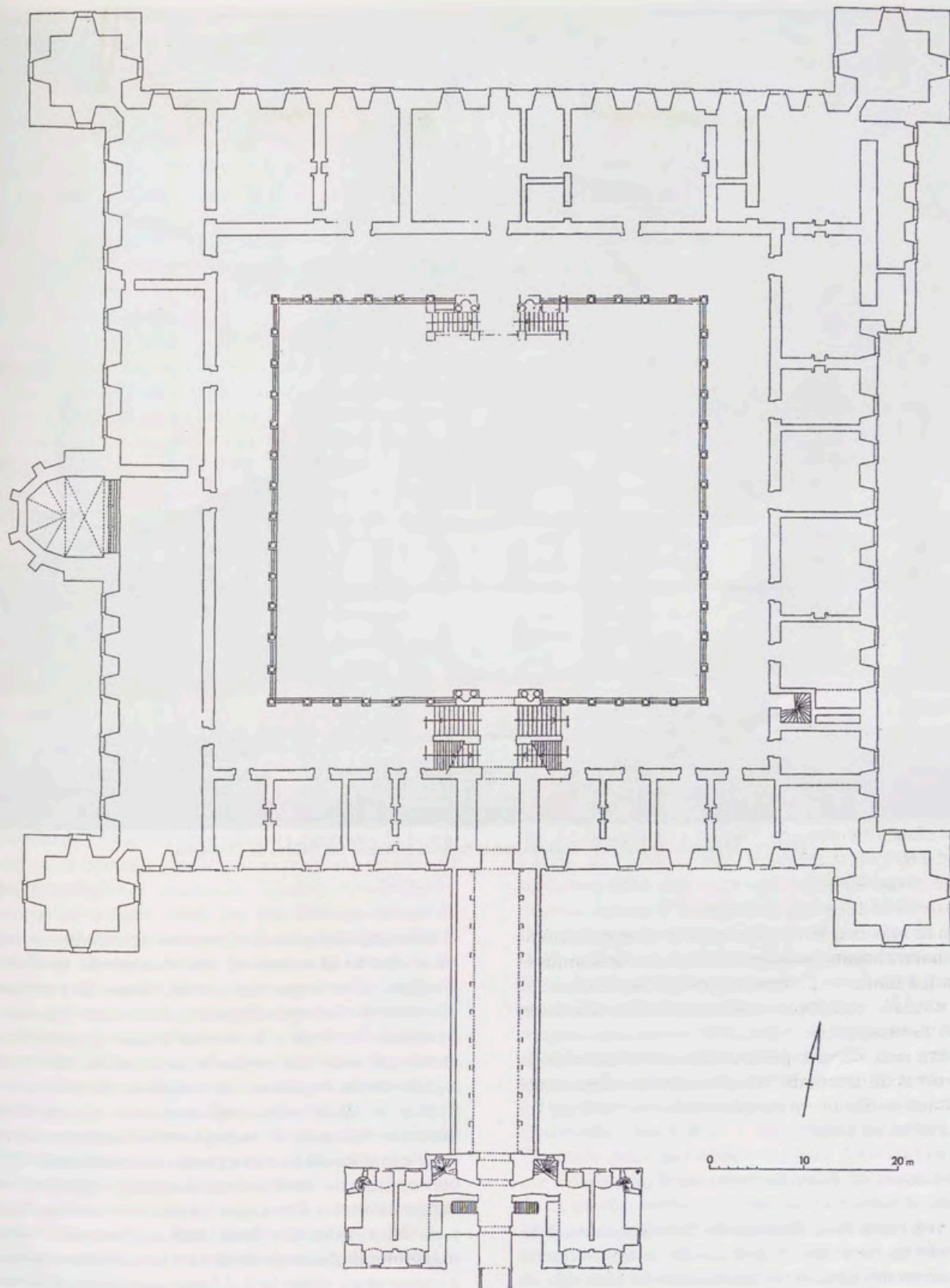
nera que, según Llaguno <sup>3</sup>, en 1552 el Príncipe Felipe era informado de que

los oficiales que tenían las paredes a destajo las acabaron, excepto las ventanas de la torre, que andaban maderando los cuartos... y los tejados para tomar las aguas...

En el año 1550 estaba casi todo levantado, y en 22 de diciembre de 1559, gobernando ya Felipe II, desde Bruselas ordena por carta a Gaspar de Vega, sobrino del Maestro de Obras Luis, que fallecerá en 1562, que el Palacio se cubra con chapiteles y tejados de pizarra "a la manera de aquellos países" (Flandes).

El patio es lo más desconcertante, no sólo por estar columnado en dos de las cuatro crujías, sino por su tosqueza de expresión, excesivo tradicionalismo y por su lejanía con otros coetáneos de mucha mayor fortuna, como el del Alcázar de Toledo o los que tuvo el de Madrid.

Luis de Vega era un notable arquitecto que representaba fielmente las características del oficio en la España de la primera mitad del siglo XVI, momento en que se había aprendido la profesión dentro del mundo gremial siguiendo el rígido proceso de formación implantado desde el aprendizaje, pasando por el dominio de la cantería y la albañilería, y desarrollando, en la última fase, la capacidad de maestro de obras y redactor de proyectos, como de dirección facultativa. Nacido hacia 1495, murió en 1562. Llegó a alcanzar un gran prestigio cuando se convierte en el arquitecto preferido del hombre de confianza del Emperador Don Carlos, Francisco de los Cobos, de quien ostentaba el cargo de Secretario. Como Comendador Mayor de León le construyó uno de los palacios más fastuosos del segundo cuarto del siglo XVI en España, el de Valladolid (luego



*Palacio de Boussu. Restitución de la planta (T. Patricio, KULEUVEN-CCRL, 1997). Se aprecia el castillete de acceso al puente sobre el foso, la planta cuadrada con torres salientes en las esquinas, patio central y el mirador sobre el foso al mediodía, como el que propuso Felipe II para El Pardo.*

Palacio Real), en el que trabajaba intensamente en 1525, y para quien realizó otras obras en Úbeda, tierra de origen del político, noble y administrador público. La relación del arquitecto con la nobleza fue estrecha, como por ejemplo al proyectar y construir el palacio llamado de los Dueñas para el Doctor Diego Beltrán, Consejero Real de Indias, en Medina del Campo, en

torno al año 1528, mientras que su actividad para el mundo eclesiástico no existió o nos es desconocida. Luis de Vega fue receptivo a diferentes influencias llegadas de Italia y muy atento a las aportaciones novedosas de maestros como Machuca y Siloé, como buen conocedor de las actividades realizadas en el renacimiento andaluz y en el cortesano.



Meunier, El Palacio de El Pardo. Grabado con la fachada principal. Les Délices de L'Espagne.

A partir de los años treinta se ocupa fundamentalmente de las obras reales como el Alcázar de Madrid (desde 1536), Palacio de El Pardo (1540-1559), Alcázar de Segovia (1544), el Bosque de Valsaín (1552), Aranjuez, Casa de Campo, etc.

Otra obra notable que proyectó fue la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (1537), aunque este edificio fue concluido y transformado por Rodrigo Gil de Hontañón en 1553<sup>4</sup>.

#### LAS REFORMAS DE JUAN BAUTISTA DE TOLEDO Y GASPAR DE VEGA

Desde 1565 será Juan Bautista de Toledo quien ostente por cédula de Felipe II el título de "maestro mayor de las obras del Alcázar y Caballerizas de esta villa de Madrid y en las Casas de El Pardo y estanques y otras obras y cosas que en torno de esta villa y del Pardo mandáremos" y Gaspar de Vega quedará subordinado a sus directrices<sup>5</sup>.

Mientras Juan Bautista se ocupa de disponer el entorno del Palacio, será Gaspar quien desbarate los tejados hechos por su tío y remate el edificio reconstruyéndolos entre 1564 y 1566 con ayuda de los maestros flamencos Gilles de Buillón y Pelegrin, y en 1565 es Juan Bautista de Toledo el que ordena erigir las chimeneas y el enlosado del patio. En el citado año de 1564 también se acababa la Casa de Servicios.

Juan Bautista dirige las nuevas obras: Maestre Gilles

tallaba arquitecturas y el remate del retablo de la capilla -donde se colocó el *Descendimiento* de Van der Weyden- y hacía puertas y otras labores de escultura y ebanistería. Antonio Populer, junto con Antonio de Bruselas, doraban y decoraban techos y paredes y algunas galerías, entre ellas la de retratos. Maestro Pelegrín, también pintor, se ocupó de la "Cámara del Rey" y de otras salas, representando perspectivas e historias, así como de trabajos en relojería y vidrieras, de los que también era experto muy valorado. El flamenco Juan de Floris colocaba azulejos talaveranos en varias estancias decoradas en sus bóvedas con frescos y dorados, mientras Juan Antonio Sormano labraba mármoles llegados de Génova y Carrara para portadas y chimeneas, como la del "aposento de Su Majestad"; Juan de Vergara labraba ventanas y losas de granito; Vergara y Domingo Milanés dirigían la chimenea "de la pieza donde Su Majestad oye misa"; el mismo Gaspar de Vega hacía a destajo las reformas de las torres contratadas según las condiciones impuestas por Juan Bautista; Antonio de Freisas, estuquero y pintor italiano, se ocupaba de las bóvedas de las capillas; otros trabajos se realizaron construyendo relojes y puentes en el patio. Diferentes tareas que constan en las relaciones de cuentas son las actividades del italiano Juan Bautista Bonanome, que efectuó diversas "obras de escultura para las dichas obras". En 1568 Francisco Giralte traza una portada para el lugar.

De las labores de Becerra (1563-1568) y de los estucos de Miguel de Rivas, por culpa del incendio de 1604, sólo se han salvado los frescos del techo de la torre suroeste.

También precisó Juan Bautista de Toledo hacer nuevas la red de saneamiento y de necesarias privadas, por ser escasa y muy defectuosa la existente. Y dirigió el remate con chapitel de la Torre de la Parada, que había reformado Luis de Vega y estaba situada a tres kilómetros del Palacio, dentro del bosque de El Pardo, que cumplía las misiones de refugio y lugar de descanso durante las cacerías reales, y que luego sería ampliada por Felipe IV.

Gaspar, por orden expresa de Felipe II, fue quien importó a España, después de su viaje con el Monarca por Centroeuropa, y de su informe de "los palacios de Francia" (1556), el gusto por las techumbres a la manera flamenca en los Sitios Reales -Valsaín, Escorial, Caballerizas de Madrid, El Pardo-, que se caracterizaban por usar un nuevo modelo de armazón de madera cubierto con pizarra y plomo y que otorgarán a toda esta arquitectura, como a la madrileña después, una personalidad singular.

Acabado el Palacio, Felipe II ordenó a Juan Bautista renovarlo, al no satisfacerle el estilo tendente hacia el plateresco-purista que le había otorgado Luis de Vega. Se cambiaron, pues, algunas estancias como las del Rey, puertas, y marcos de huecos; se instalaron modernas chimeneas; se cambiaron escaleras; y Gaspar Becerra y Antonio Populer decoraron diversas habitaciones al fresco. Todo ello otorgaría a los interiores un carácter más romanista y clásico, alejado de los gustos de la primera mitad del siglo XVI.

El Palacio de El Pardo conjugaba así aspectos de la tradición en su planta y alzado por el proyecto de Luis de Vega, recordando el Alcázar de Toledo y otros edificios europeos parecidos, como los del italiano Sebastián Serlio, a lo que se sumaron elementos clasicistas en la disposición exterior de los huecos, con la rejería de bolas, los encintados planos berroqueños de los huecos, etc., mientras en los interiores toda la decoración era clasicista, y en la silueta se añadieron importantes matices distintivos otorgados por las foráneas nuevas cerchas y maderamientos cubiertos por pizarras, ejecutados por los maestros flamencos Gilles y Pelegrín bajo la coordinación de Gaspar de Vega, pero según los modelos dados siempre por Juan Bautista de Toledo<sup>6</sup>. Todo ello dominado por el foso de aspecto medieval que hiciera Luis de Vega, con los jardines renacentistas que incluyó Juan Bautista, más los que éste desarrolló en el exterior, regados por estanques, fuentes y manantiales.

#### LA TIPOLOGÍA

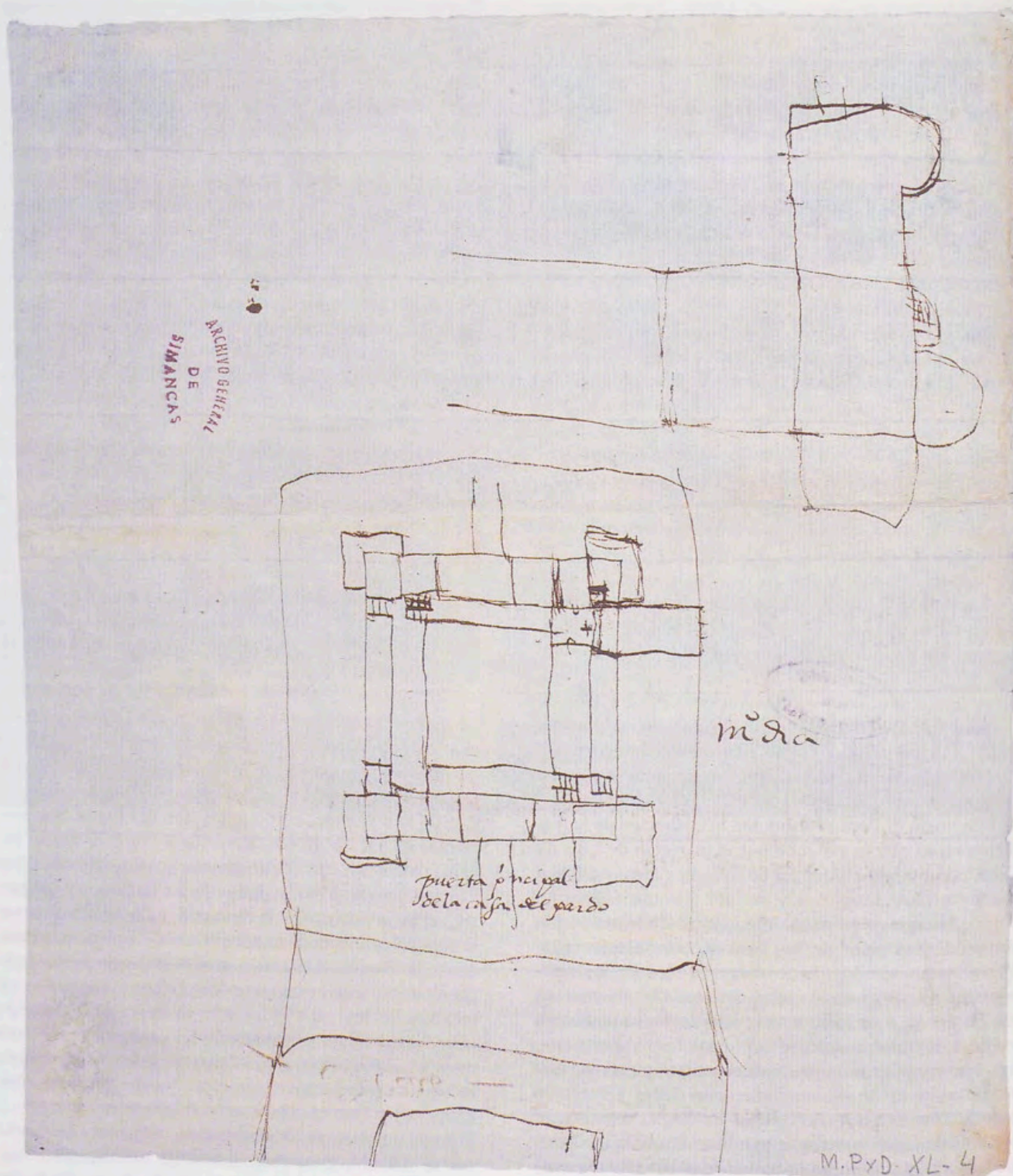
En los años finales del siglo XV y en los primeros del siglo XVI el Palacio o Casa del Rey se constituye en una de las tipologías más novedosas, abandonando lenta, pero irremisiblemente, las formas y prácticas medievales. La idea de castillo o de fortaleza va siendo sustituida por la de residencia lúdica o de placer y por la de una nueva imagen del poder político y el prestigio social, sustentada en la suntuosidad, la apariencia y la relación con el entorno, bien ciudadano, bien paisajístico, si se levanta en el medio natural<sup>7</sup>.

En España, donde la residencia de la nobleza o de los monarcas venía marcada por la imagen de la potencia militar, por la idea de la inexpugnabilidad, recordemos por ejemplo la gran serie de castillos del siglo XV con su fuerte muralla, patio central o de armas, y destacada torre del homenaje, vendrá a variar ahora recogiendo las novedades que se introducen en Europa, especialmente, según ha hecho ver Checa Cremades, como herencia de los ensayos franceses que tienen en el proyecto de Sebastián Serlio su reflejo en palacios como el de Ancy-le-Franc (de hacia 1546) y que está ligado de forma más lejana con las casas italianas de campo de placer y con el modelo de Poggio Reale de Nápoles. También estima este autor como muy influyente el palacio de Bury (1511-1524), que ciertamente presenta planta cuadrangular simétrica y torres en las esquinas, pero ofrece diferencias, pues carece de foso, las torres son cubos y se alinean en altura con los lienzos, además de tener una gran portada representativa en el eje central de la fachada principal y dentro un inmenso patio, y alrededor grandes jardines, a su vez amurallados y con cubos, todo esto más ajeno a la casa campestre madrileña.

El Pardo, en efecto, ofrece un tipo arquitectónico de planta cuadrangular con cuatro torres bien destacadas sobre los cuerpos, y ubicadas en las esquinas, saliendo poderosamente de los lienzos, fachadas sobrias pero ostentosas, y gran patio central de ceremonias. Sobre aquel paradigma de Serlio se realizarán en toda Europa numerosas variantes. Y a este modelo responde en esencia, en la Corona de Castilla, el Palacio de El Pardo, uno de los más bellos y acabados ejemplos, en los que se introduce la modernidad con algunos recuerdos de la tradición, como expresión del lugar. Sin embargo, El Pardo (1543), anterior a Ancy-le-Franc en unos tres años, con el que guarda igualmente notables diferencias en el tratamiento de las fachadas y del patio, está mucho más cercano al palacio de Boussu (Hainaut) que ordenó construir el I Conde de esta casa Jean de Hennin-Liétard y que conocieron personalmente tanto Carlos como su hijo Felipe<sup>8</sup>. Las trazas ya estaban hechas en 1539, según la fecha de la inscripción fundacional, comenzando las obras su autor Jacques Du Broeucq el día 24 de marzo de 1540, arquitecto precisamente conocido y al servicio del Emperador Don Carlos V en varias ocasiones<sup>9</sup>.

Tampoco podemos olvidar que las reformas del Alcázar de Toledo, antecesor indudable en algunas ideas de la planta, torre y alzados de El Pardo, se inició en 1537 por Alonso de Covarrubias, y, al igual que el edificio madrileño, concebido con las ideas ya clasicistas de simetría y regularidad, torres en las esquinas y división de las estancias con Cuartos del Rey y de la Reina, como exigía la etiqueta borgoñona. El uso de una morfología, y una sintaxis también clásica, aleja los ejemplos de la tradición española. Proceso que, por otra parte, se desarrolla paralelamente en toda Europa en la primera mitad del siglo XVI.

El modelo de Boussu como idea general cobra especial importancia porque, en nuestra opinión, parece haber estado presente para la ideación del Palacio de El Pardo en tres ocasiones, tanto en la primera concepción de Luis de Vega, y en este caso sería por imposición de Carlos I, como en el intento fallido de Felipe II de levantar una cámara sobre el foso copiando



Planta del Palacio de El Pardo con indicaciones de Felipe II, AGS, MP y D. XL-IV.

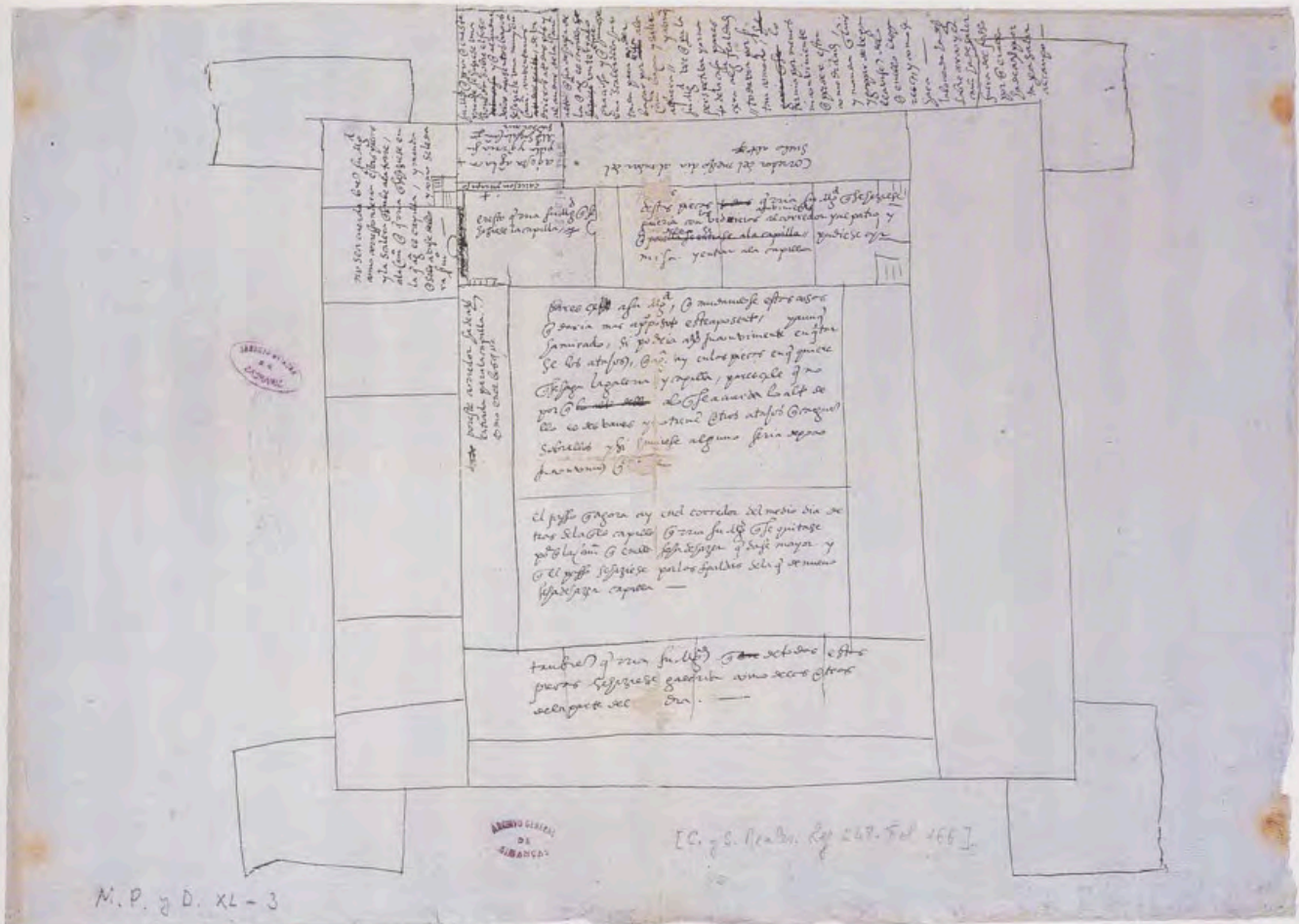
el ejemplo flamenco, hasta la reforma de las cubiertas de pizarra que, ordenada por este Monarca y dirigida por Juan Bautista de Toledo, materializó Gaspar de Vega. Precisamente éste, en su famoso memorial (1556) del viaje que hizo a Francia y Flandes visitando palacios, como ha hecho notar Domínguez Casas, destacó al Rey:

yo prometo a Vuestra Majestad ques (Boussus) un pedaço de edefiço, el mejor labrado y tratado que yo acá ni allá hasta agora e visto <sup>10</sup>.

El edificio flamenco y el de El Pardo tienen planta cuadrada y simétrica -alterada en las galerías del patio madrileño-, con cuatro fachadas en cuyas esquinas se

destacan en planta y en alzado las torres cuadradas. Se utiliza la piedra para los huecos, y para los paramentos el ladrillo, en Madrid enfoscado y en dos alturas, y allá caravista y con tres plantas. Un gran foso de agua separa las crujías del exterior en los dos. Patio interior columnado, el español más tradicional y castizo mezclado con un lenguaje depurado clasicista.

Entre las diferencias destaca que al edificio de Broeucq se accedía a través de un castillete con dos torres en los flancos y por puente que salvaba la cava en el eje de simetría, detrás del cual se alzaba una torre ya en la crujía de la fachada principal. Curiosamente en El Pardo se levanta un castillete con parecidos formales en las



Planta del Palacio de El Pardo, AGS, MP y D. XL-3.

El "rasguño" de Felipe II, con su explicación, ofrecen la propuesta del Monarca de levantar una cámara balcón-mirador, sobre el foso de El Pardo, al Mediodía, idea que tomó, seguramente, del mismo palacio de Boussu (1539-1540), que personalmente conoció, como su padre el Emperador.

ideas de masa y composición, pero colocado en una esquina junto a la torre suroeste para dar paso al espacio cerrado de la fachada principal y la Casa de Servicios. Boussu pudo estar presente de nuevo en la memoria cuando, concluido El Pardo en 1548 con cubiertas de teja rojiza, después Felipe II mandó que se desbarataran sus armaduras para instalar la techumbre de plomo y pizarra como en aquel, tanto en los tejados como en las torres, con las típicas buhardas, destacando en aquellos, todo con gran semejanza y parecido con el ejemplo que nos ocupa, o con otros flamencos, franceses y alemanes, sin olvidar el palacio de los Nassau de Breda, coetáneo de los dos que aquí se mencionan y con los que guardaba también ciertas relaciones. Ello evocando también otro edificio de Du Broeucq como el palacio de Binche que construyó para Doña María de Hungría, y que llamó la atención especialmente a Gaspar de Vega en su viaje o el de Mariemont; dos castillos/palacio relacionados con El Pardo a través del conocimiento del Emperador al visitarlos en 1540, como ha indicado Checa <sup>11</sup>.

El Pardo no posee una buena escalera, pues ya en tiempos de Luis de Vega se trazaron las dos en las esquinas del patio que conducían al Cuarto del Rey y al Cuarto de la Reina, aspecto que no se pudo ya alterar en las reformas de los años sesenta, porque hubiera supuesto importantes cambios en la traza de los sectores clave de la sala de retratos y de los salones nobles. El patio además había sido concebido con sólo dos co-

redores abiertos a Levante y Poniente, en contraposición a la apertura de las cuatro crujías en los palacios comunes. Al tratarse también de palacete para disfrutar de la caza y vistas del bosque se dispusieron en el exterior galerías "belvedere".

El edificio, pues, era fruto del maridaje de las diversas influencias en él sumadas. Interesa destacar que ya presentaba algunas de las particularidades que luego se darán en otros Reales Sitios y en el mismo Escorial, como el uso de las bolas en la rejería y en otros lugares que Juan Bautista tomaría de Miguel Ángel (Porta Pía), así como la invención de este arquitecto de los marcos de los huecos encintados o placados que luego difundirá El Escorial, al igual que la silueta achapiteada y empizarrada de la que Valsain también sería protagonista para influir en el monasterio jerónimo.

Felipe II efectuó algunas reformas en el Palacio, sobre todo en su cuarto, que cambió de lugar para allegar más luz, e intentó lanzar sobre el foso un mirador balcón del que realizó un dibujo <sup>12</sup> y una alteración de su despacho, saliendo del muro y volando sobre la cava, que no gustaba a sus arquitectos y que afortunadamente no se hizo. Esta situación de una pieza rompiendo la formalidad también tiene su antecedente en Boussu.

En el año 1604 un grave incendio destruyó buena parte del Palacio y numerosas obras de arte no se pudieron salvar. El estado en que quedó el edificio hizo necesaria una importante restauración y reconstrucción



Anónimo, Palacio de El Pardo.  
Óleo, siglo XVII.  
Real Monasterio de  
San Lorenzo de El Escorial.

realizada por Francisco de Mora, que ostentaba el título de Maestro de las Obras del "Alcázar de Madrid y de las casas reales de El Pardo y El Campo" (desde 1591) y que en 1597, fallecido Herrera, había ascendido al puesto de Arquitecto Real y Aposentador Mayor de Palacio. En el siglo XVIII el Palacio fue duplicado y de nuevo reformado.

#### EL JARDÍN

En toda Europa, durante el Renacimiento, los palacios rurales estaban insertos en la naturaleza y rodeados de jardines, arquitectura verde, para el disfrute de ambos. Este aspecto cobra una enorme relevancia en Italia y después se extiende por el resto del continente. En cambio, durante la Edad Media el jardín se había desarrollado en un contexto casi exclusivamente religioso, monasterios, conventos, etc., en el ámbito cristiano, alcanzando mucho más desarrollo en el mundo musulmán. Ahora, en el siglo XVI, el jardín es un complemento de las actividades lúdicas del Señor, un lugar en el que se realizan diversas actividades cortesanas, donde se efectúan conmemoraciones, se desarrolla la

fiesta, o donde se evoca el origen mítico de la alcuernia de los propietarios o donde se refugian en la caza, en la soledad y en el paseo, los mismos.

Los bosques de El Pardo eran ya reconocidos por sus virtudes para la caza desde Alfonso XI, como ya se ha mencionado.

Los jardines más famosos del Sitio Real fueron los de los fosos<sup>15</sup> e interesantes los que se aprecian en el famoso cuadro anónimo que representa al fondo el Palacio, detrás de fuentes, parterres y pasadizos vegetales, pero ya del siglo XVII. En 1548 no había ninguno construido. Francisco de Luzón relata así el estado de la cava:

el foso que está alrededor de la casa está chapado de piedra a cierta parte del que son hasta ciento y veinte vara de largo y veinte de alto. Cubre la dicha tapadura a la orilla del dicho foso a la parte de afuera a de ir un antepecho de ladrillo y encima un pasamano de piedra berroqueña.

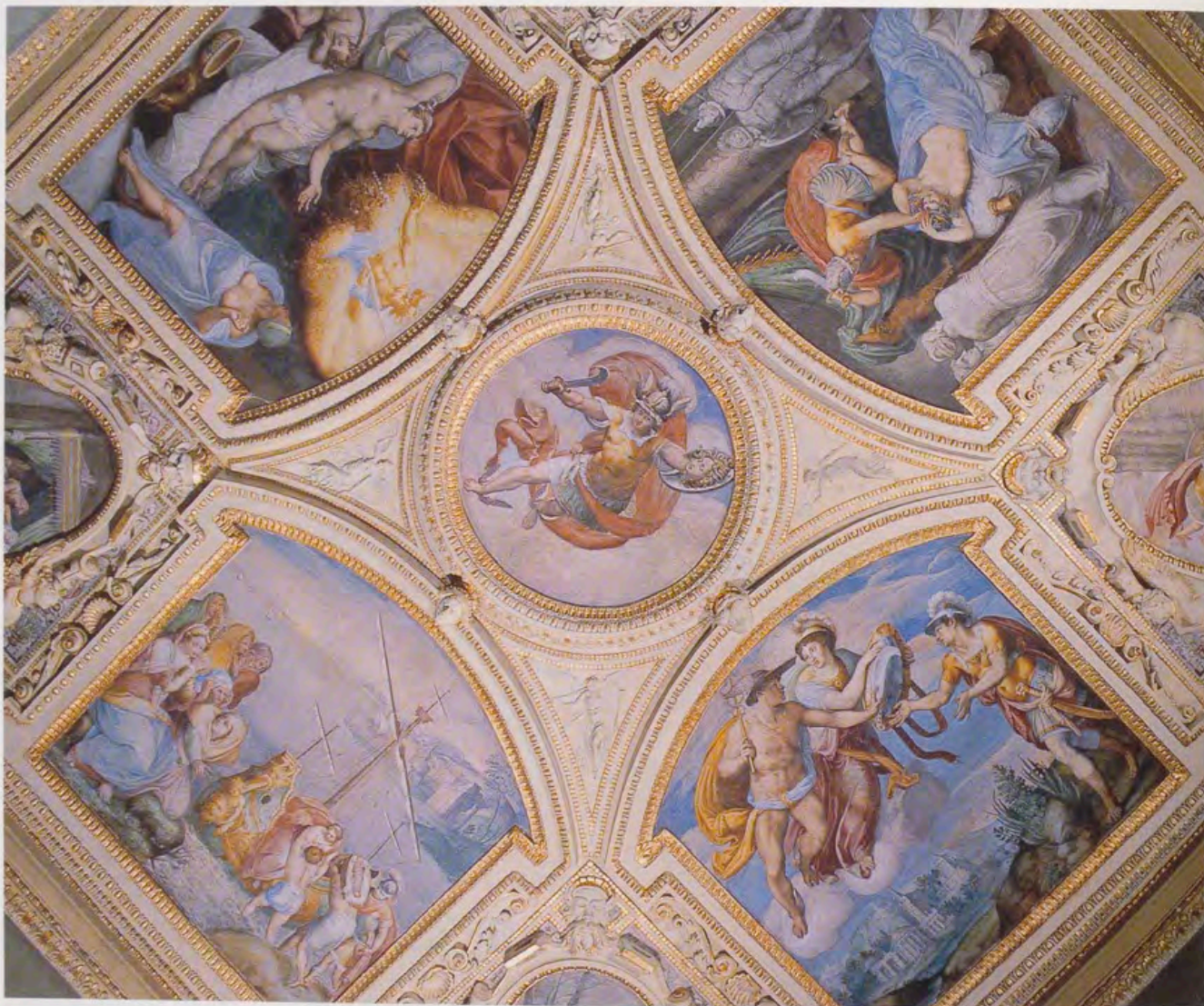
Poco después se cita que había "agua a toda la redonda" del edificio (1558), usando el foso como aislamiento y defensa, tal como se hacía en el palacio flamenco de Boussu.

Los jardines de El Pardo se inician en los años 60 a la par que se van acabando el Palacio y la Casa de Servicios, así en 1561 y 1562 constan pagas anuales como jardinero del lugar al flamenco Martín Linche. Juan Bautista de Toledo, al igual que en otros Sitios Reales, replanteará el conjunto organizando jardines, estanques, plantaciones y vergeles, en cuya labor está ocupado entre 1561 y 1565. En 1566, bajo su dirección, se acababan de preparar los sistemas de riego de los fosos con sus arquetas, fuentes y piletas. Las cuatro fuentes del patio y las del foso fueron labradas por Juan Bautista Bonanome y su hermano, ya todo asentado en 1567, labores en las que también participó labrando mármoles Juan Antonio Sormano. De manera que la autoría de los jardines de estos fosos es suya, más cuando consta que antes de su llegada, en tiempos de Luis de Vega, estos estaban anegados de agua; igual se puede afirmar del conjunto de la organización de estanques y redes de riego, como hizo en la Casa de Campo, en Aranjuez, etc., dentro de su dominio de la ingeniería que tanto había practicado como "ingeniero real en Nápoles"<sup>16</sup>.

Fallecido Juan Bautista de Toledo, Gaspar de Vega fue el encargado de llevar a su fin lo que faltaba, rematando algunos estanques por medio del maestro de cantería Miguel de la Higuera y el fontanero Lope Moreno. Consta que en 1568 estaba ultimado el trabajo<sup>15</sup>. El resultado de los jardines fue la introducción también en este lugar del jardín clasicista con sus parterres geométricos de flores y plantas medicinales y aromáticas<sup>16</sup>.

La fama del bosque y de los jardines fue relatada por diversos escritores a lo largo del siglo XVI y son bien difundidos los escritos de Pérez de Mesa<sup>17</sup>. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, derivaba el nombre de "El Pardo" de *paradysus*, un *Hortus domesticus arboribus consitus, et pomarium*. Este "paraíso" fue alabado por Juan López de Hoyos en 1572:

Los bosques que llaman del Pardo, es una de las raras recreaciones que príncipe ni monarca tiene en todo el orbe de caza de cualquier género que se pueda desear, de venados, ciervos, gamos, jabalíes, liebres, conejos, caza de volatería principalísima de mucho deleyte y recreación,



Gaspar Becerra. Historia de Perseo. Palacio de El Pardo.

pesca de truchas y peces sabrosísimos, harto digna de historiada.

No digo de la casa y reales palacios del católico Rey don Philippe... sus fosos y barbacanas (desando aparte que es fuerte) es muy agradable jardín, de muchas verduras, arrayanes, muchas gran diferencia de gemas y flores raras y exquisitas de grande olor y fragancia...<sup>18</sup>

Argote de Molina, cronista de Felipe II, en 1582, apreció el Sitio Real así:

A dos leguas de Madrid está El Pardo, casa de placer de Su Majestad, plantada en medio de un bosque, junto al río Manzanares, que, naciendo de la sierra de Segovia, pasando por este bosque entre verdes álamos y sauces, entre en el río Xarama: dista este río un tiro de arcabuz de la casa, donde se ve una hermosa y aseada puente de madera. La casa es una figura cuadrada, y en las esquinas della cuatro torres con rico ventanaje, y en lo alto de cada una de sus chapiteles y harpones, y en torno una ancha cava, y en el fondo della muchos compartimentos, vasos y macetas de hierbas medicinales y flores extrañas, traídas de diversas regiones, adornadas las paredes de la cava con jazmines, hiedras y rosas, y en cada esquina una fuente de agua que por mascarones de piedra sale. Entrase en la casa por dos puentes de piedra, que se causan de la cava, y debajo dellas están dos aposentos con sutiles redes de alambres defendidos, donde gran número

de pajaricos, con dulce y concertada armonía, hacen aquél lugar más agradable...<sup>19</sup>

Jean de L'Hermitte realizó un interesante dibujo elevado del Real Sitio que incorporó a sus *Passe temps* (1602). Le llamaron la atención los parterres del foso que rodeaban el Palacio: "habiendo en el fondo de dicho foso un jardín con flores por todo alrededor, que es muy agradable de ver". En su descriptiva vista se aprecia el conjunto del bosque y el Palacio, éste con su fachada principal, la Casa de Servicios y el núcleo central con sus cuatro torres, y al fondo la Torre de la Parada elevándose sobre el horizonte.

Otro texto de 1615 se complace en describir las virtudes de los bosques, sus prados y los animales del lugar:

...Un hondo y siguro foso / de flores y fuentes lleno, / haze del Palacio Alcaçar / y de sí jardín ameno... /  
...El humilde Mançanares / que pudiera ser soberbio, / pues del famoso Madrid / fecunda el alegre suelo, / deste Palacio Real / es tributario perpetuo / fertilizando sus prados / con su cristalino censo.

Está su sitio apacible / çercado de un enorme espeso, / con cuya leña el rigor / templá el elado invierno. / De sus frondosas encinas / con el número sin quento / compite el innumerable / de los alegres conejos. / El siguro recocijo / con que en sus prados amenos / retoçan, juegan y corren, / publican quien es su dueño.



Miguel Ángel Houasse, Vista de El Pardo. Palacio Real de Madrid.

De los domésticos gamos / y de los veloces ciervos / pacen por el monte umbroso / mandas de ciento en ciento.  
El silvestre javalí / del bosque al oculto seno / se retira,  
temeroso / del plomo, pólvora y fuego...<sup>20</sup>

#### EL PALACIO DE EL PARDO Y LA ESCENA CORTESANA

Concluido el Palacio cuando ocupaba el trono Felipe II, será este Monarca el que decore las estancias palaciales<sup>21</sup>. Es bien conocido el valor que otorgaba al uso de elementos artísticos muebles y aplicados en los Palacios como reflejo de su prestigio social y del significado de la representación artística en la política, lo cual lo había aprendido en Italia, Flandes e Inglaterra. Encargará una "Galería de retratos" (1563), es decir, una serie de retratos de reyes (antepasados y familiares) y de cortesanos para el Palacio, con carácter de exposición permanente, lo que era radicalmente novedoso en España. Importantes artistas extranjeros y españoles contarán con su confianza para colgar sus telas allí, como El Bosco, Tiziano, Moro y Sánchez Coello. Calandre recoge de Argote de Molina la relación de los cuarenta y siete personajes que componían la Galería de retratos. Allí estaban los del Rey y la Reina, el del Príncipe y el de Don Juan de Austria, los de sus sobrinos, hijos de Doña María, esposa de Maximiliano II, etc. Una de las mejores colecciones de Europa.

Entre las obras expuestas destacaban en la Galería de retratos ocho tablas "de las jornadas que el Emperador Carlos V nuestro señor, hizo en Alemania, de mano de Ioan de Barbalonga, flamenco", según la crónica de Argote de Molina, donde se representaba el carácter glorioso y heroico del Emperador, que su hijo quería ensalzar.

También ordenó este último Monarca pintar en El Pardo frescos de las mitologías, como en el Alcázar. Eran notables las escenas de "Perseo" de Gaspar Becerra, de las que quedan fragmentos, y que se comenzaron a realizar a partir del año 1562.

Las "Poesías" más importantes de Tiziano decoraban las estancias: *Júpiter y Antiópe*, *Danae*, *Venus y Adonis*, *Diana y Acteón*, *Diana y Calixto* y *El rapto de Europa*, junto a cuadros del Bosco, o las famosas vistas de ciudades de Vermeyen y Wyngaerde

La importancia de la decoración de El Pardo con pintura de caballete también se puede resaltar, de extraordinaria calidad, como muestra e ideal de los gustos artísticos de Felipe II, también reflejo de sus ideas sobre el coleccionismo y de su visión dual del Real Sitio, como lugar de caza, pero también de esparcimiento y de representación de la escena cortesana. Ya en el año de 1564 consta una relación primera de todas las obras de arte que allí se guardaban<sup>22</sup>, y de poco más tarde



(1582) es la conocida *Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo* de Argote de Molina<sup>25</sup>. En definitiva, se exaltaba el mito de la Dinastía Austria por un lado, y por otro se creaba el ambiente preciso para el descanso, el placer y el lujo. De esta suerte, hay que unir en El Pardo el palacio carolino reformado por Felipe II con la decoración de sus ambientes por éste y la inserción de la Casa en la naturaleza con el jardín de su foso y los bosquetes de árboles extendidos por el Manzanares y la dehesa en un todo común, donde se unieron la soledad y el placer del Monarca.

Más tarde, después del grave incendio de 1604, se redecorarán por completo las estancias del Palacio, con los signos zodiacales, escenas de la historia de Esther, alegorías de las virtudes, la cuatro estaciones y paisajes (Jerónimo Cabrera) y obras de Caxés, Eugenio y Vicente Carducho, y otros artistas, expresando un sentir y unas significaciones muy distintas a las que buscaron los primeros Austrias.

## NOTAS

<sup>1</sup> AGS, C. y SR, leg. 247, fol. 5, y CMC, 1ª época, leg. 1.558. Sobre El Pardo y la bibliografía que se ocupa de la etapa anterior a Carlos I véase R. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Editorial Alpuerto, s.a., Madrid, 1995, pp. 357-362. También, y en general sobre la monografía de L. Calandre, *El Palacio de El Pardo (Enrique III-Carlos III)*, Madrid, 1955.

<sup>2</sup> J.J. Martín González, "El Palacio de El Pardo en el siglo XVI", *BSAA*, T. XXXVI, 1970, pp. 5-41; F. Iñiguez Almech, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, delegación de Roma del CSIC, 1952; A. Martínez, "Proceso arquitectónico del Palacio Real de El Pardo en el siglo XVI", *RS*, nº 76, 1985, pp. 11-16; J.M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Ediciones El Viso, Madrid, 1986. Véase también el más reciente y espléndido trabajo de V. Tovar Martín, "Real Sitio de El Pardo", *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, s.f., pp. 441 y ss.

<sup>3</sup> Llaguno-Ceán, *Noticias*, II, p. 159.

<sup>4</sup> J. Rivera Blanco, *El Palacio Real de Valladolid*, Valladolid, 1981; J. Urrea, "El arquitecto Luis de Vega (h.1495-1562)", en *IV Centenario da morte de João de Ruão. Rouen 1500-Coimbra 1580. A Introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, p. 147 y ss.; V. Gerard, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Xarait, Madrid, 1984; J. Gómez Martínez, "A. De Covarrubias, Luis de Vega y J. Francés en el Alcázar Real de Madrid", *Academia*, nº 74, 1992, pp. 204-206; F. Marías, "Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega", *Goya*, nº 217-218, 1990, pp. 28-40; F. Checa (Dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Madrid, 1994.

<sup>5</sup> J. Rivera Blanco, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, Universidad de Valladolid, 1984, pp. 275-285 e Idem, "Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid. Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI", en *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demas cosas que para esto se requieren, compuesta por Gregorio de los Ríos, criado de Su Majestad*, Madrid, 1991, pp. 103-136.

<sup>6</sup> Se insiste constantemente en que es Juan Bautista quien otorga los modelos y aprueba la realización; véase por ejemplo AGS, C. Y SR, leg. 247, fol. 85.

<sup>7</sup> A. Bonet Correa, "La Casa de Campo o Casa de Placer en el siglo XVI en España", en *A introdução de Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 135-145.

<sup>8</sup> M. Capouillez, *La Château de Boussu*, Lieja, 1995; K. De Konje (dir.), *Le Château de Boussu. Études et documents. Monuments et sites*, nº 8, Namur, 1998, pp. 15 y ss.

<sup>9</sup> R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq de Mons*, Bruselas, 1911; R. Wellens, *Jacques Du Broeucq, sculpteur et architecte de la Renaissance, 1505-1584*, Bruselas, 1962; C. Loriaux, *Jacques Du Broeucq (h. 1505-1584)*, Glembloux, 1971; I. Lecocq, "L'Architecte du Château: Jacques Du Broeucq", en K. De Jonge (dir.), 1998, pp. 15-25 [cit. n. 7]; R. Didier, *Jacques Du Broeucq, 1505-1584*, Bruselas, 1999; R. Domínguez Casas, "Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V", en M.J. Redondo y M.A. Zalama, *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid y Junta de Castilla y León, 2000, pp. 34-40.

<sup>10</sup> R. Domínguez Casas. Este autor lo relaciona con el palacio de Valsain, del que destaca su asimetría, y con el Monasterio de El Escorial. 1995, pp. 41-42 [cit. n. 1].

<sup>11</sup> F. Checa Cremades, *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid, 1992, p. 58.

<sup>12</sup> José Barbeito, "Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud", en *Felipe II. Un monarca y su época*, Madrid, 1999, pp. 96-98.

<sup>13</sup> Sobre el valor ideológico de estos jardines véase V. Tovar, pp. 445-447 [cit. n. 2].

<sup>14</sup> J. Rivera Blanco, "Juan Bautista de Toledo en Nápoles", *Napoli Nobilissima. Rivista de Arti Figurative*, Napoli, Vol. XXIII, 1984, pp. 64-68.

<sup>15</sup> J. Rivera Blanco, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, 1984, pp. 275-285 [cit. n. 5].

<sup>16</sup> C. Añón y J.L. Sancho (Ed.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1998, en especial el artículo de V. Tovar citado, pp. 441 y ss. [cit. n. 2].

<sup>17</sup> "La Casa está puesta en medio de el bosque, apartada poco espacio del apacible río que llaman Manzanares, el que corre por medio de este bosque llevando una muy delectosa ribera de alamos y salzes y otras arboledas y frescuras... La ambientación naturalista de la casa es la de un bosque apto para la caza y el paseo. Pero el jardín adquiere otro tono formal y colorista. Esta toda la casa ceñida de un foso muy ancho al suelo del qual hay muchas comparticiones y vasos de mil generos de hermosas y saludables yerbas y vistosísimas flores" (Morán-Checa, 1986, p. 107 [cit. n. 2]).

<sup>18</sup> Juan López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de S.M.) recibió a la Serenísima Reina Doña Ana de Austria*, Madrid, 1572.

<sup>19</sup> Luis Argote de Molina, *Libro de la Montería que mandó escrevir el muy alto y poderoso D. Alonso de Castilla y de León, último de este nombre*, Sevilla, 1582.

<sup>20</sup> Véase sobre los textos recogidos en Calandre, 1955 [cit. n. 1] y en J. Rivera Blanco, 1981, pp. 281-285 [cit. n. 4].

<sup>21</sup> Véase la interpretación y bibliografía precisas en Miguel Falomir, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época*, Madrid, 1999, p. 217 y ss. Idem, F. Checa, *Felipe II. Mecenas de las Artes*, 1992, 142-144 [cit. n. 11].

<sup>22</sup> F.J. Sánchez Cantón, "El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)", *AEAA*, nº 28, 1954, pp. 69-75.

<sup>23</sup> A. Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1949.

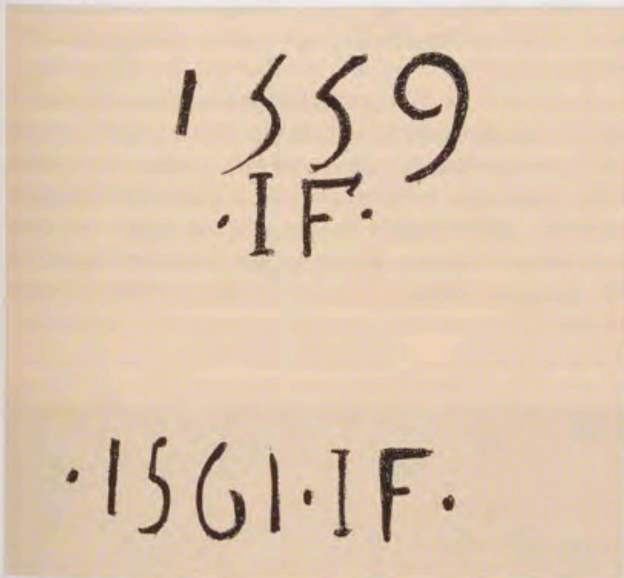


terasadado en sus diseños. Hay dos modelos que son los más abundantes en esta obra, junto con otros que decoran piezas complementarias para los enmarcamientos. Es muy probable que Flores realizara esta obra en Plasencia, ya que allí estaría su residencia habitual, según nos dice Ceán, y según hemos podido confirmar nosotros documentalmente, al menos para el período comprendido entre abril de 1560 y junio de 1562<sup>12</sup>.

La siguiente información sobre Flores puede ser obtenida de dos documentos fechados en 1560. Por uno de ellos sabemos que termina un retablo de pintura que había comenzado otro pintor flamenco llamado en España y Portugal Jorge "la Rua"<sup>13</sup>. El destino del retablo era la capilla que Hernando de Loaysa, Marqués de Santa Cruz, había construido en la *iglesia de San Nicolás en Plasencia*<sup>14</sup>. La tabla se ha conservado *in situ* y nos presenta una pintura de interés en la que se diferencian dos partes de distinta calidad, tal vez correspondientes a los dos autores que la realizan sucesivamente<sup>15</sup>. Ésta constituye la segunda obra identificada



La Asunción de la Virgen, Iglesia Parroquial de San Nicolás, Plasencia, Cáceres.



Fechas y firmas en San Pedro de Garrovillas y en la Asunción de la Virgen en San Nicolás de Plasencia (Cáceres).



Panel de azulejos, Ermita del Cristo, Garganta la Olla, Cáceres.

de Flores. El otro documento insiste en la actividad pictórica, ya que Flores recibe a un joven -Juan de Flandes, hijo de un pintor homónimo- como aprendiz en el oficio de pintor durante un período de cuatro años<sup>16</sup>. Parece por estos documentos que Flores compaginó ambas facetas en su actividad profesional. Esto nos hace pensar si su ingreso en la Gilda de San Lucas se debió a su capacitación como pintor y no como ceramista.

En ese mismo año está datado un conjunto de azulejos conservado de forma muy fragmentaria y realizado originalmente para el Santuario de San Martín, en los alrededores de *Garganta la Olla (Cáceres)*, también cerca de Plasencia, y más aún del monasterio de Yuste, donde el Emperador Carlos vivió durante los últimos años de su vida, coincidiendo precisamente con este período. Gran parte de los azulejos se han perdido, pero una pequeña muestra se trasladó a la Ermita del Cristo en el mismo pueblo de Garganta. Forman ahora una mesa de altar en la que se mezclan tres tipos diferentes de azulejos: los del estilo de Flores, los de relieve de tipo toledano y otros lisos talaveranos de fines del siglo XVI<sup>17</sup>. Los atribuibles a Flores representan un escudo heráldico, conservado parcialmente, que contiene una inscripción con el nombre del cliente para el que fueron realizados los azulejos y el momento de su ejecución: "Gaspar Enríquez de Montalvo, vecino de Oropesa. 1560". La calidad de los azulejos y el patrón ornamental empleado para varios de ellos, instalados cerca del escudo, confirman esta atribución realizada ya por Frothingham<sup>18</sup>.

Dos conjuntos anónimos y hasta ahora inéditos podrían haber sido realizados por Flores durante la eta-

pa de Plasencia <sup>19</sup>. El primero de ellos podría incluso ser considerado eventualmente como una de sus obras más tempranas en España. Me refiero al pavimento de la capilla funeraria de la familia Benavente en la iglesia de *Santa María en Medina de Rioseco (Valladolid)*. El cliente de esta obra era un rico comerciante de diamantes y perlas, vinculado primero a la Corte del Emperador y más tarde a la de Felipe II. No conocemos información documental directa sobre los azulejos pero, de forma indirecta, podrían ser datados entre 1551 y 1554 <sup>20</sup>. Pese a ciertas diferencias técnicas, sus rasgos estilísticos se vinculan claramente a los de Garrovillas <sup>21</sup>. El aspecto general de la obra es de un italianismo muy marcado y se perciben también rasgos del renacimiento nórdico.



Azulejos del pavimento en la Capilla de los Benavente, Santa María de Medina de Rioseco, Valladolid.

Cuatro tipos de azulejos son incluidos en este temprano conjunto. Uno de ellos corresponde al revestimiento del primer escalón y muestra un esquema geométrico con un motivo arquitectónico ilusionista muy común en la pintura mural italiana. El del segundo escalón reproduce una decoración de roleos de tradición clásica. Ambos tipos podrían ser tomados como indicios de la formación italiana de Flores. El tercero es el más rico y variado y reproduce seis retratos masculinos y seis femeninos, todos con un acento muy flamenco debido a los rasgos, vestimentas y enmarcamientos. El cuarto tipo es un motivo ornamental de fondo que forma una malla extensible con algunos polígonos blancos, otros con florones de acantos amarillos y otros con las veneras emblemáticas de la familia Benavente. Finalmente, un último tipo está compuesto por azulejos marmorizados imitando jaspe.

La segunda obra que pensamos podría ser vinculada a Flores durante su período placentino es un pavimento conservado en el *palacio del Licenciado Butrón en Valladolid*. Butrón fue un importante abogado que trabajó para Carlos V, para el Arzobispo de Toledo y para otros importantes clientes. La proximidad geográfica y ciertos aspectos técnicos, similares a los del pavimento de Medina de Rioseco, vincularían estas dos obras a una fase temprana en la que Floris cuece sus azulejos con técnica mudéjar, a pesar del estilo renacentista que emplea en la decoración de ambas <sup>22</sup>. No podemos ser más explícitos por el momento al tratar esta obra que sólo conocemos por fotografías, aunque son varios los rasgos estilísticos que la vinculan al taller de Juan Flores <sup>23</sup>.



Detalle del pavimento, Palacio del Licenciado Butrón, Junta de Castilla y León. Archivo General de Castilla y León, Valladolid.

El esquema general de este pavimento es común en la tradición castellana con su composición estrellada, formada por lazos al modo de las alfombras de la época. También es tradicional de Castilla, como veremos más adelante, la combinación de ladrillos sin vidriar, azulejos de relieve y azulejos pintados a la italiana<sup>24</sup>. El estilo de Flores es bastante evidente en estos últimos: patrones de *feronneries*, flores y frutos, hojas de acanto enroscadas sobre balaustres, etc.

Una obra últimamente identificada es la compuesta por cuatro paneles de figuras alegóricas que aún se conservan en perfecto estado, aunque ocultas casi completamente por el basamento de madera sobrepuerto al retablo mayor de la *Catedral de Palencia* a fines del siglo XVIII<sup>25</sup>. Se trata de las alegorías de la Fe, la Esperanza, la Justicia y la Fortaleza, figuras femeninas situadas bajo arcos que cabalgan sobre balaustres<sup>26</sup>. La trascendencia de este conjunto bien merecería su desmontaje temporal o definitivo del discreto lugar que ocupa, y su ubicación en el Museo Catedralicio, dado que se trata de una de las obras más importantes del azulejero de Felipe II. Sus rasgos tempranos podrían situar esta obra en la etapa placentina.

#### PERIODO DE TALAVERA (1562-1567)

Mientras Flores vive y trabaja en Plasencia tiene lugar el segundo viaje que el futuro Rey de España, Felipe II, realiza a Inglaterra y a Flandes entre 1554 y 1559. Este segundo contacto con el arte europeo fue decisivo para la formación artística del Monarca. A raíz de esta experiencia formará un nuevo equipo de artistas que darán a sus reinos españoles una imagen más actualizada y acorde con el arte italiano y también con el flamenco. En ese momento decide nombrar un nuevo arquitecto: Juan Bautista de Toledo; un nuevo pintor: Gaspar Becerra; y también un azulejero: Juan Flores. Además de estos personajes, hubo otros profesionales flamencos e italianos, como albañiles, estuquistas, jardineros, pizarreros, etc. Todos ellos, controlados estrechamente por la atenta mirada del mismo Rey, dieron una nueva imagen a sus palacios y a Madrid, la ciudad que desde 1561 sería sede de la Corte de los Habsburgos españoles.

Juan Bautista de Toledo había trabajado con Miguel Ángel y conocía muy bien el arte italiano. Fue él quien aconsejó al Rey el nombramiento del pintor Gaspar Becerra, artista también conocedor directo del arte italiano. No sabemos, sin embargo, quién recomendaría a Felipe II el nombre de Juan Flores, pero su elección resolvía el problema de los revestimientos cerámicos de la nueva arquitectura clásica renovada y revestida, además, por estucos y pinturas del más actualizado manierismo europeo. Al igual que los artistas antes mencionados, Flores no era italiano pero habría aprendido eventualmente con un italiano residente en Amberes: Guido di Savino<sup>27</sup>.

En el nombramiento que recibe Flores se establecen sus nuevas obligaciones<sup>28</sup>. Entre las condiciones que acepta, una de ellas le obligaba a dejar Plasencia e instalarse en Talavera, donde debía construir sus nuevos hornos y montar su taller. También haría todos los diseños de patrones ornamentales, entre los que el Rey elegiría y también fabricaría los azulejos para suelos y paredes de los nuevos edificios reales, pintándolos personalmente. El nombramiento y la firma del con-

trato tienen lugar el 3 de septiembre de 1562 en el Palacio de Valsaín en el bosque de Segovia<sup>29</sup>. Los efectos económicos tendrían carácter retroactivo desde junio de 1562, momento en que Flores había abandonado su casa de Plasencia, dirigiéndose a Talavera para fabricar allí sus nuevos hornos y montar su taller. Una idea que se desprende ya de toda esta información es que Flores no vino a España, como dijera Van Mander, a trabajar para el Rey, puesto que es reclamado por él cuando lleva ya varios años viviendo en Plasencia y no sabemos si antes lo hizo en otro lugar de Castilla.

Este nombramiento lo convertía en Criado del Rey y le permitía, consecuentemente, recibir un sueldo diario que se le abonaba de forma periódica. Gracias a estos pagos hemos podido saber exactamente el tiempo que trabajó para las obras reales. Este período comienza el 24 de junio de 1562 y termina el 27 de diciembre de 1567<sup>30</sup>. Sabemos que otorgó poderes a terceros para que cobraran en su nombre y también que al morir dejó un hijo y una viuda llamada Ana del Almendral. Ya se ha comentado que Ceán nos refiere la participación de Flores en los Palacios de El Pardo, Valsaín y el Alcázar.

Sobre el primero de ellos, hemos podido confirmar su participación. Ya en una carta escrita en Amberes el 22 de marzo de 1558, el Príncipe Felipe había expresado su satisfacción por la terminación de las obras fundamentales de *El Pardo*<sup>31</sup>. Su comentario debe referirse al cuerpo principal de este pabellón de caza, ya que Felipe II haría desde ese momento una transformación en sus aposentos privados y construiría, como en sus otros palacios, una torre a la que se llamaría simplemente la Torre Nueva. Es probable que los primeros azulejos que fabrica Flores en Talavera para el Rey estuvieran destinados al Palacio de El Pardo, concretamente a los aposentos privados del Rey revestidos por él. En un informe que elaboran los técnicos -Juan Bautista de Toledo entre ellos- sobre el estado de las obras, el 8 de noviembre de 1563, se comenta que Juan Flores había enviado ya los azulejos para el pavimento y las paredes de esa estancia<sup>32</sup>. Otro documento más tardío, datado el 1 de abril de 1566, nos informa de que se pensaba avisar a Flores para que realizara más azulejos para la Torre Nueva de este Palacio<sup>33</sup>. En los pagos a Flores es difícil distinguir qué azulejos estaban destinados a El Pardo y cuáles se hacían para el Alcázar de Madrid, ya que a veces se mencionan juntos, pero podemos imaginar que en el año y medio que aún le quedaba de vida, tendría tiempo de fabricarlos. De hecho, durante ese período se le pagan varias partidas. Lamentablemente, el incendio de este Palacio en 1604 destruyó todos los pavimentos. Un informe del arquitecto Juan Gómez de Mora así lo confirma<sup>34</sup>.

Felipe II también hace reformas a partir de su segundo viaje a Flandes en su palacio de *Valsaín*, otro pabellón de recreo y caza situado en el llamado "Bosque de Segovia". Es Ceán quien hace esta atribución que ha sido seguida por autores más recientes<sup>35</sup>. Es probable que interviniera, pero no hemos podido verificar tal información, ya que en 1562 se toma la decisión de que los azulejos se encarguen en Toledo, no en Talavera<sup>36</sup>. En efecto, los pagos que hemos hallado, correspondientes a los azulejos para este Palacio, se efectúan al azulejero toledano Lorenzo de Segovia<sup>37</sup>. Los azulejos de este ceramista estaban destinados a

las partes que se edifican en esos momentos y que conocemos por la documentación y también por dos reproducciones del Palacio, hoy completamente arruinado: el dibujo realizado hacia 1562 por Anton van den Wyngaerde<sup>38</sup> y el cuadro del siglo XVII, hoy en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), donde se ven las obras ya terminadas. Lamentablemente, Valsaín también sufrió otro incendio en 1700 y fue abandonado en esos años en que comenzaban las obras del fastuoso Real Palacio de La Granja, apenas a un kilómetro de sus ruinas.

Pero el edificio que recibiría la mayor parte de los azulejos fabricados por Flores sería el *Alcázar* de Madrid. Entre 1562 y 1567, Felipe II ordena construir o reconstruir varios elementos arquitectónicos en su Palacio madrileño. Entre los más relevantes pueden ser mencionados tres: sus aposentos privados, las nuevas caballerizas y la torre nueva. Flores realizó diseños de nuevos patrones y fabricó los azulejos para las dos primeras zonas citadas. Otro dibujo de Wyngaerde datable hacia 1562 puede darnos una idea del aspecto exterior del Alcázar en el momento en que Flores comienza a trabajar para el Rey. Como es lógico, no se ven en este dibujo las construcciones que se inician justo a partir de entonces pero sí las ventanas de los Aposentos del Rey que ahora se reforman y en las que Flores interviene.

Martín González, y más recientemente Veronique Gerard, nombran a Flores en relación a los *aposentos del Rey*<sup>39</sup>. En efecto, en julio de 1564 las reformas que en ellos se llevaban a cabo estaban muy avanzadas y los azulejos de Flores eran ya solicitados para ser instalados. Pero algún problema debió existir en su taller durante estos meses, ya que la entrega del material se retrasa hasta el punto de que el propio Rey lamenta este contratiempo y dirige al administrador un comentario muy explícito sobre la escasez del material que Flores remite desde Talavera<sup>40</sup>. No nos consta si esta situación se resolvió pronto pero sí sabemos que un año después se volvía a suscitar el mismo problema en un informe que Juan Bautista de Toledo presenta al Rey en 19 de agosto de 1565, describiendo el estado de las obras. En él se queja al Rey por este retraso y propone que si Flores no puede suministrar los azulejos, que envíe, al menos, sus diseños originales para que otro ceramista los pueda fabricar<sup>41</sup>. Entre agosto y octubre Flores debió enviar el material. En ese mes las obras del aposento de Su Majestad estaban ya completamente terminadas, incluyendo los azulejos de Talavera<sup>42</sup>. En efecto, el 10 de octubre de 1565 se pagan a Flores 220 azulejos<sup>43</sup>.

El trabajo siguiente de nuestro ceramista sería fabricar los azulejos para la *Sala de la Armería* que el Rey había mandado construir en el Nuevo Cuarto de las Caballerizas. Esta Sala estaba destinada a guardar y, sobre todo, exhibir, la gran colección de armas de la Corona. La decisión de hacerla estaba ya tomada el 20 de julio de 1562. En un memorial de esa fecha se lee que, sobre las caballerizas que ya están construidas, debe ser instalada la Sala de la Armería para contener las armas que serían trasladadas desde Valladolid y las que Su Majestad tenía en Madrid<sup>44</sup>. El 4 de julio de 1566 Flores recibe un pago por el valor de 4.700 azulejos<sup>45</sup>; el 2 de diciembre del mismo año cobra el precio de 9.160 azulejos y una última partida se le libra el 19 de julio de 1567 por 698 azulejos más, probable-

mente destinados al mismo lugar<sup>46</sup>. En noviembre del año anterior se había pagado al albañil que los iba instalando en el pavimento y en las paredes<sup>47</sup>. En total, Flores entregó para esta dependencia 14.558 azulejos. Conociendo aproximadamente el tamaño de esta sala, deducimos que debió ser un conjunto cerámico muy esmerado, aunque no sabemos nada de su aspecto.

Los azulejos de Flores, lisos, pintados a pincel al estilo italo-flamenco, y siempre los más caros reflejados en la documentación, formarían zócalos probablemente bajos y se combinarían en los pavimentos con azulejos, cintas, alizares y demás piezas complementarias -bastante más económicas- que suministran el toledano Lorenzo de Segovia, para los Aposentos del Rey y El Pardo<sup>48</sup>, y el talaverano Nicolás Vázquez para la Real Armería<sup>49</sup>. Estos azulejos, que a veces son llamados "de cuerda", debían ser con seguridad los que hoy denominamos "de arista". Los pavimentos serían completados con el ladrillo pulido, del cual se pagan también las partidas correspondientes. Esto confirmaría, primero, que el caso del pavimento del Licenciado Butrón en Valladolid, que combina estos tres materiales, no era la excepción sino la regla y, en segundo lugar, que en Talavera también se hacían azulejos de arista, aunque probablemente en menor cantidad que en Toledo, ciudad ésta que aparece como la más importante proveedora de este tipo de piezas para la Corte<sup>50</sup>.

Lamentablemente, la destrucción del Alcázar por el incendio de 1754 y su sustitución posterior por el actual Palacio Real no nos permite conocer lo más selecto y cuidado de la producción de Flores; la realizada para el Rey. Parece haber caído una maldición sobre su producción, ya que, paradójicamente, su obra mejor documentada hasta ahora es justo la que no se ha conservado.

¿Cómo eran los azulejos de Flores? ¿Reproducían sólo patrones como se deduce del nombramiento oficial o también se incluían historias o escenas más complicadas? Hay argumentos para pensar en esta segunda posibilidad. Entre ellos, el hecho de que los azulejos que pinta Flores se le pagaban a dos precios distintos siendo del mismo tamaño. La duda sobre la diferencia entre ellos la resuelve el nombramiento de su continuador en las obras reales. También a este artista se le pagarían los azulejos a dos precios: "a dezisiete (sic) maravedis todo azulejo de figuras o istoryas... y de lazo y follaxe, a doze..."<sup>51</sup>. Revisando los pagos liquidados a Flores, vemos en efecto que unos los cobró a 34 maravedises (un real) y otros a 17 (medio real). Los de los aposentos del Rey eran todos del precio más alto. De los 14.558 que entrega para la Armería, 8.198 se pagaron a 34 maravedís la pieza; y 6.360, a 17. Es posible, pues, deducir que muchos de ellos eran de "figuras o istoryas" aunque nada podemos probar sobre este asunto.

Por otra parte, es muy probable que esa fuese la preferencia de Felipe II y uno de los objetivos del nombramiento de Flores como azulejero real. Si el gusto del Rey era como el de sus cortesanos más próximos, podemos tomar la opinión de uno de ellos para imaginar la del Monarca en este tema concreto. Nos referimos a Felipe de Guevara, cronista del Rey y autor hacia 1553 de la obra *Comentarios a la pintura*. Este personaje acusa a los ceramistas españoles anteriores a Flores de usar una gama de colores y de temas muy limitada. Refiriéndose al aspecto temático, comenta:

...si un adorno o chapado de azulejos es adorno grande de una cámara por estimada y preciada que sea, cuánto más lo sería teniendo las paredes todas chapadas de *azulejos labrados con desegno gentil de alguna poesía o historia insigne...*<sup>52</sup>

Es evidente que el gusto de Guevara, hombre de educación exquisita, que había visitado Italia y también Flandes, estaría cautivado por la erudición clásica y la finura del estilo *istoriato* de las mayólicas de esos dos países<sup>53</sup>. Sólo en ese contexto se explican las vajillas historiadas que Felipe II hace llegar desde Italia, especialmente el llamado "servicio de Julio Caesar" y la vajilla que le regala el Duque de Urbino, decorada con escenas de la novela de caballería *Amadís de Gaula*<sup>54</sup>. Antes de pasar a obras más inseguras de Flores o de sus discípulos podríamos retomar un asunto que hemos dejado pendiente al comentar la impuntualidad con que Flores entregó los azulejos para los Aposentos del Rey en el Alcázar. No hay que olvidar que los encargos reales eran preferentes no sólo por ser el Rey, sino porque así estaba estipulado en el nombramiento que Flores había conformado con su firma.

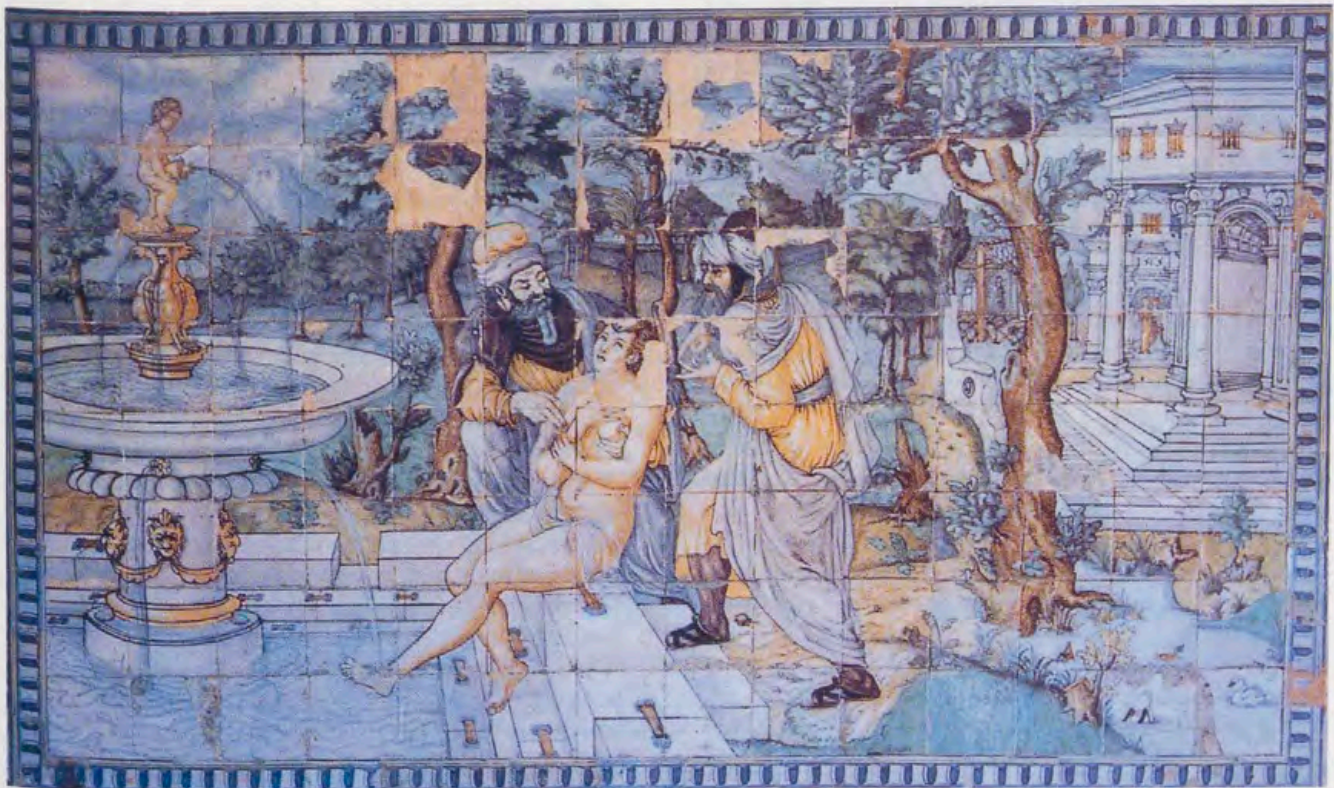
Puesto que ello había quedado claro, ¿qué secreta ocupación pudo tener Flores en 1564 y 1565 que le impidiera cumplir con su Señor y cliente más importante? Un extraordinario conjunto de azulejos datado precisamente en 1565, y hasta ahora considerado anónimo, podría ser, pensamos, la explicación a esta atrevida desatención para con el Monarca. Nos referimos a los azulejos de la *Quinta de Bacalhoa en Azeitão*, cerca de Lisboa, realizados para su propietario Alfonso de Albuquerque. Varios aspectos nos inclinan a pensar que esta obra sólo pudo iniciarla Juan Flores<sup>55</sup>. Entre ellos, podríamos destacar la cronología, la coincidencia exacta entre uno de los patrones empleados en Bacalhoa y uno de los de Garrovillas, el aspecto flamenco de las *ferronneries* en los revestimientos de los bancos, la finura de los grutescos

de los rodapiés, muy similares a los de Rioseco y, sobre todo, la extraordinaria calidad de los paneles conservados con la escena del Rapto de Hipodamia y, especialmente, del Baño de Susana<sup>56</sup>. No podemos evitar aquí recordar la frase de Karel van Mander cuando comenta que Flores "dibujaba y pintaba sobre cerámica... todo tipo de historias y figuras graciosas..."<sup>57</sup>.

Otros dos conjuntos muy cercanos a esta Quinta de Bacalhoa podrían estar vinculados también a su obra o a su círculo. Por un lado, los zócalos de la galería del estanque en la *Quinta das Torres* que representan la historia de Acteón y acompañan a dos grandes paneles con la Historia de Troya. Por otro, el zócalo del también cercano *palacio del Duque de Aveiro*, algo más tardío y cuyo salón estaba decorado con zócalos pintados en azul y blanco representando figuras muy flamencas, y también con el "florón arabesco" que decora las estancias de Felipe II en El Escorial, diseño que siempre ha sido considerado probable modelo de Flores seguido después por Juan Fernández, azulejero del Rey tras la muerte del primero. Estas tres obras portuguesas tienen paralelos estrechos, aunque son extraordinariamente poco convencionales y diversas entre sí.



Zócalo del Palacio del Duque de Aveiro, Azeitão, Lisboa.



Panel del baño de Susana, Quinta de Bacalhõa, Azeitão, Lisboa.

Es probable que Flores suministrara azulejos para otros edificios reales. Sabemos, al menos, que otras obras promovidas por Felipe II entre 1562 y 1569 contaron con revestimientos cerámicos realmente importantes. Es llamativo el caso del *Monasterio de San Jerónimo de Madrid*. Para este edificio se pagan a un ceramista no mencionado en la documentación (¿Juan Flores?) un número elevado de azulejos en noviembre de 1565. Los azulejos revestían la Iglesia, Sacristía, Vestíbulo y cuartos privados del Rey en este Monasterio Real<sup>58</sup>. Después de la muerte de Flores se seguían colocando azulejos en ese conjunto. Sabemos que algunos de ellos fueron entregados por Juan Fernández<sup>59</sup>. También se conservan pagos de 1569 realizados nuevamente al toledano Lorenzo de Segovia<sup>60</sup>. No sabemos si han quedado algunos restos de los revestimientos originales de este edificio madrileño.

Un espléndido conjunto, por suerte conservado aunque lamentablemente no documentado aún, es el del *Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, en el que tal vez pudo intervenir Flores y que hoy es, sin duda alguna, el conjunto de pavimentos más completo de la época y el que mejor nos permite hacernos una idea fiel del aspecto aproximado que pudieron tener los desaparecidos de otros Sitios Reales.

Como muestra de zócalos, aunque hayan desaparecido sus correspondientes pavimentos, se conservan también algunas obras talaveranas muy tempranas que pueden servirnos de testimonio de lo que pudieron ser los pedidos de Flores para la Iglesia. El conjunto de mayor interés es el conservado en la parroquia de *Domingo Pérez (Toledo)* realizado, según Maroto, por Antonio Díaz<sup>61</sup>. Las dos pilastras laterales muestran un mismo motivo quimérico muy flamenco dibujado en reserva blanca sobre fondo azul oscuro. Los colores, los mazos de frutos y la suculencia de la ornamentación no tienen paralelo conocido en obras posteriores. El motivo de fondo es el llamado "floron grande" en documentos referidos a los azulejos que pinta poco después Juan Fernández para El Escorial. La diferencia con aquellos estriba en que en estos se emplean varios colores, y no sólo el azul como en el Real Monasterio.

Otros dos conjuntos muy cercanos a éste podrían ser asociados al mismo autor. Están datados en una fecha clave: 1567, año de la muerte de Flores. Teóricamente pudiera haberlos fabricado él mismo pero la inferior corrección de su dibujo y la mayor calidad del esmalte hacen pensar más bien en que sean obra del mismo Antonio Díaz. El esquema ornamental es idéntico en ambos casos al de Domingo Pérez: dos pilastras simétricas en los frentes del Presbiterio y un zócalo entre ellas con patrones de muestra. En *Erustes (Toledo)* el motivo de fondo está formado por círculos enlazados, y las pilastras muestran medallas con bustos romanos y águilas explayadas en la parte inferior. En *Nombela (Toledo)*, las pilastras son muy similares a las de Erustes y el motivo de fondo es una *feronnerie* muy compleja y depurada en su diseño netamente flamenco e interpretada en los varios colores que Flores empleaba de forma habitual.

La calidad artística de estos azulejos es algo inferior a la de Flores en las partes figurativas, aunque la deuda estilística es evidente y los diseños originales deben ser del propio Flores.

Pero sobre todo, su calidad técnica es admirable y muy superior a la de los conjuntos que atribuimos a Flores. ¿Qué pudo diferenciar la obra de Flores de la realizada por sus discípulos y seguidores? ¿Pudo, tal vez, ser la mejora introducida por los experimentos que se llevan a cabo en Talavera por orden del Rey y ante el testimonio de Jerónimo Montero justo en 1566?<sup>62</sup> Desde luego, algún problema técnico debía existir cuando el mismo Rey se interesa por el asunto y envía a este personaje que lleva desde Sevilla "ciertos metales" para probar sobre el barro de Talavera. Flores no parece haber tenido problemas técnicos con el barro de Plasencia. Ni los azulejos de Garrovillas, ni los de Garganta, ni tampoco los dos conjuntos citados de Valladolid parecen evidenciar defectos técnicos. Sin embargo, un dato documental y una evidencia material nos hacen sospechar que Flores no lograba adaptar sus esmaltes a la arcilla talaverana. Cuando en 1569, tras la muerte de Flores, ofrece sus servicios al Rey un nuevo proveedor -creemos que Juan Fernández<sup>63</sup>-, se dice explícitamente que sus azulejos son "mejores que los de Flores"<sup>64</sup>. En efecto, los azulejos talaveranos desde 1567 en adelante son técnicamente impecables.

Pero el conjunto de Bacalhoa (1565), y otro que a continuación atribuimos a Flores como una de sus últimas obras talaveranas, evidencian numerosos desprendimientos del esmalte por falta de adherencia al bizcocho cerámico, problema que pudiera haber sufrido el Rey en los pavimentos de sus aposentos<sup>65</sup>.

Si leemos el testimonio del experimento de Montero bajo esta hipótesis todo parece coincidir. Es evidente que ante este problema resultaba más fácil y económico ensayar los cambios en los metales y no en el barro, ya que era imposible importar esta pesada materia prima por obvias razones del costo de su transporte. Los metales los trae Montero de Sevilla; las fritas fueron preparadas precisamente en el taller de Antonio Díaz y aplicadas a piezas bizcochadas en barro de Talavera en el taller de Juan Figueroa. Los testigos fueron Juan Fernández y su hijo Diego Tamayo. Parecen estar presentes los más importantes ceramistas de Talavera en ese momento, excepto Flores. Se ha especulado con la posibilidad de que estuviese enfermo, ya que fallece al año siguiente, pero ello no es seguro, puesto que sigue cobrando por sus servicios, y el realizado para el Rey, no se olvide, era un trabajo personal y no de discípulos. ¿Pudo ser tal vez su pundonor profesional lo que le impidiera asistir a una experiencia generada por su eventual incapacidad técnica? Nada de esto es seguro, pero es otra posibilidad.

Otra interesante coincidencia podría ayudar a estrechar los lazos entre Díaz y Flores no sólo desde aspectos estilísticos sino en el terreno técnico. Todos los azulejos de los tres conjuntos toledanos mencionados: Domingo Pérez, Erustes y Nombela, muestran levemente, pero de forma sistemática, dos marcas originadas por un sistema de trabajo sólo empleado en Flandes para cortar los azulejos cuando aún están en barro fresco. Este mismo sistema no aparece en los azulejos de la fase placentina de Flores pero sí en un conjunto que pensamos pudo ser una de sus últimas obras: los azulejos del *Refectorio del convento de Santo Domingo en Plasencia*. Su textura algo rugosa, sus colores, la calidad artística de su diseño, el estilo inconfundible de



Panel de azulejos en el Refectorio, antiguo convento de Santo Domingo, actual Parador de Turismo, Plasencia, Cáceres.

ciertos detalles en las figuras y la escasa adherencia entre esmalte y bizcocho antes mencionado, nos inclinan a pensar en Flores por última vez. Es especialmente indudable su estilo y su maestría en el escudo de *rollwerks* y *feronneries*, en el que incluyó el signo de la Orden de Santo Domingo<sup>66</sup>.

Ningún autor había reparado en este zócalo hasta ahora. Sin embargo, varios han vinculado a la producción de Flores otro conjunto de azulejos conservado a pocos metros de éste: el frente de la Sacristía de la Iglesia del mismo Convento. El argumento esgrimido para defender esta atribución ha sido el carácter flamenco de los escudos en que aparecen los santos de la Orden. En efecto, las cartelas son muy flamencas, pero las figuras, vistas con detenimiento, están ejecutadas con una torpeza impensable en Flores. Los escudos, a diferencia de los del Refectorio, están sombreados de forma completamente irreal y convencional. El esmalte es, sin embargo, excepcionalmente bueno, y el dibujo ornamental correcto, pero el efecto general es de una gélida perfección aparente, con una dominancia de los azules, todo ello muy similar a los azulejos de El Escorial. Por estas razones, pensamos que, tal vez fallecido Flores, después de fabricar los azulejos del Refectorio, y antes de acabar su trabajo para esta comunidad, el siguiente pedido, el de la Sacristía, sería solicitado a Juan Fernández, su sucesor como azulejero proveedor del Rey.

Son muchas las incógnitas que aún nos suscita este importante artista. Esta primera visión general planteada aquí sobre su vida y obra no pretende más que ofrecer un marco en el cual podrían insertarse en el futuro estudios más específicos para perfilar atribucio-

nes, hallar nuevas obras o plantear sobre base más firme la enorme significación de este artista en el contexto de la cerámica española del Renacimiento.

## NOTAS

<sup>1</sup> La producción de azulejos para la Corte de Felipe II durante las tres últimas décadas del siglo XVI ya cuenta con un pionero y clarificador estudio de A. Ray: "Sixteenth-century pottery in Castile: a documentary study", *Burlington Magazine*, nº 1058, mayo, 1991, pp. 298-305. Nuestro más sincero agradecimiento al profesor Ray, que revisó y tradujo al inglés el texto de este artículo, basado en una ponencia presentada por quien escribe estas líneas en la Conferencia "A Splendid Isolation? Spanish Cultural Identity and the Visual Arts 1500-1700", celebrada en el Museo Victoria y Alberto de Londres (17-18 octubre-1997).

<sup>2</sup> A. Huysmans, J. van Damme, C. van der Velde y C. van Mulders. *Cornelis Floris 1514-1575, beeldhouwer, architect, ontwerper*, Brussel, 1996.

<sup>3</sup> J. Gestoso, *Historia de los barros vidriados sevillanos*, Sevilla, 1905, p. 180.

<sup>4</sup> C. van der Velde, *Frans Floris (1519/1520-1570). Leven en werken*. I Tekst (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten), XXXVII, 50, 1975, doc. 5, p. 458.

<sup>5</sup> A. Pinchart, "Les fabrique de verres de Venise d'Anvers et de Bruxelles au XVI et au XVII siècle", *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, 1882, p. 569.

<sup>6</sup> C. van der Velde, 1975, doc. 7, p. 459 [cit. n. 4].

<sup>7</sup> C. Dumortier, "Frans Andriés, ceramista de Amberes en Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 8 (1995), p. 54.

<sup>8</sup> "... Jan Floris era un alfarero de vasijas vidriadas tan competente y famoso que nadie le igualó en Los Países Bajos y al que se convocó para ir a España para trabajar al servicio del rey Felipe. Murió allí joven. Era un hombre de gran fantasía plástica y dibujaba y pintaba sobre cerámica o porcelana todo tipo de historias y figuras graciosas. Frans tenía en casa algunos de estos productos dignos de ser vistos". C. van Mander, *Het Schilder-Boek*, 1604, fol. 259 rto. Llama la atención este juicio tan elogioso del tratadista que hace pensar que, después de la muerte de Guido di Savino, su supuesto maestro, tal vez Floris fuese el más importante ceramista de Amberes.

<sup>9</sup> Pensamos que Van Mander se refiere a Frans Floris, el famoso hermano pintor de nuestro ceramista. También podríamos pensar, aunque es poco probable, que el texto se refiera a François Frans, ceramista que hereda el taller de Guido di Savino al casarse con la viuda de este último, Anna van Dueren. Se supone que Guido, en el terreno cerámico, fue el maestro de Floris y de Franchois Frans. Sobre este último artista véase C. Dumortier, "Het atelier van de Antwerpse geleyerspotbacker Franchois Frans (16de eeuw)", *Mededelingenblad Nederlandse Vereniging van Vrieden van de Ceramiek*, 125, 1986/5, pp. 4-57.

<sup>10</sup> "Flores (Juan). Maestro de pintar azulejos. Vino de Flandes a España, y se estableció en Plasencia: de esta ciudad pasó a Madrid, en cuyo Alcázar trabajó, en la real casa del Pardo y en la del Bosque de Segovia. Felipe II mandó satisfacerle 1.100 reales a buena cuenta de lo que le había mandado hacer en aquellas obras reales. Finalmente por cédula dada en Madrid a 20 marzo de 1565 le nombró el rey su criado y maestro de azulejos con el sueldo de 12 placas al día, que importaba cada una diez maravedis, principiando a gozarle desde el día de San Juan de junio de 62. Junt. de Obr. y bosq." J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores en España*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, t. II, Madrid, 1800, p. 109.

<sup>11</sup> A. García Blanco, "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovilla (Cáceres)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1970, pp. 175-191.

<sup>12</sup> No resulta extraña la elección de Plasencia como residencia para un artista como él, ya que esta ciudad vivía en esos años el mejor momento de su historia. Allí se desarrollaba también una actividad cerámica de cierta sofisticación, según sabemos por testimonios de cronistas de la época, aunque nada evidencia hoy aquella producción. Domingo Sánchez Loro: *Historias placentinas inéditas*, Primera Parte. Volumen A. Cáceres, 1982, p. 194.

<sup>13</sup> J. Martínez Quesada: "Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura", *Revista de estudios extremeños*, Tomo XVII, 1961, p. 94.

<sup>14</sup> Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Sección: Protocolos Notariales. Escribano: Alonso García, Leg. 765. s/fol. (publicada la noticia y transcripción resumida por Martínez, 1961: 94).

<sup>15</sup> La parte superior es la mejor y probablemente corresponda a la realizada por Jorge la Rúa; la inferior, por el contrario, es de menos calidad y debe corresponder a Juan Flores, tal y como nos hace pensar el hecho de estar firmada por él en el ángulo inferior derecho. Tal vez la composición fuese del primer contratante. Sobre Jorge la Rúa véase la obra de A. Jordan, *Retrato de corte em Portugal. O Lagado de António Moro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

<sup>16</sup> J. Martínez Quesada, "Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura", *Revista de estudios extremeños*, 1961, p. 95.

<sup>17</sup> Desconocemos cuál sería la disposición original de estos azulejos.

<sup>18</sup> A.W. Frothingham, *Tile panels of Spain*, New York, 1969. p. 50.

<sup>19</sup> Mi más sincero agradecimiento a la Doctora Olatz Villanueva y a Manuel Moratinos, quienes me informaron de la existencia de estas dos obras y me suministraron amablemente el primer material gráfico que me permitió su identificación y atribución.

<sup>20</sup> Para más detalle sobre este conjunto véase nuestro trabajo "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1998. Tomo LXIV, pp. 289-304.

<sup>21</sup> Los azulejos son cuadrados y miden 17 cms. de lado. Conservan las marcas triples del tipo de cocción tradicional española mudéjar.

<sup>22</sup> Tal vez a su llegada a Plasencia no fabricó sus propios hornos sino que empleó alquilados los de otros ceramistas, como era costumbre frecuente en aquel momento. Ello le pudo aconsejar el uso de la técnica mudéjar en todo el proceso de cocción. En 1559 habría construido ya su propio taller, puesto que los azulejos de Garrovillas no muestran las tradicionales marcas de los tripodes de separación.

<sup>23</sup> La obra se encontraba, cuando realizábamos el trabajo, oculta por una tarima de madera que la protegía mientras se terminaban las obras de rehabilitación que, en aquellos momentos, tenían lugar en el edificio.

<sup>24</sup> No conocemos que esta combinación de azulejos hechos con distintas técnicas se empleara en la azulejería sevillana del siglo XVI, pero sí es frecuente en Castilla.

<sup>25</sup> Debo el conocimiento de esta obra a mi colega y amigo el Profesor Jesús Urrea, quien me informó de su existencia y me facilitó la visita al conjunto para examinar la obra. A él quiero expresar aquí mi sincero agradecimiento.

<sup>26</sup> Debo estos datos a la amabilidad de Don Pedro Luis Huerta, que pudo contemplar estas figuras con algo más de facilidad durante el proceso de restauración del retablo.

<sup>27</sup> Sobre esta figura pueden verse los trabajos de H. Nicaise, "Notes sur les faïenciers italiens établies à Anvers dans le premier tiers du XVI siècle", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XVI, 1957, pp. 189-202.

<sup>28</sup> Archivo General de Simancas (desde ahora AGS), Casa y Sitios Reales (en adelante C y SR), Leg. 247/1, Fol. 40. Información muy similar a la contenida en ese documento se confirma en un traslado del mencionado nombramiento que también se conserva en el AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (desde ahora CMC), Leg. 1025, s/fol.

<sup>29</sup> Aunque esta es la fecha del contrato que Floris acepta y firma personalmente, la Real Cédula correspondiente no se publicaría hasta el 16 de marzo de 1565, y una copia de dicha Cédula es firmada tres días después.

<sup>30</sup> Pagos a Juan Flores por los salarios recibidos en los años 1562, 1565 y 1564. AGS, CMC, Leg. 1064 s/fol. Pagos al mismo artista por los salarios percibidos los años 1565, 1566 y 1567. Leg. 1012 s/fol. Su indudable fecha de fallecimiento desmiente una extraña información facilitada por Ceán Bermúdez (1800) y repetida por algunos autores posteriores como Pinchart (1882: 369) o Santos Simões (*Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, La Haya, 1959: 55) según la cual Flores ocupaba el cargo de Superintendente de las obras de El Pardo hacia el año 1581. En realidad, es una confusión con otro personaje homónimo que fue Guarda del Pardo y que aparece, según hemos podido comprobar, en la documentación de esos años conservada en el Archivo de Simancas.

<sup>31</sup> Citado por Martín González, "El palacio de El Pardo en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXVI, Valladolid (1970), p. 15.

<sup>32</sup> "... Las cuatro ventanas que son a cargo del Maestre Martín, entallador, para la pieza que pintó Populer, se acabaron muy presto y el azulejo que es menester para el suelo de esta pieza y para el chapado de las paredes della (lo) tiene ya enviado Juan Flores, azulejero de Talavera". AGS, C y SR, Leg. 247/2, fol. 42. (Noticia publicada con algunas diferencias de transcripción por J.J. Martín González, 1970, p. 35 [cit. n. 31].

<sup>33</sup> "Y para la Torre Nueva que se va acabando del Pardo será menester que luego despues de Pascua se prevenga a Flores, el azulejero de Talavera, que venga ... pues estará para ello presto acaba-da...". AGS, C y SR, Leg. 247/1, Fol. 142. Noticia dada a conocer por J.J. Martín González, 1970, p. 14 [cit. n. 31].

<sup>34</sup> J.M. Pita Andrade, "Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo", *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 265.

<sup>35</sup> M.A. Martín González, *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid, 1992, p. 57.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 52, nota 10.

<sup>37</sup> "a Anton de Segovia ochocientos reales que montan veynte y siete mill y dozientos mrs. que los hovo de haver por otros tantos que dio y pago en Toledo a Lorenzo de Segovia maestro de hazer azulejos que ha de dar para el quarto del çierço de la dicha casa Real del dicho Bosque como parece por Libranza firmada de los dichos maestro mayor y veedor fecha en 14 de noviembre de 1565 con fe de la paga". AGS, CMC, Leg. 1547. s/fol. El 30 de abril y el 17 de septiembre de 1564 se vuelven a pagar más azulejos a Lorenzo de Segovia y también los trabajos de asentarlos en sus pavimentos. *Ibid.* s/fol.

<sup>38</sup> Véase *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, ed. al cuidado de Richard L. Kagan. Ed. El Viso, Madrid, 1986, p. 122.

<sup>39</sup> J.J. Martín González, "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI". *Archivo Español de Arte* (1962), vol. XXXV, p. 7. y V. Gerard, *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid*, Bilbao, 1989, p. 101.

<sup>40</sup> "aqueel Floris començo a poner unos pocos azulejos y después no ha venido más y a lo que yo he visto, no trae con muchos los que dijo, sabed de él lo que pasa", AGS, C y SR, Leg. 252/3, Fol. 72. Noticia publicada con alguna diferencia de transcripción por J. Rivera: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, 1984, p. 220.

<sup>41</sup> "...para lo del chapado de la dicha alcobilla dixo V.M. a su partida que enviaría llamar a Joan flores y hasta agora no a venido, sería bien que V.M. tornase a escribirle, y si no pudiese venir que nos embiase los diseños por los cuales se hizo el chapado que aquí por ellos

se concertará y asentará". AGS, C y SR, Leg. 248, Fol. 84. Por sus palabras se deduce que los azulejos que se esperan son de iguales motivos a los ya colocados y que había algún azulejero más ya por entonces capaz de hacerlos con técnica similar a la empleada por el ceramista de Amberes.

<sup>42</sup> "todo lo que toca al aposento de su magestad estará acabado para el domingo primero que viene que se contarán 7 de octubre (1565) así lo que toca a pintura como al chapado de azulejo de talavera y solado de ladrillo de Toledo y para entonces díos mediante estarán quitados los andamios y limpio y llaves en mano de manera que su magestad huelgue de verlo". AGS, C y SR, Leg. 247/1, Fol. 117. (J.J. Martín González, 1962, p. 7 [cit. n. 39].

<sup>43</sup> "a Joan Flores azulejero vezino de talavera dosientos y veynte reales que montan siete mil y quatrocientos y ochenta maravedis que los hovo de haver por dozientos veynte azulejos que dio para las dichas obras de madrid y el pardo a precio de real cada uno por libranza firmada de los dichos veedor y maestro mayor de las dichas obras fecha a 10 de octubre de 1565 años". AGS, CMC, Leg. 1064, s/fo. Los mismos pagos figuran también en CMC, Leg. 1025, s/fo. En ambos asientos se cita como destino del material el Alcázar y El Pardo conjuntamente, puesto que ambos edificios dependían del mismo pagador.

<sup>44</sup> "Hase de hazer una muy buena armería sobre las caballerizas que agora estan hechas para que puedan traer a ella las armas que están en Valladolid y poner las demás que aca tiene su maejestad". AGS, C y SR, Leg. 247/1, Fol. 58.

<sup>45</sup> "al dicho Juan Flores azulejero 4700 reales por otros tantos azulejos que dio para las dichas obras a los dichos precios de real cada uno por otra libranza firmada de los susodichos veedor y maestro mayor de las dichas obras fecha a 4 de julio de 1566". AGS, CMC, Leg. 1064, s/fo.

<sup>46</sup> "al dicho Juan Flores 3180 reales por 6560 azulejos que dio para la Sala de la Armería del quarto de las cavallerizas a medio real cada uno".

"al dicho Juan Flores 60.200 maravedis por 2.800 azulejos a real cada uno" Ambas libranza se datan en 2 de diciembre de 1566.

"a Juan Flores azulejero vecino de talavera 25.262 maravedis que los ubo de aver los 25.732 maravedis de ellos por 6.980 azulejos que dio para las dichas obras a real cada uno ... por libranza ... fecha a 19 de julio del dicho año (1567) los quales recibió el mismo". AGS, CMC, Leg. 1012, s/fo. Idéntica información en AGS, CMC, Leg. 1062, s/fo.

<sup>47</sup> AGS, CMC, Leg. 1012, s/fo.

<sup>48</sup> AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, Leg. 1064.

<sup>49</sup> "al dicho nicolas bazquez 8500 maravedis por un mill cintillas a quartillo cada una.

al dicho nicolas bazquez 9500 maravedis por 500 coronas y çinquenta alizares a medio real cada precio" (AGS, CMC, Leg. 1012, s/fo).

<sup>50</sup> Esta hipótesis había sido lanzada ya por A. Rodríguez y A. Moraleda, *Cerámicas Medievales decoradas de Talavera de la Reina*, Talavera de la Reina, 1984.

<sup>51</sup> AGS, C y SR, Leg. 247-1, Fol. 185. Este detalle fue ya comentado por V. Gerard, 1989, p. 101 [cit. n. 59].

<sup>52</sup> F. de Guevara, *Comentarios de la pintura*, ed. de Rafael Benet, Seleccionces Bibliófilas, Barcelona, 1958, pp. 200-201.

<sup>53</sup> Guevara, por la fecha en que escribe sus comentarios, no debió conocer la obra de Niculoso y es probable que tampoco estuviese informado todavía de las obras de Juan Flores en Castilla, o de las de Frans Andries en Sevilla.

<sup>54</sup> Sobre esto puede consultarse J.A. Gere, *Taddeo Zuccaro as a designer for maiolica*, Burlington Magazine, 105, pp. 306-315 y T. Clifford, "Some unpublished drawings for maiolica and Federico Zuccaro's role in the Spanish Service" en *Italian Renaissance Pottery*, Papers written in association with a colloquium at the British Museum, British Museum Press, London, 1987, pp. 166-176.

<sup>55</sup> Este conjunto ha sido considerado anónimo por la mayor parte de los especialistas que se han ocupado de él, a excepción de Santos

Simões que lo atribuyó primero a la compañía formada por Frans Andries y Roque Hernández (*Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, La Haya, 1959, p. 15) y más tarde a ceramistas lisboetas del círculo de Francisco de Matos (*Azulejaría em Portugal nos seculos XV e XVI*, Lisboa, 1990 (2ª ed.), p. 106). El análisis detenido de todos los azulejos de la Quinta de Bacalhoa me hace pensar en que su historia completa es bastante larga y complicada y que sólo algunas partes del revestimiento del pabellón del estanque - entre otras, el Panel de Susana - podrían ser obra de Flores, en tanto que otros azulejos de arista pueden ser de origen sevillano, y otros lisos pintados al estilo de Flores deben ser de algún discípulo suyo, tal vez Marçal de Matos, que pudo terminar el encargo después de fallecer el maestro en 1567.

<sup>56</sup> Aunque el trabajo de las escenas es sumamente esmerado y meticuloso, se percibe en el diseño de algunos de los motivos repetitivos de los fondos un inusual descuido, tal vez fruto de la precipitación con que Flores debió terminar este conjunto, presionado por la urgencia de las obras para el Rey.

<sup>57</sup> Ver texto completo en nota 8.

<sup>58</sup> "Suelo y lazo e la capilla mayor del dicho monasterio y en las gradas e altares e balcones, poyos, asientos y portadas della y en los chapados de las paredes y en el suelo de la sacristía y en el zaguán por donde van a ella, en el suelo donde está la fuente y en el cuerpo de la iglesia y en la pieza alta donde su magestad a de oyr misa y en un aposento y corredorcillo por donde entran a ella por libranza firmada... fecha a diez e nueve de noviembre de 1565" AGS, CMC, Leg. 1064, s/fo.

<sup>59</sup> AGS, C. y SR, Leg. 247-1, Fol. 185.

<sup>60</sup> "a Lorenzo de Segovia por 2000 çintillas comunes de cuerdas que dio para el aposento que se hizo en el dicho monasterio de san geronimo a 5 mrs. cada una; 11.000 mrs. por otras 2.000 çintas lisas que dio para el dho. aposento a 5 mrs. y medio cada una; 3.556 mrs. por 25 albahaqueros bidriados que dio para los jardines de su magestad a 4 reales cada uno en que entran 8 reales de las seras en que vinieron. Que son los dichos 20.556 mrs. como parece por libranza firmada de los dhos andres de rrivera, proveedor y Luis Hurtado veedor de las dichas obras. Fecha a 5 de noviembre de 1569 años". AGS, CMC, Leg. 1062, s/fo.

<sup>61</sup> M. Maroto, "La importancia de la azulejería destruida en Toledo", *Opinión*, 28, febrero, 1994, p. 6.

<sup>62</sup> J. Gestoso, *Historia de los barros vidriados*, Sevilla, 1905, pp. 549-252. Este documento, que hoy está en paradero desconocido, ha sido leído e interpretado con ligereza por diversos autores. Tan sólo Ray (1991) ha realizado sobre el mismo varias puntualizaciones muy pertinentes. No obstante, hasta el momento ningún autor había sugerido hipótesis alguna sobre el significado último de la experiencia que en él se narra con detalle.

<sup>63</sup> Aunque no se cita su nombre en el documento, es muy probable que se tratase de él, como también ha supuesto ya Veronique Gerard, 1989, p. 101 [cit. n. 59].

<sup>64</sup> AGS, C y SR, Leg. 247-1, Fol. 185. Descartamos cualquier posibilidad de que se estuviese refiriendo a la calidad artística. Es difícil que los azulejos del aspirante fuesen mejores técnica y artísticamente y, además, mucho más baratos que los del maestro, como se comprueba por sus respectivos precios.

<sup>65</sup> Todos los azulejos que hemos reconocido como obra de Flores en este trabajo poseen un esmalte poco espeso y cristalizado, por lo que presentan la superficie ligeramente rugosa y poco uniforme. Se perciben diferentes texturas según los diferentes colores de los óxidos. Nada de ello aparece en los azulejos talaveranos posteriores a 1567. La falta de adherencia del esmalte al barro es grave en cualquier revestimiento parietal, pero es pésima en un pavimento por evidentes razones de uso.

<sup>66</sup> Dos rectángulos vacíos sobre el muro de este Refectorio hacen pensar en que otros dos paneles de azulejos han sido arrancados en los años en que el Convento estuvo casi abandonado y fue lamentablemente saqueado. ¿Pudieron ser tal vez la Santa Cena y la Cena de Emaús?

“S.M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se le hace...”

## Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla

Por José Luis Sancho  
*Patrimonio Nacional*

“S.M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se le hace, de diversas piedras estimables”, apuntaba Barrionuevo el diez de enero de 1657 <sup>1</sup>. En efecto, por aquellos días se estaba instalando al cabo de la Isla la Fuente de los Tritones, y se iniciaba todo un programa de renovación ornamental del Jardín cuya relevancia para los contemporáneos encontró reflejo en los viajeros y en las estampas a una escala inusitada dentro de la habitual parquedad de tales testimonios en la Corte de España. Ese mismo interés, manifiesto en el citado comentario del clérigo noticioso, se revela sobre todo en el famoso lienzo de taller velazqueño que representa la fuente en aquel mismo año tal como estuvo hasta que en el siglo XVIII comenzaron sus mudanzas por la Isleta, culminadas en 1845 con el traslado del monumento a Madrid para que sirviera como principal ornato al Parque del Palacio Real, donde luce, por cierto, recién restaurada ahora <sup>2</sup>.

Pero la Fuente de los Tritones no nos interesa aquí en sí misma -y menos aún su abstrusa filiación escultórica ni su *accidentada* historia, que ya han merecido capítulo aparte <sup>3</sup>- sino como una pieza más, aunque la única que ya no ocupa su lugar, en un conjunto: el de las fuentes mandadas instalar por Felipe IV en el Jardín de la Isla dentro de una campaña unitaria, pero realizada en dos fases, entre 1656 y 1661. La de los Tritones fue precisamente la que antes se montó dentro de la primera fase, seguida inmediatamente por la de Baco, de tal modo que ambas deben considerarse objeto de una actuación unitaria, pues no sólo fueron asentadas sucesivamente, aunque sin solución de continuidad, entre 1656 y 1658, sino que sus infraestructuras hidráulicas eran en gran parte comunes. Años después, en 1661, se emprende a la vez la construcción de las nuevas fuentes de Hércules y de Neptuno. Si bien siempre se había considerado que Tritones quedaba fuera de la reordenación de las fuentes de la Isla, atribuida desde Quindós y Llaguno-Ceán a Sebastián Herrera Barnuevo, es preciso considerarla, bien al contrario, el punto de partida para esta

obra cuya responsabilidad corresponde en realidad al Maestro Mayor José de Villarreal, con la influencia de Velázquez planeando en la sombra, director de un equipo de artífices, entre los que destaca Bartolomé Zumbigo -quien años más tarde sucedió a Villarreal y a Barnuevo- como marmolista, el cerrajero Isidro Báez, el escultor Giambattista Morelli y el bronceista Virgilio Fannelli. Pero, además de las puntualizaciones acerca de los autores y la cronología de esta operación decisiva para la imagen histórica del jardín de los Austrias por antonomasia, y de la lectura que permite realizar de la estructura del jardín y su evolución decorativa entre Felipe II y Carlos II, resultan especialmente interesantes los aspectos simbólicos asociados a esta iniciativa artística de Felipe IV, la última con carácter civil de su reinado, pues en aquellos años sus esfuerzos tendieron a concentrarse en el ornato del Real Monasterio de El Escorial, una vez que iban quedando concluidas las aportaciones tardías al Buen Retiro, como la ermita de San Pablo, con su jardín-teatro adornado también con reaprovechadas esculturas y fuentes relacionadas asimismo con Velázquez <sup>4</sup>.

Limitada a la nueva implantación de fuentes o a la sustitución de las antiguas por otras nuevas, la operación resulta decepcionante si se confronta con el papel político del Monarca español, y con el nivel y la escala de las que por aquellos mismos años comenzaban a desarrollarse en la potencia rival, Francia. Frente a las inminentes realizaciones de Luis XIV, destinadas a dar el tono durante un siglo a todas las Cortes europeas, este episodio de la Isla, y más aún la subsiguiente ausencia de otras iniciativas arquitectónicas y paisajistas durante el resto del siglo, podría considerarse próximo a la miseria física y conceptual, pero en cualquier caso es pre-

*Taller de Velázquez, Fuente de los Tritones,  
Museo Nacional del Prado, Madrid.*



ciso analizarlo, ya que es cuanto daba de sí la Corte de Madrid. Tan limitada realización como la que nos ocupa supuso, sin embargo, un esfuerzo relativamente grande en el contexto de aquellos decenios, cuando los problemas económicos propiciaban bien poco las obras de arquitectura para la representación de la majestad regia. Precisamente por ello no se trataba de alterar el jardín ya antiguo, sino de enriquecer su adorno y contenidos iconográficos con elementos que obedecen a un implícito acuerdo con lo preexistente, dentro de una notoria fidelidad al modelo centroitaliano en los elementos decorativos y escultóricos, de modo que el resultado ofrece una notable sensación de unidad <sup>5</sup>. Desde el reinado de Felipe II ya existía un fuerte eje central, marcado por fuentes como la de Venus, y completado en el de Felipe III con la de las Arpías y la de Ganimedes, esta última desaparecida. Una gran fuente, la de Diana, cuya fantasía compositiva era bien propia del Manierismo, servía como monumental vestíbulo al Jardín de Felipe II. La operación ornamental de su nieto -que se esforzaba en imitar a tan Prudente abuelo- consistió en poner el acento en los extremos del eje: al inicio, sustituyendo la fuente de Diana por la composición barroca, aún más enfática, de la fuente de Hércules. Hacia el final, marcando con tres fuentes la avenida que a partir del final del eje central, y haciendo ángulo obtuso con él, remata el paseo por la Isla. Al cabo de este paseo quedaba la Fuente de los Tritones: así, se abre y se cierra con las dos fuentes mayores, Hércules y Tritones. En esta operación el eje central no sólo no recibe tanta

atención como antes, sino que incluso se menoscaba alguno de sus elementos: la fuente de Ganimedes es parcialmente desmontada -y su pedestal reaprovechado para la de Neptuno- convirtiéndose luego en un sencillo estanque, la "fuente de las Horas". La atención al paseo perimetral en perjuicio de la avenida espinal obedece al gusto por el paisaje desde los diques, con vistas sobre el agua, como ya señaló el contemporáneo Brunel:

Tout autour de l'Isle, le long de la rivière et du canal, est une assez grande allée, bien baliée et entretenue, couverte de hauts ormeaux. C'est la plus belle promenade qu'on y voye, et celle où Leurs Majestés se plaisent le plus <sup>6</sup>.

Desde su creación el Jardín de la Isla había sido considerado un paradigma de belleza en su género, y de esta admiración había de participar necesariamente Felipe IV, pues no sólo miraba a su abuelo Felipe II como a un modelo en muchos aspectos, sino que sus contemporáneos sentían verdadero entusiasmo por la belleza natural de Aranjuez, bien expresada por Antonio Hurtado de Mendoza al comienzo del reinado, en 1625:

Este Sitio... contiene entre muchos milagros de amenidad, un jardín, que el Tajo le ciñe en dos corrientes, ya suspenso, ya presuroso, formándole isla, y sirviéndole de muro, en que los árboles son una vez deleitosas almenas, y otra floridas márgenes. Entre los laços de los artesones de yerva de las galerías de flores, de la confusión de las calles, de la diversidad de los cuadros, de la hermosura de las fuentes, competidas en la copia, y la novedad, se reserva un bellísimo espacio, que tiene el desembaraço de plaça, y no le falta la beldad de floresta... <sup>7</sup>



La Fontaine des Tritons, ou des Amours, à Aranjuez, estampa anónima que ilustra *Les Délices de l'Espagne...* de J. Álvarez de Colmenar, Leyden, 1727. Biblioteca Nacional, Madrid.



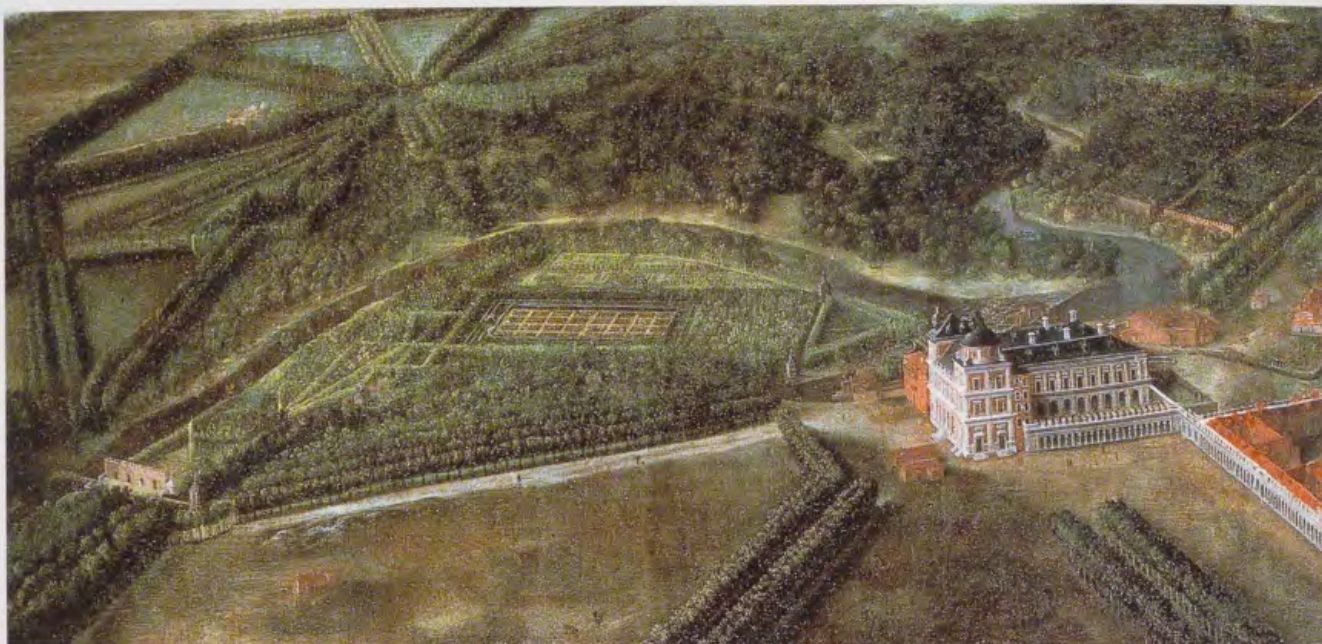
Alejandro de Cuéllar: planq del jardín de la Isla, 1737. Archivo General de Palacio. Detalle.

1. Fuente de Hércules. 2. Fuente de Apolo. 3. Fuente llamada de las Horas, donde estuvo Ganimedes. 4. Fuente de las Arpias. 5. Fuente de Venus. 6. Fuente de Baco. 7. Fuente de Neptuno. 8. Fuente de los Tritones. 9. "Ventosa" que forma parte del circuito hidráulico construido en 1656-1658 para las fuentes de los Tritones y de Baco.

Esas mismas áreas, escenario de "invenciones" teatrales en la juventud del Rey <sup>8</sup>, quedaron en su madurez animadas por las tramoyas escultóricas e hidráulicas de las nuevas fuentes que venían a compensar veinte años de atención casi exclusiva al nuevo Real Sitio del Buen Retiro. Desde nuestro punto de vista la conservación de los elementos seicentistas en Aranjuez adquiere, además de su valor intrínseco, el de referencia en cuanto a los trazados y ornatos perdidos en el parque madrileño; pero desde el de los contemporáneos esta actuación en la Isla tendía a restaurar, al cabo, el equilibrio entre las arquitecturas del poder real mediante la aplicación del gusto moderno a los antiguos Sitios cuyo prestigio alcanzaba cotas de referencia cultural. Hacia el fin de aquel reinado "El Escorial del Arte y el Aranjuez de la Naturaleza", por utilizar las palabras de Gracián que mejor expresan el valor ponderativo que para los españoles del Siglo de Oro tenían estas Casas Reales, encontraron renovado al fin su lustre de acuerdo con la misma gala que el Retiro, pero con mayor justicia que ese "monstruo" creado por el poder con tanto artificio como escasa base natural. El juicio formulado por el Príncipe Baltasar Carlos en 1640 sobre la superioridad de Aranjuez y la injusta marginación en la que había permanecido durante el gobierno del Conde-Duque debía ser común entre la opinión antiolivarista de aquellos años <sup>9</sup>; pero aunque estas valoraciones tuvieron entonces su peso, no sería correcto entender la tar-

día intervención de Felipe IV en Aranjuez como la definición de un sucesor y oponente al Retiro, sino de su complemento, puesto que tanto los criterios suntuarios como las funciones lúdicas son muy semejantes de uno a otro y, sobre todo, coinciden en el tiempo. Durante la década de 1650 el Real Sitio madrileño experimentó uno de sus más espléndidos periodos, y lo que en Aranjuez se plantea entonces no es sino una extensión del placer y la diversión a un paisaje donde el Rey disfrutaba además de la caza, enriqueciendo los viejos deleites y diversificando los ya habituales, cuando el Retiro, ya terminado, poco más campo ofrecía a la variación. El contexto político en el que se produjo este rebrote del arte cortesano difícilmente podría calificarse de oportuno, pues las hostilidades con Portugal, con Francia y con la Inglaterra de Cromwell, por no hablar de problemas internos, llevaban a la Monarquía a una situación cercana a la catástrofe, de modo que un contemporáneo crítico como Jerónimo de Barrionuevo, lejos de manifestar aprobación por la reactivación del gusto hacia Aranjuez, incluía tanto a la antigua "villa" real como a la nueva en la misma categoría, culpables jardines de Armida donde se disipaban las fuerzas del poder:

Domingo... se fue el Rey a Aranjuez. Vendrá el jueves en la noche a dormir a su casa, y en pasando San Blas se va al Retiro de asiento, donde le tienen grandes fiestas... Mire vm. si por acá huelga la madera, ni se suspenden festines por más ahogos que haya <sup>10</sup>.



Al igual que para la oposición contra Olivares el Retiro había sido el símbolo del mal gobierno, para Barriónuevo, y cabe pensar que para muchos contemporáneos, la estancia prolongada del Rey en los Sitios Reales era reprobable:

El sábado viene el Rey, que el buen tiempo le entretiene más de lo que importa, que, en efecto, para todo es buena su presencia en Madrid. <sup>11</sup>

En una situación tan angustiosa para la Monarquía resultaban improcedentes gastos como el de estas obras de Aranjuez, aunque no ascendieron más que a 270.658 reales <sup>12</sup>.

Felipe IV no siempre se escabullía de afrontar sus responsabilidades, e incluso en ocasiones, ante los repetidos reveses, reaccionaba con otro violento escape en dirección contraria, hacia la ascesis; y así se encerraba en el nuevo Panteón Real de El Escorial para llorar junto a su futura tumba por la vanidad de la gloria terrenal, o rechazaba sus divertimentos con aspereza:

... llegando el marqués de Liche a mostrarle la planta del jardín que se labra en la plaza de los toros del Retiro, no la quiso ver, diciéndole: Quitáos de ahí: no me enseñéis esas cosas, que no las quiero ver <sup>13</sup>.

Pero pronto volvía a sus habituales sendas de evasión. En efecto el Rey, personalidad demasiado humana, muy compleja y contradictoria, se entregaba a la huida y deseaba rodearse de un entorno agradable. Le alentaba en este sentido su joven segunda esposa, Mariana de Austria, cuya debilidad por la "segunda residencia" en la Corte era bien conocida:

"El Rey se está todavía en el Retiro, que la Reina gusta mucho de aquel paraje y desenfado". "No hay que sacarla del Retiro, que se aflige en Palacio, donde gasta las mañanas frescas en montería de flores, los días en festines y las noches en farsas. Todo esto incesantemente, que no sé cómo no le empalagan tantos placeres". "Queda muy gustosa en el Retiro, que en Palacio se le aflige su corazón. Es muchacha: no me espanto". "... se vinieron del Retiro los Reyes a Palacio, con harto sentimiento de la Reina y damas de perder aquel desahogo y anchura de estanques y jardines, y se dice se volverán en pasando los caniculares <sup>14</sup>.

En este contexto, Aranjuez cumplía un papel semejante.



Anónimo madrileño hacia 1630, Vista de Aranjuez, Museo Nacional del Prado, Madrid. Detalles que muestran el jardín de la Isla, y en él la fuente de Diana, cuyo lugar ocupa la de Hércules.

A los 20 de éste se va [la Corte] a Aranjuez, que lo desea la Reina mucho por la libertad del campo, y las damas mucho más, por salir del encogimiento de Palacio, que no es poco <sup>15</sup>.

Tamañas posibilidades se ofrecían en el viejo Real Sitio para el capricho y la extravagancia anteriormente atacada por los críticos en el Buen Retiro, que quizá no se exagerase en los mentideros al relatar las fantasías proyectadas por los Reyes para la nueva escenografía de sus diversiones.

En Aranjuez quieren hacer plantel de canarios, habiendo tomado para esto la mensura y calidad de aquel temple con el de las islas, que se dice ser todo uno. Y para esto hacen traer algunas embarcaciones llenas de ellos. Todo lo que en España se ve parece encanto de canto. Remédlo quien puede, que sólo es Dios... <sup>16</sup>.

En este contexto se inicia la renovación decorativa de la Isla, caracterizada por el reaprovechamiento de objetos artísticos ya existentes, e importados, si bien cabe señalar una ligera diferencia entre las dos fases de la obra, unitaria al cabo. En la primera las fuentes enteras son antiguas, reaprovechadas, y la obra nueva se limita a los pilones o estanques al nivel del suelo, mientras que en la segunda, aunque se utilizan elementos preexistentes -y en especial las esculturas-, casi todo

está hecho para el intento. Cabe pensar si en la primera intervino Alonso Carbonell, fallecido en 1660, pero desde luego los proyectos para las de Hércules y Neptuno se deben a su sucesor como Maestro Mayor de las Obras Reales, José de Villarreal, cuya personalidad destaca entre las de todos los implicados en este asunto. Villarreal (1610 c.-1662) fue uno de los más importantes arquitectos en el ámbito madrileño de aquel momento, pues, siguiendo los pasos de su superior en las obras reales, Juan Gómez de Mora, proyectó y llevó a cabo obras de la máxima envergadura. En su carrera profesional al servicio del Rey ascendió desde Ayuda de Trazador Mayor en 1645 -en documentos de 1647 se le cita como "Teniente de Maestro Mayor de las Obras Reales"-, Aparejador Mayor de las Obras del Alcázar de Madrid desde el 14 de marzo de 1654, Ayuda de la Furriera -subordinado, por tanto, a Velázquez, con quien viajó a la Entrega de la Infanta en 1660- y finalmente Maestro Mayor el 14 de septiembre de 1660, pero ya antes de esa fecha se le habían confiado las obras de El Pardo y Retiro. Como señala Tovar, "su trayectoria como arquitecto es bastante expresiva como para poder admitir su evolución hasta llegar a esta magnífica meta en su carrera", es decir la Capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, su gran obra, junto a la cual tienen un carácter secundario sus intervenciones en la Casa de la Villa y la de la Cárcel de Corte, todo ello en Madrid<sup>17</sup>. La ordenación de las fuentes en la Isla constituye su aportación más significativa a la arquitectura de los Sitios Reales, aunque hasta ahora se atribuía a su sucesor en el cargo, Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), que a la sazón era Ayuda de Trazador<sup>18</sup>. Sin embargo, la documentación demuestra que Herrera sólo actuó en la Isla como tasador, y en sus informes manifiesta que ni siquiera había llegado a ver algunos de los planos, mientras que se cita expresamente a Villarreal a propósito de ellos<sup>19</sup>. En todos los casos el ejecutor material de las obras de mármol fue Bartolomé Zumbigo "el mozo", pero el desarrollo profesional que años después alcanzó quedaba aún distante en esta sazón, cuando se limitó a realizar los diseños de los maestros de las obras reales<sup>20</sup>.

Con los datos a nuestra disposición no es posible afirmar que nos encontramos ante una obra concebida de modo unitario por Villarreal en 1656, pues aunque Carbonell no aparece mencionado en la primera fase no es imposible que interviniese, y nada demuestra que desde el comienzo se planteara la segunda. Sin embargo, Carbonell estaba ya bastante retirado de la actividad en la segunda mitad de la década de 1650, y Villarreal estaba haciendo sus veces en varios Sitios, entre ellos el Retiro; lo más probable es que asumiese desde el principio la dirección de esta obra a la que, en cualquier caso, acabó imprimiendo un carácter unitario, y de cuya segunda fase fue pleno responsable.

Cabe pensar por otra parte que la idea, el "programa" de esta intervención se debe, más que al Maestro Mayor, a uno de los asesores artísticos del círculo más inmediato al Monarca, pues la influencia italiana, obvia aunque dudosamente digerida, y la integración de las artes en un conjunto pintoresco sugieren más bien la actuación de un aficionado a la arquitectura, conocedor del gusto romano contemporáneo. No es descartable la intervención inicial de Velázquez, puesto que no sólo era el superior jerárquico y estético de Villarreal, sino

que durante aquellos años supervisó las actuaciones llevadas a cabo en el Palacio de Aranjuez por alguno de los artífices que realizaron las fuentes, como Isidro Báez<sup>21</sup>. Pero si el diseño, traza o criterio velazqueños existieron, su alcance quedaría mediatizado por su muerte, sobrevenida en 1660. Otra personalidad cuya posible intervención en Aranjuez convendría analizar es la del Marqués de Heliche, "gran inventor de tramos y de dar gusto al Rey", como dice Barrionuevo<sup>22</sup>.

Como no están localizadas las Reales Órdenes que, al parecer en 1655, dan lugar a la instalación de la primera de las fuentes, es preciso partir de las cuentas para interpretar las intenciones de Felipe IV<sup>23</sup>. Las obras de infraestructura y de fontanería para las fuentes de los Tritones y de Baco fueron llevadas a cabo de modo unitario y dentro de un mismo expediente presupuestario, si bien la de los Tritones quedó terminada antes, ocupando la plazuela sita al extremo occidental del Jardín, donde un muro lo separaba del camino utilizado por los Reyes para ir a Madrid atravesando la ría, el Tajo y las Huertas como se percibe en la anónima *Vista de Aranjuez hacia 1630*<sup>24</sup>. Habiendo aportado algunos materiales en 1655 el escultor Miguel Zumbigo, y abiertos los cimientos en abril de 1656, la fuente quedó montada en 1657, cuando Bartolomé Zumbigo realizó el pilón cuadrado, y en ese mismo año está fechado su famoso "retrato", el cuadro antaño creído de Diego Velázquez y actualmente atribuido a J.B. Martínez del Mazo, dentro de cuya singular producción paisajista ésta constituye a su vez una pintura extraordinaria por su tema<sup>25</sup>. Nos hallaríamos por tanto ante un "monumento" que pretende dejar memoria de una obra especialmente significativa para el Rey; dado el carácter de la representación, tan semejante al de las perspectivas que los arquitectos realizaban para que el cliente se diese cabal idea del resultado, cabe incluso preguntarse si este lienzo no es una maqueta pintada, pues la representación está absolutamente centrada en la fuente. Por el contrario, los grabados contemporáneos la integran en el entorno gracias al eje escogido para la perspectiva, que es la vista desde la fuente de Neptuno, con el muro de cierre del jardín al fondo y las terrazas o "diques" sobre el Tajo y la ría a los lados; pero también merced a la inclusión del principal elemento que rompía el aislamiento de la fuente: los cuatro surtidores que desde lo alto de los árboles circundantes caían al estanque, entre los tritones y otros cuatro surtidores verticales que surgían del agua.

Mucho mejor conocida que la de los Tritones es la filiación escultórica de la fuente de Baco, pues no es otra cosa que el pedestal de la de *Sansón y el filisteo*, obra de Giambologna, que había sido regalada en 1601 por Ferdinando I de Medicis al Duque de Lerma. Colocada en su jardín de Valladolid, e incluida por tanto en la adquisición por Felipe III de los bienes que su valido tenía en aquella ciudad a Felipe III, presidía la decoración de la Huerta del Rey, a orillas del Pisuerga. En 1625 el Príncipe de Gales Carlos Estuardo se llevó a Londres el grupo escultórico que la coronaba<sup>26</sup>; pero su magnífico pedestal permaneció treinta años más "en medio del xardín principal de la Rivera", hasta que en 1653 Felipe IV ordenó su traslado, con incierto destino a El Pardo; fuese real esa intención o no, la fuente abandonó Valladolid en 1654, años antes de su colocación en Aranjuez<sup>27</sup>.

Hasta octubre de 1657 no empezaron a abrirse los cimientos para su colocación en la Isla, de modo que la

estructura atribuida a Giambologna sólo pudo ser colocada muy a finales de ese año o a principios del siguiente, pero en cualquier caso antes de la primavera de 1658. El nuevo pilón labrado por Zumbigo perjudica de forma obvia al lucimiento de tan noble pedestal, desfavorecido también por la figura, asimismo reaprovechada, que estaba destinado a soportar, el *Baco* de Jongellinck, asentado entre 1658 y 1660. Sin embargo, es revelador que los documentos de 1657 y 1658 no identifican aún la novísima fuente como dedicada al dios del vino, sino que la denominan "la fuente nueva que se ha de poner en el Jardín de la Isla junto a la de los Tritones este presente año 1657", "la fuente nueva de cuatro tazas que se pone en el Jardín de la Isla a la vista de la de los Tritones"; o, con mayor precisión topográfica, "la fuente nueva... que se ha de poner a la vista de la fuente desde los Tritones y la de don Juan de Austria", como se la denomina en las cuentas del marmolista Bartolomé Zumbigo. Gracias a esta precisión, y a que consta que la de Neptuno se realizó en la fase siguiente, resulta indudable que la fuente de la que se trata es la de Baco, pero es forzoso concluir también que la escultura de bronce no se colocó hasta 1659 al menos.

El panzudo antepecho de la fuente de Baco, así como el de los Tritones, más simple pero no menos inequívocamente seicentista, son de un estilo conforme al de todas las demás obras documentadas de Zumbigo en el Jardín. El carácter barroco de sus volúmenes y superficies contrasta de modo obvio con la labra de la Fuente de los Tritones, y el idéntico tratamiento que la documentación otorga a esta fuente y a la de Baco, como "nuevas", en el sentido de instaladas entonces, omitiendo toda referencia a su escultura mientras prodiga detalles acerca de sus estanques e instalaciones, manifiesta el carácter de obra antigua reaprovechada que, como la de Baco, tiene la de Tritones.

Hasta finales de la primavera de 1661 no se emprendió "La obra de la fuente nueva que se hace de orden de S.M." "a la entrada del Jardín de la Isla". Se trata de la fuente de Hércules, levantada "en el sitio donde está la Diana". De hecho, el primer trabajo que hubo de llevarse a cabo fue "Arrancar las murtas que estaban alrededor de la fuente de Diana". Conviene conocer cómo era ésta, porque más de un rasgo, además del Sitio, fue heredado por la de Hércules. Ya Quindós había señalado que este emplazamiento era el anteriormente ocupado por la fuente de Diana, pero la ambigüedad de otros testimonios, los de los viajeros seicentistas, había impedido extraer conclusiones más interesantes de ese hecho.

De cuantas fuentes se realizaron en la Isla durante el reinado de Felipe II, la de Diana era la mayor, la más compleja y la de mayor carácter manierista, pues aunaba una extensa iconografía mitológica con la fantasía en la disposición de los surtidores y con el colorido y variedad de los materiales. Pese a su nombre, combinaba el tema de la diosa cazadora con el del Monte Parnaso, incluido el caballo Pegaso y todo, que constituía su elemento central, tal como la describieron los viajeros franceses contemporáneos. El más fiable de ellos es Brunel, que seguramente describió lo que había visto en 1655:

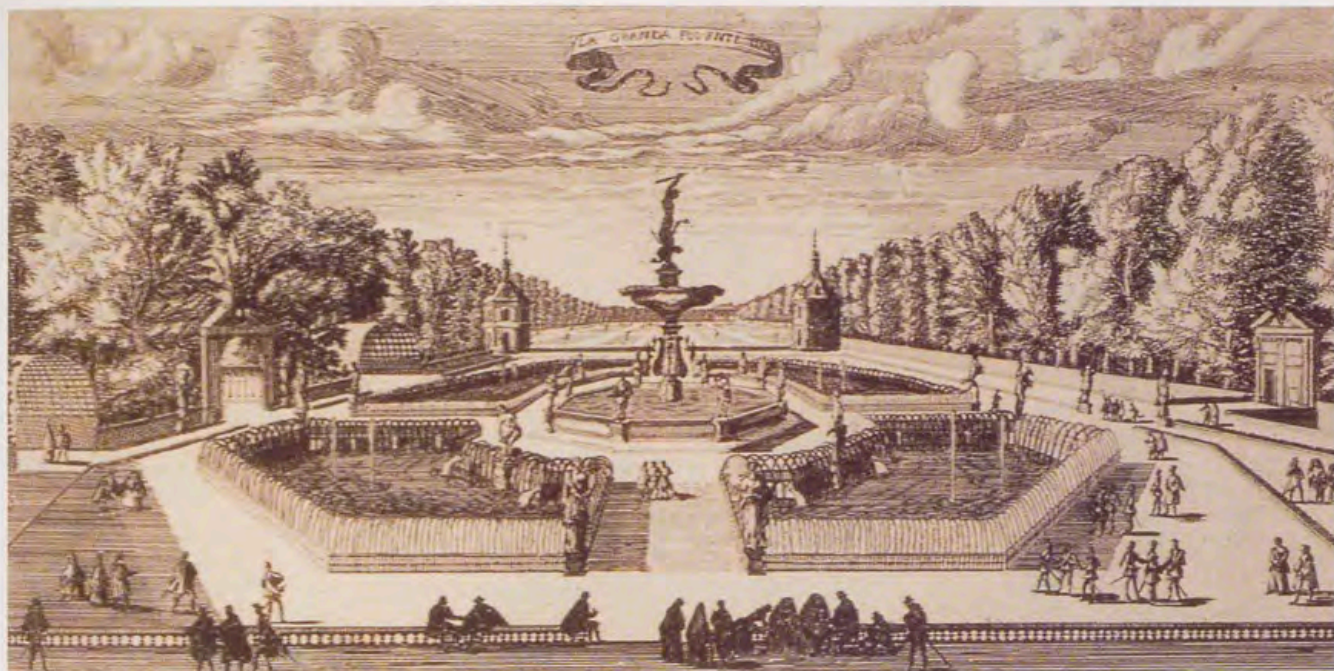
...la fontaine de Diane, qui est... sur une hauteur de piéces rapportées, de pierres, de bois, de mousse et de terre, où quantité de figures de toutes sortes d'animaux sont attachées, qui jettent agréablement de l'eau, à mesme temps qu'elles le reçoivent des tuyaux qui la leur condui-

sent du Tage; car, en tout ce jardin, je n'ai pas veu une fontaine de bonne eau. A l'entour du bassin, l'on voit huit vaisseaux de myrthe verte, si je ne me trompe, dont les branches sont si bien couchées, que la poupe, la prouë, et tout le corps en est très bien formé. Ils portent chacun une figure, ou petite statuë, qui jette de l'eau contre les bestes qui sont sur la hauteur du mileu <sup>28</sup>.

Tales eran las "murtas" arrancadas en 1661: unas galeras de setos tallados, fino ejemplo del *ars topiaria*, que ya en 1582 causaron que este conjunto decorativo fuese descrito como "las fuentes de las Nimphas y del estanque del Castillo y Galeras" <sup>29</sup>. Coincide con estas referencias otra no menos valiosa, la de Quindós, pues procede de documentos originales que llegó a ver según los cuales la fuente contaba "con ocho figuras de barro y madera, que representaban a esta diosa en ademán de caza con sus ninfas, en un peñasco y un puerco espín, un águila con un conejo en el pico, un perro y otros animales". Mucho más parco fue Berthaut pues sólo dejó caer que "hay allí un Monte Parnaso en medio de una especie de estanque, donde hay una gran cantidad de surtidores" <sup>30</sup>. Según los documentos del siglo XVI esta fuente había sido realizada entre 1570 y 1574 aproximadamente bajo la dirección de Jerónimo Carruba, y constaba de un amplio estanque octógono, con paredes de sillería, solado con azulejos y tratado a modo de plaza pero cuyo nivel quedaba unos sesenta centímetros por debajo del terreno. En el centro se alzaba el promontorio irregular adornado con elementos de vivo colorido, bien propio, como el coral que le daba también nombre, y piedras, bien pintado. Los setos que rodeaban este espacio estaban respaldados por celosías, y en torno había amplios bancos de madera. Cabe interpretar que este "anfiteatro acuático" funcionaba a voluntad, bien



Fuente con un "Parnaso" semejante a la que hubo en el lugar de la de Hércules. De Salomón de Caus. Les raisons des forces mouvantes. Francfort, 1615. Real Biblioteca.



Fuente de Hércules, estampa frances anónima del siglo XVII. Colección particular.

como una plaza donde se podía pasear bajo la fresca influencia de los pequeños pero numerosos surtidores que manaban del “parnaso”, bien como un estanque completamente inundado por aquellos y por los que de las “galeras” de mirto saltaban hacia el centro.

En la *Vista de Aranjuez a vuelo de pájaro*, por pintor anónimo hacia 1650, la fuente de Diana está representada de manera escueta pero bastante clara, de modo que pueden reconocerse el “parnaso” en su centro y el cerco topiario, cuyo perímetro aparece como circular. Sin embargo, el cotejo entre la documentación del XVI y la del XVII permite llegar a la conclusión de que el actual estanque octógono conserva la forma y perímetro exactos del XVI, pues todos los datos, y el nombre mismo de “fuente del Ochavado”, como también era denominada, corroboran esa hipótesis, avanzada ya por Luengo y Millares, pero quien se percató de su representación en el citado lienzo fue J.L. Souto <sup>31</sup>.

Sobre el estanque ochavado se añadieron los elementos nuevos proyectados por José de Villarreal: el solado, la base de la fuente, las impostas y los puentes, todo ello en sillería con piedra de Colmenar labrada por Jerónimo de Hornedal; las barandillas forjadas por Isidro Báez, y el cuerpo de la fuente realizado en mármol de San Pablo por Bartolomé Zumbigo. Menos interés tienen las infraestructuras de fontanería y albañilería, pero merecen atención particular las obras de cantería, herrería y mármol, así como la escultura.

Ornedal -pues así firma- contrató la realización de toda la obra de cantería de Colmenar en la fuente de Hércules por 38.000 reales, a los que se añadieron 9.000 por levantar las paredes exteriores del estanque y otros 2.000 por las demasías. La declaración que de éstas realizó el maestro, y la consiguiente tasación de Herrera Barnuevo, indica que sobre la marcha se decidió enlazar tanto el fondo del estanque, con mármol, como el paseo o andito perimetral, con losas de Colmenar, y también se ideó instalar otros surtidores en cada uno de los ocho ángulos, bajo los pedestales, con la finalidad de alimentar la “red” sobre la que volveremos luego.

Las barandillas de hierro fueron forjadas por el cerrajero de cámara Isidro Báez -activo en el Palacio de Aranjuez según trazas y órdenes de Velázquez- y en 1662 quedaron asentadas, luego pintadas de verde, y rematadas con algunos adornos de bronce. El mismo Báez realizó “las chapas de hierro necesarias para tapar los surtidores de la canal que cerca los ochavos de la fuente de Hércules”. Bartolomé Zumbigo, “maestro marmolista de S.M.”, fue el responsable del trabajo más vistoso, en mármol de San Pablo; lo empezó a fines de abril de 1661, y lo concluyó dentro del mismo año, pues a principios de 1662 ya había reclamado las demasías a las que se estimaba acreedor; por ello sabemos que los adornos del pedestal y los de los ángulos del pilón fueron añadidos por Villarreal sobre la marcha, que los pedestales de las balaustradas, donde se asentaban las doce esculturas “grandes”, habían sido inicialmente pensados de planta triangular pero que cambió a cuadrada al ser modificada toda la disposición de las barandillas, y confirma que las ocho figuras sobre los ángulos del pilón eran más pequeñas que esas doce, dato que respalda la fiabilidad que cabe otorgar a las estampas contemporáneas.

El ajuste final de las demasías debió tener lugar en marzo de 1662, cuando sabemos que un propio había “ido a Toledo a llamar a Bartolomé Sonbigo maestro de cantería de mármol para cosas tocantes a la fuente de Hércules por estar a la sazón en este Sitio el maestro mayor de las obras de S.M.”. Cristóbal Martínez, pintor madrileño, se encargó de “dorar y dar de verde algunas cosas de lo obrado” en la fuente, y especialmente las inscripciones.

Sobre este “aparato” pétreo se acomodaron las doce esculturas de mármol blanco, de diversas procedencias, que, destinadas a esta fuente, llegaron a Aranjuez en los dos últimos meses de 1661 <sup>32</sup>. En el propio Real Sitio, y desde principios de 1662, fueron restauradas por Giambattista Morelli, el llamado a España por Velázquez, “Juan Bapta. Escultor que ha aderezado las estatuas de piedra del jardín” <sup>33</sup>. La única obra escul-



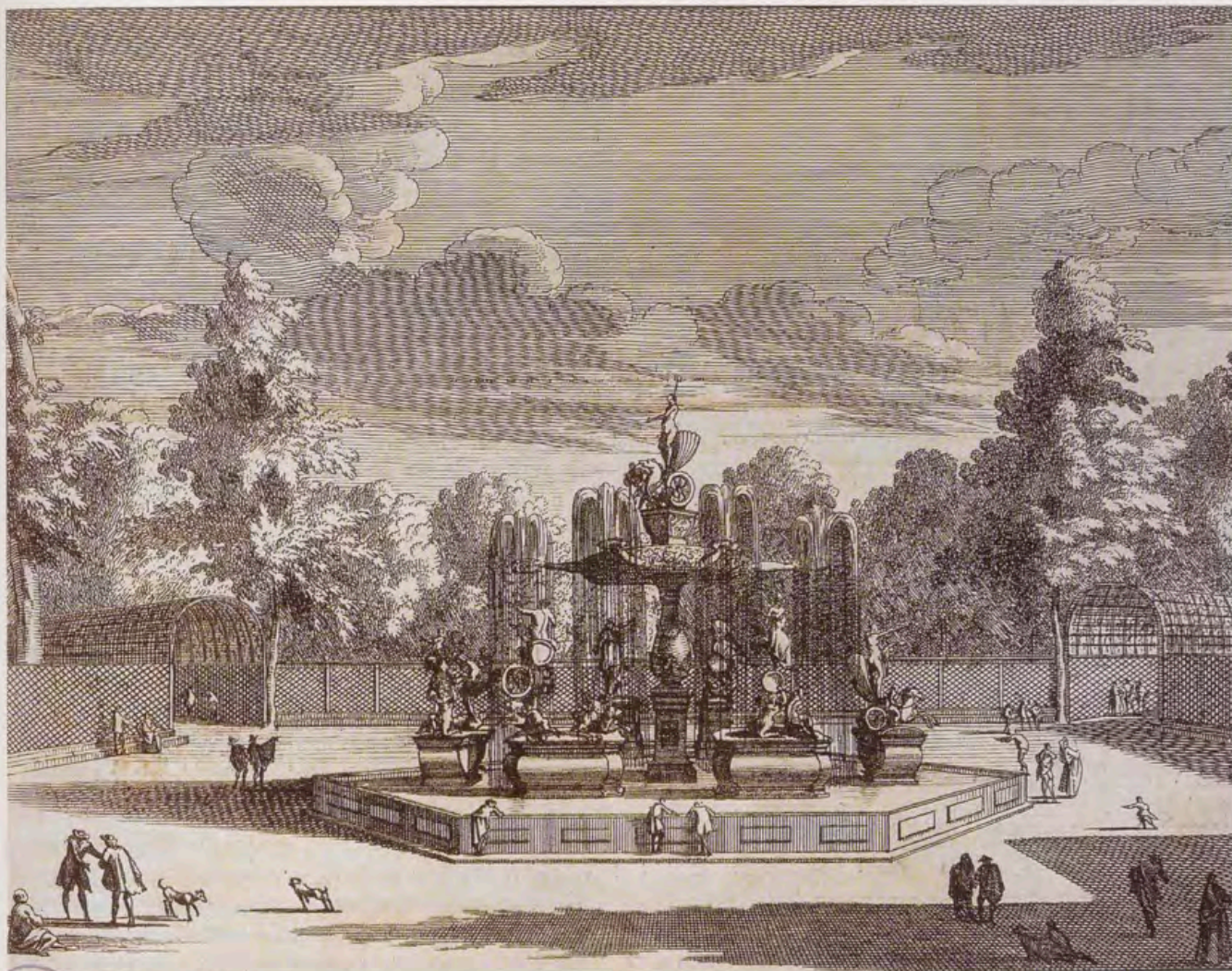
Dibujo del círculo de Giambologna, Fuente de Sansón y el Filisteo. Ministero dei Beni e le Attività Culturali, Florencia. Muestra el estado original de la fuente, con el grupo escultórico, ahora en Londres, coronando la estructura que desde 1658 integra la Fuente de Baco en la Isla.

tórica realizada a propósito fue el modelo de un mascarón, encargado a Al[fons]o Paris <sup>34</sup>.

El *Hércules luchando con la Hidra de Lerna* que preside la fuente ha sido tradicionalmente atribuido a Algardi, pero recientemente se ha demostrado que su autor fue Martino Regio <sup>35</sup>. Nada más que lo ya indicado sabemos de las restantes esculturas que ornamentaban las balaustradas alrededor del pilón, y que en su mayor parte han desaparecido, pues incluso buena parte de las actualmente *in situ* fueron incorporadas en fecha bien posterior para reemplazar a las originales dañadas o desplazadas, y sobre cuyo mérito cabe interpretar que no habría que ser tan duro como Ponz <sup>36</sup>. Si damos

crédito a la estampa contemporánea había en origen hasta veinte esculturas de diferentes tamaños en la fuente: ocho en las entradas a los puentes, cuatro en los centros de los lados del octógono interior, y otras ocho, más pequeñas, en los ángulos del pilón <sup>37</sup>.

Además de las colocadas en torno de la fuente de Hércules, otras dos estatuas, también de mármol blanco, fueron colocadas "a la entrada del Jardín de la Isla en la parte donde estaban las de bronce, y [por tanto se hubieron] de poner las dichas estatuas de bronce en el cenador que está junto a la presa en dicho jardín". Estas últimas citadas son las conocidas como *Adán y Eva*, y este dato es muy curioso en su historia, que ha me-



La fontaine de Neptune dans le jardin d'Aranjuez, estampa anónima que ilustra *Les Délices de l'Espagne...*, de J. Álvarez de Colmenar, Leyden, 1727. Biblioteca Nacional, Madrid.

recido un justificado interés <sup>38</sup>. Esas esculturas de mármol, al igual que otras dos semejantes entonces “aderezadas” por Morelli, decoraban sendas portadas arquitectónicas de madera, enfrentadas en lados opuestos de la plaza de Hércules, como puede verse en la estampa seicentista, donde al fondo se figuran los pabellones y lo que debería ser el Tajo, a la derecha la puerta de acceso al jardín, y a la izquierda la que conduce hacia Apolo. En esa imagen se perciben también los infinitos surtidores que brotaban de la chapa de hierro colocada a lo largo de todo el perímetro de los estanques, y la “red” de hilos de agua antes mencionada, cuyo efecto de “arco iris” fue descrito en 1668 por el primer viajero que la menciona, Magalotti:

La primera [fuente] está enriquecida con estatuas, y en el medio, sobre una gran taza de mármol oscuro de Toledo, hay un Hércules de mármol blanco que estrangulando la Hidra hace salir el agua por diversas bocas. Alrededor de la pila donde se halla esta taza surgen por dentro muchísimos surtidores que cuando están iluminados por el sol toman un aspecto muy rico <sup>39</sup>.

La otra fuente de esta segunda fase es la de Neptuno, que no ocupa el emplazamiento de la de Ganimedes, como viene repitiéndose desde Quindós, sino que se hizo enteramente nueva en un paraje donde no había fuente alguna antes de 1661, según se deduce, sin lugar a dudas, de las expresiones que los documentos utilizan para relacionar las fuentes de los Tritones y de

Baco, excluyendo toda posibilidad de que ninguna otra estuviera situada entre ellas, como ya hemos visto. La confusión de Quindós se explica porque el pedestal de la de Ganimedes fue incorporado a la de Neptuno como pieza reaprovechada en 1662, cuando aquella fue objeto de una reforma en la que elementos de mármol fueron sustituidos por otros en piedra de Colmenar labrados por Zumbigo; pero el testimonio de viajeros fiables como Brunel y el análisis de diversos indicios obligan a concluir que la de Ganimedes ocupaba en realidad el lugar de la actualmente llamada de las Horas <sup>40</sup>.

La forma actual de la fuente de Neptuno se debe a una reforma dirigida por Bonavía en 1751, y difiere en algunos extremos curiosos de la que originalmente tenía según la diseño Villarreal, y está reflejada en los grabados de finales del XVII <sup>41</sup>. A primera vista las estampas coinciden con la descripción de Quindós, y aquellas y ésta con la realidad actual, exceptuando el número de grupos perimetrales, hoy desgraciadamente reducido. Decía Quindós que constaba

de siete grupos de bronce sobre pedestales de piedra: el de en medio representa a Neptuno sobre un carro triunfal tirado de tritones con el tridente en la mano, está repetido en uno de los pedestales; los seis representan a Ceres sobre su carro tirado de leones; otro a Juno sobre el pavón arrojando rayos a los gigantes, y éstos dos están también duplicados: el séptimo es Júpiter en además de expedir rayos contra los gigantes.



Pieter van den Berge, La Fuente de Neptuno. Estampa que forma parte del *Theatrum Hispaniae...*, Amsterdam, s.a., Biblioteca Nacional, Madrid.

Ninguna otra característica nueva o antigua señalaba el primer historiador de Aranjuez, salvo que "se dijo de las Coronas, por cierto adorno que tuvo"<sup>42</sup>. Qué eran éste y esas puede entenderse cotejando las estampas seicentistas con el informe redactado en 1751 por Santiago Bonavía:

hay sobre el pedestal un pedazo de piedra de amolar dado de color del que salen los brazos de bronce con unas coronas de plomo, y tan feo a mi parecer que no puede ser más y sin tener alusión a ningún modo con lo demás de la fuente...<sup>43</sup>.

Sin entrar en la valoración estética del arquitecto piacentino, lo interesante es notar que la fuente de Neptuno se alejaba de la tradición clásica e introducía esas curiosas mangas o trompas de donde brotaba el agua, en lugar del modelo convencional de plato que deja salir el agua por orificios, como es habitual en las fuentes renacentistas, o rebosando por el borde, como es norma en las barrocas.

Las esculturas de esta fuente eran siete de los ocho famosos morillos para chimenea encargados por Velázquez a Algardi durante su segundo viaje a Roma, y ya descritos por Bellori en 1672<sup>44</sup>. Seis de ellos campeaban sobre peanas independientes en el pilón, mientras que otro, Neptuno, presidía el conjunto sobre lo alto del pedestal central y de la nube. Según Quindós, tenía en su tiempo

siete grupos de bronce sobre pedestales de piedra: el de en medio representa a Neptuno sobre un carro triunfal tirado de tritones con el tridente en la mano, está repetido en uno de los pedestales; los seis representan a Ceres sobre su carro tirado de leones; otro a Juno sobre el pavón arrojando rayos a los gigantes, y éstos dos están también duplicados: el séptimo es Júpiter en ademán de expedir rayos contra los gigantes<sup>45</sup>.

Salvo las losas y basas de Colmenar obradas por Ornedal, toda la obra de piedra fue labrada en mármol de San Pablo por Bartolomé Zumbigo, que cobró 7.370 reales por la obra según la había contratado, y 5.500 por las demasías, cantidad cuya modestia en comparación con las aplicadas a Hércules se explica porque el pedestal -y seguramente el balaustre central- nada costaron, puesto que procedían de la de Ganimedes. A cargo de Ornedal, como en la fuente de Hércules, corrió la cantería de Colmenar, limitada al solado y a la parte inferior de los pedestales. Las esculturas de bronce llegaron a Aranjuez a finales de 1661; de ellas sólo subsisten aquí tres, pues dos fueron sustraídas en 1939, y otras dos -una Juno y el Neptuno de la parte inferior- desaparecieron a consecuencia de la invasión napoleónica, y para que su falta no destacara se eliminaron sus pedestales en la primera mitad del XIX<sup>46</sup>. El pedestal central se remataba con una nube sobre la que campeaba el Neptuno<sup>47</sup>, y cuyo material, una piedra caliza porosa ("asperón", como la denomina Bonavía, es un término a mi juicio más descriptivo que definitorio) obedecía a la prioridad de otorgarle un carácter realista mediante el color, pues sabemos que se lo aplicó el pintor madrileño Cristóbal Martínez. De ella emergían seis brazos de bronce, labrados por un artífice excepcional, el platero activo en Toledo Virgilio Faneli -autor del trono de la Virgen del Sagrario diseñado por Pedro de la Torre en 1654-, que sostenían otras tantas coronas sobre cada uno de los grupos situados en el pilón hexagonal, hacia los ángulos. Según se figura en las estampas, el agua formaba unas parábolas o penachos cayendo luego a modo de disperso rocío tras las figuras, no como una violenta ducha sobre cada una. Asociado a la nube, el efecto de esta retórica lluvia exalada por olímpicas coronas sobre las deidades formaba

una ingenua alusión, pues no parece haber pretendido ilusión, al poder vivificante del agua, don celeste y vivificador sobre todos. La reforma de Bonavía redujo la composición a un esquema convencional, y también entonces, o tal vez cuando se eliminaron dos de los pedestales bajos, quedó alterada la relación de distancia entre el macizo central de la fuente y los grupos secundarios<sup>48</sup>. Una imagen más contenida, arreglada a la contención del clasicismo barroco que empezaba a estar de moda en la Corte de Fernando VI, sustituía aquella pintoresca extravagancia del Alto Barroco.

Cabe hacer ahora algunas consideraciones sobre el conjunto de la Isla y sus fuentes de Felipe II a Felipe IV. Las instaladas por Felipe II se limitaban en general a los surtidores, sencillos, y no contaban con una decoración escultórica de entidad, salvo la de Diana, la de Venus y la de Apolo. Éstas ocupaban dos puntos claves del Jardín: la entrada desde el "corral de los álamos" junto al Palacio Real, y el centro del gran plantel central. Felipe III amplió esta decoración concentrando los esfuerzos en el eje central y concretamente en el tramo entre Apolo y Venus, con la fuente de Ganimedes o de las tres figuras (luego de las Horas) y la de las Arpías. Felipe IV puso todo el énfasis en el perímetro de la Isla, por donde se complacía en pasear: así, remata el eje central con Baco, y define todo uno nuevo que desde allí remata en Tritones; esta remodelación queda coronada por la nueva fuente de Hércules cuya posición, sobre la antigua de Diana, se inscribe también en la preferencia por ornamentar artificiosamente el borde de la Isla, sobre el agua, mientras que en el corazón del Jardín, a lo largo del eje, las flores y las galerías constituyen los principales elementos de animación. El monumento levantado en 1661 a Hércules, imagen del Rey, no sólo culmina la renovación de las fuentes, sino que celebra discretamente la conclusión relativamente feliz de las tensiones políticas que a lo largo de los años cincuenta constituyeron el trasfondo de esa obra en el jardín real: la paz de los Pirineos en 1659, la vuelta de los Estuardo al trono inglés en 1660 y el proceso de paz con Portugal, que acabará en 1668 con el reconocimiento de su independencia, justificaban la glorificación oficial del heroico Monarca, al cabo vencedor sobre una hidra de tantas cabezas, aunque esta se hubiera aquietado más bien de puro ahíta.

El énfasis en la figura de Hércules como protagonista de un "teatro heroico" animado por el agua no puede sorprender en el contexto simbólico contemporáneo, cuyo más inmediato precedente es la famosa serie de Zurbarán para el Salón de Reinos, pero que Felipe IV escogiera un conjunto de fontanas como manifestación de la superación de una crisis quizá resultase significativo en sí mismo para los contemporáneos cultos, que podían recordar a este respecto el emblema LXXII en la obra difundidísima de Saavedra Fajardo *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*: ésta no es otra que una fuente, cuyo curso queda interrumpido con una mano, y explicada con el lema *vires alit*: el reposo da fuerzas para el trabajo. Con esa imagen se reivindica el gusto del Monarca por los jardines y recreos de sus Sitios Reales, criticado, quizá con más de mil palabras, por quienes -como Barrionuevo y, contradictoriamente, el propio Saavedra Fajardo- ponderaban las ventajas de la asistencia continua del Rey en Madrid<sup>49</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> J. de Barrionuevo, *Avisos (1654-1658)*. Edición de Antonio Paz y Meliá. Biblioteca de Autores Españoles, tomos 221 y 222. Madrid, Editorial Atlas, 1968, tomo II, 47.

<sup>2</sup> Tanto la historia como el proceso de restauración de las dos fuentes monumentales del Campo del Moro, costeada gracias al patrocinio de Iberdrola e inauguradas ante Su Alteza Real Don Felipe de Borbón el 17 de septiembre de 2000, han quedado expuestas en *Las fuentes de los Tritones y de las Conchas en el Palacio Real de Madrid*. Cuadernos de restauración III, Patrimonio Nacional e Iberdrola S.A., Ediciones El Viso, Madrid 2000. Cuantas noticias documentales no cupieron allí ni aquí se encuentran ampliamente en "La fuente de los Tritones y la renovación del jardín de la Isla, en Aranjuez, por Felipe IV (1655-1665)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 2000 (en prensa).

<sup>3</sup> J. L. Sancho, "La Fuente de los Tritones y la de las Conchas en el Parque del Palacio Real de Madrid", 2000, pp. 9-44 [cit. n. 2].

<sup>4</sup> Sobre el jardín de San Pablo en el Retiro, traté en "El boceto de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo VIII, nº 22, enero-abril 1987, pp. 52-58; así como en "La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias", en *Los Leoni*, catálogo de la exposición, Madrid 1992. Sin mencionar lo precedente Salvador Salort ha llegado a parecidas conclusiones sobre la fuente de Narciso, rematada por una de las esculturas traídas de Italia por Velázquez, en *Archivo Español de Arte*, 2000.

<sup>5</sup> Sobre el carácter de la Isla como jardín de fuerte influencia decorativa italiana o, más específicamente, florentina, ha tratado M. Estrella en sus artículos de 1991, 1996 y 1998 [en prensa], y también en: "Escultores cortesanos del siglo XVI", en IX Jornadas de Arte *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 49-68; "Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII...", *La visión del Mundo clásico en el Arte español*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 67-79. Sobre el tema del presente artículo es preciso asumir el juicio contundente de J.L. Souto, en su *Madrid simbólico* (en prensa):

"El mencionado plan constituye un subproducto económico, periférico y retardatario del emergente proceso de redefinición simbólica y formal por el que el gran barroco romano proyecta su concepto de fusión de las artes sobre el que será el lenguaje europeo de la monarquía absoluta, no en balde entre esos mismos años 1656-1661 -mientras la modesta actualización de las fuentes de Aranjuez patentiza una parcial, deslavazada y desviacionista recepción de lo berlinesco- se lleva a cabo un conjunto tan significativo de la nueva coyuntura y del desplazamiento de la centralidad cultural como el de Vaux-le Vicomte".

<sup>6</sup> A. de Brunel, "Voyage d'Espagne (1655)", en *Revue Hispanique*, XXX, París, 1914, cap. XIV, p. 180.

<sup>7</sup> A. Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D. Felipe IV*. Madrid, Juan de la Cuesta, 1625, pp. 3 y 4.

<sup>8</sup> *La Gloria de Niquea. Una "invención" en la época de Felipe IV, en Riada (II)*, Editorial Doce Calles, Aranjuez, 1991.

<sup>9</sup> J. Brown y J. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 208.

<sup>10</sup> Barrionuevo, *Avisos*. Carta de 26.1.1656, I, 242.

<sup>11</sup> Barrionuevo, *Avisos*. 4.11.654; I, 78.

<sup>12</sup> Archivo General de Palacio, Contaduría de Aranjuez [citado en adelante como AGP], Cº 568-4.

<sup>13</sup> Barrionuevo, *Avisos*, 15.11.1656. Lo del Panteón, en la carta anterior. El citado jardín es el que ocupó el patio cuadrado del Retiro, y que el mismo autor citó poco antes, el 27.9.1656, "El día de San Mateo no hubo en palacio qué comer, y fue necesario que don Juan de Góngora socorriese este aprieto, y casi los más días se dice que es esto. En el Retiro, en la plaza que había para correr toros, se hace un jardín con cinco fuentes, muchas estatuas y otras curiosidades. Dícese costará cien mil ducados". Id., I, 519.

<sup>14</sup> Barrionuevo, *Avisos*. Respectivamente, 10.7.1655, I, 165; 24.7.1655, I, 166; 31.7.1655, I, 168; 19.10.1655, I, 207; y 25 de julio de 1657; II, 97.



Fuente de Hércules. Estado actual.

<sup>15</sup> Barrionuevo, *Avisos*, 15.4.1656. En la carta siguiente confirma que se fueron al Sitio los Reyes, y que volverían para San Isidro. I, 267 y 269.

<sup>16</sup> Barrionuevo, *Avisos*, 10 de noviembre de 1655; I, 216.

<sup>17</sup> M.R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte Español*. Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1914, p. 212; cit. por V. Tovar, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 121-127, y especialmente 126: "Su ascendencia dentro de Palacio y su contacto con Velázquez, viajero por Italia, pudieron perfectamente renovar sus iniciativas y estar al tanto de las novedades italianas".

<sup>18</sup> J.A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid 1804, p. 288. Villarreal es Aparejador Mayor del Alcázar desde 27 de marzo de 1654, y Maestro Mayor desde 26 de septiembre de 1660. Le sucede Herrera Barnuevo el 26 de febrero de 1662 hasta 29 de marzo de 1671. La afirmación de Quindós sólo puede derivar de lectura excesivamente rápida de los documentos en los que se basó, porque eran precisamente los de la contaduría de Aranjuez que aquí se utilizan. Repitió la noticia Ceán en sus adiciones a Llaguno, incurriendo en incoherencia flagrante: "En el de 1660, siendo ya maestro mayor D. Sebastián [cuando no lo fue hasta la muerte de Villarreal en 1662], se hicieron por su dirección varias obras en Aranjuez, y dió a las fuentes del Jardín de la Isla la forma que ahora tienen", *Noticias de los arquitectos...*, Madrid 1829, tomo IV, p. 60. Todos hemos seguido esta falsa pista, por ejemplo Bonet Correa, "Velázquez arquitecto y decorador", *AEA*, 1960, p. 222, y Tovar 1975, p. 104 [cit n. 17].

<sup>19</sup> Bartolomé Zumbigo manifiesta de modo explícito la intervención de Villarreal en el proceso de proyecto de la fuente de Hércules: "la talla del pie de la taza que se me mandó hacer de orden de S.M. por un modelo que me entregó José de Villa Real maestro mayor de las reales obras de unos modillones con sus volutas y unos cartones que los enlaçan". Por otra parte, el 6.3.1662 informaba Herrera Barnuevo respecto al trabajo del marmolista en la de Neptuno "... constando haber ejecutado el modelo y perfiles de la taza que cita la escritura y condiciones (que no he visto) por no saber dónde para dicha taza".

<sup>20</sup> AGP, C<sup>o</sup> 568/4, 25.4.1661, "Certificación del escribano del Sitio, Francisco Muñoz Aguado, que en 22 deste presente mes de abril se hizo postura en hacer la fuente que de orden de S.M. se ha de poner en el sitio y estanque de la Diana a la entrada del jardín de este Sitio, según las condiciones dadas por el maestro mayor de las obras de S.M. ...".

<sup>21</sup> J. L. Sancho, "Velázquez en el Palacio Real de Aranjuez" en *Reales Sitios*, XXXVI, n<sup>o</sup> 141, 1999, p.76.

<sup>22</sup> 5.6.1658; II, 190.

<sup>23</sup> Ninguna orden relativa a este asunto se ha localizado entre las Reales Órdenes de 1655-1657 (AGP, tomos 15 y 16). Sobre las cuen-

tas, en AGP, Contaduría de Aranjuez, AGP, C<sup>o</sup> 521-2 El 9.5.1656 se empiezan a librar 12.000 reales, en ocho entregas periódicas más o menos regulares con un ritmo de dos o tres meses, hasta el 29.11.1657, sumando un total de 97.500 reales A la vez avanza la obra, que gasta algo más incluso de lo librado: el 14.12.1657 se habían gastado 105.589 reales De este dinero, los capítulos se reparten así: Por el estanque de la Fuente de los Tritones, solado incluido, 10.395 reales. Por el primer encañado y arca de agua desde Ontígola, 54.704 reales. Por "el segundo encañado doble desde el arca del corral de los álamos, y obra de la fuente nueva que se ha de poner a la vista de la de los la Fuente de los Tritones", 37.500.

<sup>24</sup> Anónimo madrileño, *Aranjuez a vista de pájaro hacia 1630*. Museo del Prado, 7090.

<sup>25</sup> Museo del Prado, n<sup>o</sup> 1215; atribuido a Mazo desde López Rey, *Velázquez*, Londres 1965.

<sup>26</sup> Sobre la fuente y su grupo de Sansón y el filisteo (que en España era denominado Caín y Abel), conservado en el londinense Victoria & Albert Museum, y la realización de otro para que hiciesen pendant en la Huerta (*el Sansón y el león* de Stafi, pero llegó ya tarde, cuando la Corte ya había vuelto a Madrid) cfr. E. L. Goldberg, "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: part II", *Burlington Magazine*, CXXXVIII, n<sup>o</sup> 1.121, august 1996, pp. 529-540. Parte I: CXXXVIII, n<sup>o</sup> 1115 (105-114), feb. 1996. A la vez, y con escasas variantes, Luigi Zangheri publicó la misma información, "Artisti toscani per la corte di Spagna", en *Antichità viva*, XXXV-4, Florencia, 1996, pp. 14-20. Sobre la fuente en su estado original, John Pope-Hennessy, *Samson and a philistine*, Londres 1954. Id., *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, II*, Londres 1954, n<sup>o</sup> 486, pp. 460-465; es de 1566-1570.

<sup>27</sup> El traslado se ejecutó al año siguiente, pese a la infructuosa oposición de los encargados de las obras reales en Valladolid, pues el Rey dió orden terminante en 15.1.1654, según J. M<sup>o</sup> de Azcárate, "La fuente de Caín y Abel del Palacio de la Ribera", en *BSEAAV*, pp. 265-264, a partir de documentación del AGS, CSR, legajos 312, 315 y 346. Cita a F. Arribas, "Obras de arte del palacio de la Huerta del Rey de Valladolid, *BSEAAV*, XII, pp. 159-161, describe la visita de Carlos Estuardo: "contentóle tanto la statua de Cayn y Abel que estava en la fuente grande...". J. J. Martín González, "Una estatua del Palacio de la Ribera en Londres", *BSEAAV*, XXVI, p. 106. J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, p. 617, precisa que habiéndose llevado la escultura Carlos Estuardo en 1625, el descargo a los oficiales no se asentó hasta 1625; cita, en p. 610, "la fuente grande, y figuras de mármol de ella", mención del 11.6.1606. Martín González 1948, p. 198: fuente que se hace para sustituir la de Giambologna "que se trasladó a Aranjuez". Menciona también que el encontrarse cuarteada la taza había sido la causa de no llevarse la el futuro Carlos I.

<sup>28</sup> A. de Brunel, "Voyage d'Espagne (1655)", en *Revue Hispanique*, XXX, París, 1914, cap. XIV, pp. 180.

<sup>29</sup> Visita de la Emperatriz María al Real Sitio en 1582, narrada en un documento del Instituto Valencia de Don Juan, publicado por Iñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*.

<sup>30</sup> Cfr. F. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Recopilación, traducción y notas por -. Edición de la Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, tomo I, 409. Estella 1998, p. 455 y nota 16: "Berthaut la convierte en un Parnaso por lo que pudo estar acompañada del Mercurio de su estilo, con una letra en su base de igual formato que la que aparece en la Venus del Delfín de su misma cronología [García Mercadal 1952, Berthaut, 1659, p. 567 y ss. Cfr. Estella 1991, en *Velázquez y el arte de su tiempo*]".

<sup>31</sup> AGP, Contaduría de Aranjuez, cajas 171,-5 [oficiales de cantería que labran a destajo piedra de sillería]. AGP, C<sup>o</sup> 171-4 [guijo] 271-1, y leg. 250 [celosías en 1595], según el informe inédito elaborado por el personal del propio Archivo, bajo la responsabilidad del subdirector Don Juan José Alonso, para la exposición, dirigida por Carmen Añón y José Luis Sancho, *Felipe II, el rey íntimo*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Aranjuez 1998. Los datos fueron utilizados y citados por A. Luengo y C. Millares, "El Real Sitio de Aranjuez", en C. Añón y J.L. Sancho (eds.): *Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 461-495. Souto [cit. n. 5]: "... este cuadro, datable en la década de 1630 y relacionable con la serie contemporánea de Sitios Reales, no sólo muestra la fuente de Diana, sino que evidencia que por su situación, anchura y planta -aunque simplificada ésta, dada la escala de la representación-, predetermina la de Hércules".

<sup>32</sup> 557-1, 19.11.1661, Alfonso de Huerta, Jardinero Mayor, certifica que un carretero trajo en catorce carretas desde Madrid "doce estatuas de mármol de Génova y seis de bronce" que ha recibido en el Jardín de la Isla. Id., 16.12.1661, "José de Villa Real ayuda de la furrería de S.M. y maestro y trazador mayor de sus Reales Obras y de las de esta Villa de Madrid" certifica el transporte en carros "para traer a este Real Sitio de Aranjuez hierro y estatuas para las obras de las fuentes de Hércules y otras partes".

<sup>33</sup> AGP, C<sup>o</sup> 557-1, 16.2.1662, coste del viaje de "Juan Bapta. Escultor que ha aderezado las estatuas de piedra del jardín". Data. Isidro de Ponga, cerrajero, por pernios etc. "para las estatuas de piedra que ha aderezado Ju. Bta. Morel maestro escultor de orden de S.M.". Certificación, 11.5.1662, de entrega de siete libras y media de hueso "al escultor que adereza las estatuas de piedra para hacer betún". 18.5.1662, un peón "ha asistido al escultor que está aderezando las figuras de mármol por mandado de S.M.". Debíó ser el mismo Morelli quien compuso otras esculturas, según testimonio un pago de 4.5.1662, en la misma caja, a un peón que había asistido durante diez días "al escultor que adereza las figuras de mármol que se ponen en la portada de la entrada de la fuente de Apolo".

<sup>34</sup> AGP, C<sup>o</sup> 557-1. 1.5.1662, certificación de haberse traído de Colmenar de Oreja "cuatro arrobas de barro para hacer un modelo de los mascarones que se han de poner en la fuente de Hércules".

<sup>35</sup> Estella en *Velázquez...*

<sup>36</sup> Ponz, *Viaje de España*, tomo I, carta V, 44: "una gran fuente con muchas figuras de mármol alrededor de los pilones... En ninguna de ellas se halla tal mérito que merezca hacerse individual relación: basta decir que esta fuente es la mayor de todas". F. Nard, *Guía de Aranjuez*, Madrid, 1851, p. 72, comentaba ya que "alegóricas estas estatuas, y alguna mutilada, se distinguen una Ceres, y otros dos Hércules luchando con el león". Dos de las piezas que este autor llegó a ver fueron representadas por Fernando Brambilla en la *Vista de la fuente de Hércules en el Jardín de la Isla*, óleo propiedad del Patrimonio Nacional, depositado en la Embajada española en Lisboa, pero conocido a través de la litografía y de alguna reproducción deficiente; catálogo de la exposición *Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Aranjuez, 1987, nº 85. Sobre una posible restauración neoclásica por Francisco Abella bajo la dirección de Juan Adán, con nuevas esculturas sustituyendo a algunas de las antiguas en la balaustrada, cfr. J. L. Melendreras Gimeno, "Tres escultores neoclásicos" en *Reales Sitios*, 118 (1995), pp. 57-59.

<sup>37</sup> La misma imagen de la fuente de Hércules a fines del XVII figura en diversas estampas casi contemporáneas que no parecen diversos estados de una misma plancha, sino copiadas unas de otras. La cabeza de esta serie sería la estampa atribuida a Meunier, "La grande fontaine darangoise. La grande founte en arangoise", reproducida en J.L. Sancho, *Real Sitio de Aranjuez. Guía de visita*. Patrimonio Nacional y Aldeasa, Madrid, 1997, p. 58. Pero la más difundida es la versión inserta en el

libro de Álvarez de Colmenar (Biblioteca Nacional, ER 2405). Cfr. *Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, 1987, 110 y 114 [cfr. n. 56].

<sup>38</sup> AGP, C<sup>o</sup> 557-1. Data. Ornedal realizó (por tres mil reales, AGP, C<sup>o</sup> 568-4) sendos pedestales de piedra de Colmenar para sentar "las dos estatuas de piedra que se ponen...". Más adelante, puntualiza que esas esculturas de piedra nuevamente colocadas están "junto a la fuente de Hércules." El 14.4.1662 se certifica que dos canteros, Manuel Sánchez y Juan López, "han trabajado en echar unas piezas a las peanas sobre que fijan los pies de las dos estatuas de mármol blanco que se han puesto en la entrada del Jardín de la Isla". Sobre las citadas esculturas de bronce cfr. el catálogo de la exposición *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*. Museo del Prado, Madrid 1992.

<sup>39</sup> L. Magalotti: *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid y su provincia. Edición de Ángel Sánchez Rivero, Madrid, Imprenta Municipal, 1927.

<sup>40</sup> AGP, C<sup>o</sup> 557-1, 6.5.1662. Informe de Herrera Barnuevo: "Y asimismo en la obra de piedra de Colmenar que [Zumbigo] tomó a su cargo para la fuente de Ganimedes por precio de 5.365 reales". AGP, C<sup>o</sup> 557-1. Un brazo de bronce para el Ganimedes (?).

<sup>41</sup> "La fontaine de Neptune, dans le jardin d'Aranjuez". Ilustra el libro de Álvarez de Colmenar, tomo II, p. 66. BN, ER 2405. "Fons Neptuni, in Hortis Arangosiae. Vista de la fuente de Neptuno, en Aranjuez", por Pieter vanden Berge, en el *Theatrum Hispaniae*, BN ER 2481. Ambos grabados en cobre, talla dulce, en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, nº 106 y 87.

<sup>42</sup> Álvarez de Quindós, 1804 [cit. n. 18].

<sup>43</sup> A. González Pérez, "Las fuentes del Jardín de la Isla en el Real Sitio de Aranjuez durante los siglos XVII y XVIII", *Reales Sitios*, núm. 85 (1985), pp. 55-64.

<sup>44</sup> J. L. Colomer y E. Harris, "Two letters from Camillo Massimi to Diego Velázquez", *Burlington Magazine*, august 1994, pp. 545-548, con toda la bibliografía al respecto.

<sup>45</sup> Álvarez de Quindós 1804 [cit. n. 18].

<sup>46</sup> F. Nard, *Guía de Aranjuez*, Madrid 1851, p. 76, habla de cinco grupos, que coinciden con los cuatro pedestales que han llegado hasta nosotros en el pilón.

<sup>47</sup> El capitel triangular que está inmediatamente debajo del Neptuno fue labrado *ex profeso* por Zumbigo.

<sup>48</sup> Tras su acerba crítica, Bonavía concluyó: "... sería decente con ocasión de haberse de desmontar [toda la fuente] el quitar dicha piedra de amolar y brazos, y colocar en su cambio una taza correspondiente del mismo mármol de San Pablo como es lo demás de la fuente y hacer en ella los surtidores correspondientes para su mayor hermosura". González Pérez 1985 [cit. n. 43] describe los efectos hidráulicos ideados por el arquitecto en virtud de su nueva traza.

<sup>49</sup> Saavedra Fajardo en su empresa 86 *rebus adest* aconseja al Rey que asista por sus reinos, pero a la vez le desaconseja que viaje, a ejemplo de Felipe II, que "apenas salió de Madrid en todo el tiempo de su reinado".



Saavedra Fajardo, "Recupera las fuerzas" emblema 72, en la *Idea de un príncipe...*, Amsterdam, 1660, Real Biblioteca, Madrid.

# El Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII

Por Nicolás Morales  
Casa de Velázquez

El Real Colegio de niños cantores de Madrid fue, durante más de dos siglos (1595-1854), la institución regia destinada esencialmente a formar y modelar las futuras voces del Coro de la Real Capilla. Desde los primeros tiempos de su existencia, esta fundación docente mantenía en régimen de internado a una decena de niños procedentes de los más diversos lugares del reino, cuyas agudas y frescas voces se agilizaban a lo largo de su aprendizaje, entonando ciertos versos de canto llano en el oficio divino y parte de las interpretaciones consubstanciales al año litúrgico. La copiosa documentación que hemos exhumado del Archivo General de Palacio arroja luz sobre el peculiar funcionamiento de uno de los más prestigiosos y codiciados centros de enseñanza musical de la España dieciochesca, en el que se adiestrarían, al amparo de una Corte melómana, como lo fue la de los primeros Borbones, algunas figuras emblemáticas de la Historia de la Música peninsular, tanto en el género religioso como específicamente teatral.

Durante los años de internado, los niños cantores eran educados por un personal completo de profesores y "criados", siempre bajo la dirección del Maestro de Capilla, quien ejercía el cargo de Rector y Administrador del referido Colegio. Importa señalar que su autoridad en materia musical era omnímoda sobre el resto de la Real Capilla. Entre sus múltiples obligaciones se contaban las de dirigir el Coro, mantener y aumentar el archivo musical, presidir los exámenes de admisión de músicos y supervisar el estado de conservación de la Capilla. Objetivo fundamental de esta unificación de cargos era, pues, controlar constantemente el estado y la evolución estilística de sus protegidos: "en la música el que mejor puede juzgar los progresos o atrasos, y para lo que cada uno puede aprovechar es el Maestro de Capilla" <sup>1</sup>. Sin embargo, el cuidado directo de los niños se encomendaba a un Teniente de Maestro, cargo que se fundió y confundió con el de Maestro de Música hasta nombrarse, en 1738, "sugeto mui diestro en la Musica" para cuidar de su arreglo, enseñarles los rudimentos de este arte y vigilar que cantasen con es-

mero en el Coro de la Real Capilla. Respecto a la estructura del Colegio en el siglo XVIII, la principal novedad consistió en la creación de una plaza de Maestro de Música *moderna* o italiana, cuyo cometido consistía, además de enseñarles a tocar el clave, en instruir a los niños "en el mas moderno estilo de cantar con todo gusto y primor, segun la clase de cada voz" <sup>2</sup>. Conviene relacionar la mencionada innovación, sintomática del predominio de la música italiana en el ámbito palaciego, con el nombramiento de Francisco Courcelle, máximo exponente de la escuela italiana establecida en la Corte de Felipe V, quien dejaría su impronta en la historia de la institución, estando a su cabeza el dilatado tiempo de cuarenta años (1738-1778). Entre los cargos docentes figuraba asimismo un Maestro de Gramática, a quien se exigía que fuese sacerdote, encargado de enseñar a leer y a escribir a los niños, de darles clases de Latín e instruirles sólidamente en la Religión cristiana. Procuraba también dotarles de una pulida formación humana, educándoles "en el modo político, y respetuoso con que han de hablar, y tratar en gentes, siendo razon que al mismo tiempo que aprenden la Musica, se impongan tambien en los modales de que debe ser adornado quien profesa un arte tan noble" <sup>3</sup>.

Por otra parte, había en el Real Colegio tres criados que asistían de modo permanente a los distintos maestros en la educación de los alumnos. En primer lugar, aludiremos al *Ama* del Colegio, que vigilaba el buen mantenimiento diario de la Casa. Este empleo era confiado sistemáticamente a una mujer "de edad madura, à cuiro cargo està el guisarles la comida, aderezarles las camas, y cuidar de su aseo, y limpieza en la ropa blanca; como tambien en el cabello, quando à aquellos niños, que no tienen edad bastante, para poder hazer-

Jacopo Amiconi, Farinelli,  
grabado de J. Wagner,  
Real Biblioteca, Madrid.





Louis Michel Van Loo, La Familia de Felipe V, detalle, Museo del Prado, Madrid.

lo por simismos”<sup>4</sup>. Los otros dos criados eran el *comprador* y *portero* y el *asistente del comprador* y *barrendero*. Al primero se le encomendaban las compras, teniendo también a su cargo el guardar, abrir y cerrar el portal, vigilando tanto las entradas y salidas de personas externas al Colegio como las de los propios colegiales. El barrendero se ocupaba de limpiar la casa, recoger las basuras, etc., además de hacer “los recados, que dentro, y fuera de Casa ocurren à los Cantorcicos”<sup>5</sup>. Los tres vivían en el Colegio y su comida se componía del sobrante que quedaba de la de los niños. Junto a estos puestos fijos figuraban otros que intervenían en momentos concretos, según las necesidades de la fundación, tales como el de sastre, barbero o cirujano, relojero, albañil, etc.

Cuando se hallaba vacante una de las diez plazas de colegiales, se remitían edictos de admisión “a las capitales, colegiatas y varios pueblos extraviados” del reino<sup>6</sup>. Otro ejemplar del edicto se colgaba en la puerta misma del Colegio para la gente de la periferia. Los niños que deseaban concurrir a ella debían reunir las condiciones siguientes: “voz de tiple de buena calidad, cuerpo, extensiva y afinada, que sepan leer y escribir”. A éstas se añadía otro requisito, el de estar castrado “de ambos lados” (es decir de ambos testículos), “siendo los mas utiles, y conducentes para el servicio de la Real Capilla, y de éste Colegio, por la per-

manencia de sus voces delgadas”<sup>7</sup>. Una predilección esencialmente motivada por la perennidad de sus voces agudas, estando las mujeres excluidas del Coro, como lo estaban aún en el siglo XVIII, salvo contadísimas excepciones. Para poder opositar, los niños castrados, apodados comúnmente “caponcitos”, debían haber cumplido los siete años de edad y no exceder de los doce. Sin embargo, una nota inscrita al pie de todas las convocatorias estipula que “en falta de éstos se admitirá á los que no lo sean”, denominados “enteros”, y cuya edad de admisión fluctuaba entre los siete y los diez años.

Si en Italia adquirieron renombre algunos antros en los que se emasculaba a los niños, práctica que se intensificó por impulso del Papa Clemente VIII (1592-1605)<sup>8</sup>, en España fueron operadores ambulantes quienes, en calidad de hernistas, realizaban la cruenta operación. Como la Iglesia excomulgaba a los “bárbaros” que la practicaban, cuando no estaba motivada por una enfermedad grave, el título que ostentaban aquellos improvisados galenos les garantizaba la protección de la Iglesia y les permitía ejercer su profesión con toda impunidad<sup>9</sup>. Importa resaltar que la gran mayoría de los colegiales procedía de las capas sociales más modestas de la población. De forma que sus humildes progenitores se mostraban dispuestos a emplear todos los medios necesarios para la promoción de

un miembro de su numerosa prole, incluso el de sacrificar la integridad física del hijo. El vulgarmente denominado "Colegio de los caponcitos" representaba una excelente vía de ascenso social para aquellos niños, engalanados desde el momento de su incorporación con el título puramente honorífico de "Criados de Su Majestad". Antes de su admisión definitiva, los pretendientes a una plaza vacante debían demostrar "pública honestidad, decencia, y limpieza de sangre" <sup>10</sup>, a imitación de todo el personal adscrito a la Real Capilla. Por fin, se les aplicaba el examen de "íntegra salute", basado en la ley general de admisión de clérigos al servicio de la Iglesia, "por la que no habían de padecer enfermedad repugnante, contagiosa o mutilación grave" <sup>11</sup>. Este examen preliminar permitía además cerciorarse de si los caponcitos no eran castrados de un solo lado y de si la operación había sido realizada correctamente. Recordemos que en una época en que la higiene dejaba mucho que desear, la utilización de cuerpos extraños, como instrumentos incisorios y agujas, solía ocasionar inflamaciones, supuraciones y gangrenas, poniendo en peligro la vida del paciente. Los cantorillos se albergaron en casa del propio Maestro de Capilla hasta 1595, fecha en que fueron trasladados a una casa próxima al antiguo Alcázar para aliviar al responsable de tan arduo cometido <sup>12</sup>. Así es

como nace el Real Colegio de niños cantores en el que se acogerá durante casi dos siglos y medio a aquellas gargantas de oro, sin que las modas arquitecturales o el correr del tiempo modificaran toda la severidad de su primitivo aspecto. El edificio estaba ubicado en la calle de Leganitos, vulgarmente llamada "Calle de los Capones", con acceso a la calle de Fomento, que, hasta finales del siglo XVIII, correspondía a la de La Puebla actual <sup>13</sup>. El Archivo General de Palacio guarda entre sus fondos un plano de excepcional interés que nos permite identificar fácilmente los distintos componentes de la fachada principal, que daba a la calle de Leganitos <sup>14</sup>. De tipo neoclásico, se deduce que fue modificada después de su reconstrucción, a finales del siglo XVII. Sin embargo, había conservado su aspecto austero y solemne, característico de la disciplina eclesiástica que los colegiales observaban con celo tras los muros de la piadosa fundación. La entrada frontal rompe con la monotonía del conjunto y es el elemento distintivo del edificio. Sus elementos constitutivos recuerdan los dos poderes que rigen la institución: una cruz domina el relieve y encima de la puerta un escudo de armas representa los blasones de la Monarquía española. Elaborado a mediados del XIX, el plano no reproduce la estatua de Santa Bárbara, patrona del Colegio, antiguamente colocada en el nicho de realce.



*Domenico Servidori,  
Francisco Courcelle,  
Maestro de la Real Capilla  
y Rector del Real Colegio  
de Niños Cantores,  
Biblioteca Nacional, Madrid.*

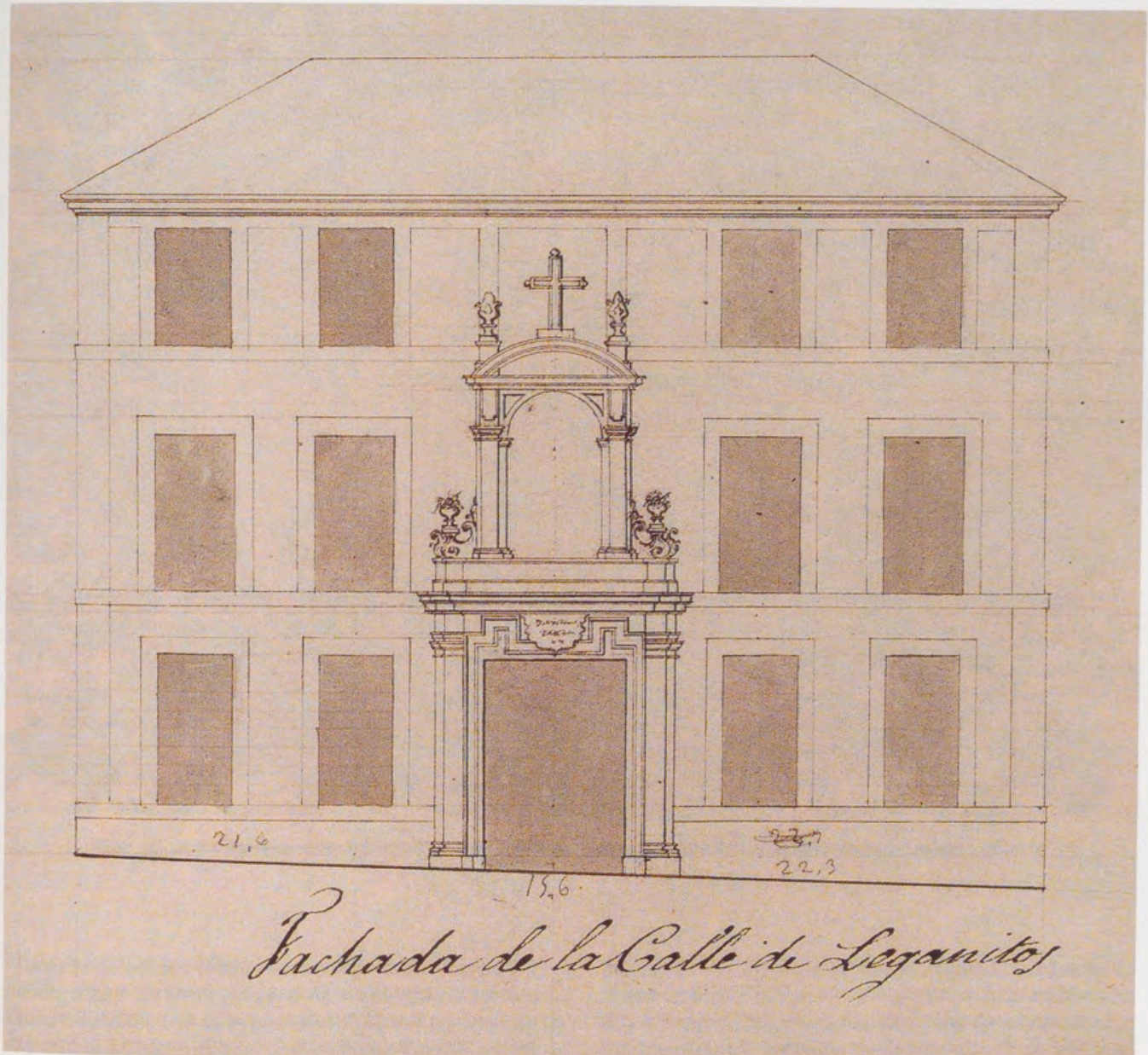


Alonso Cano, *La Virgen de Montserrat*, detalle, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

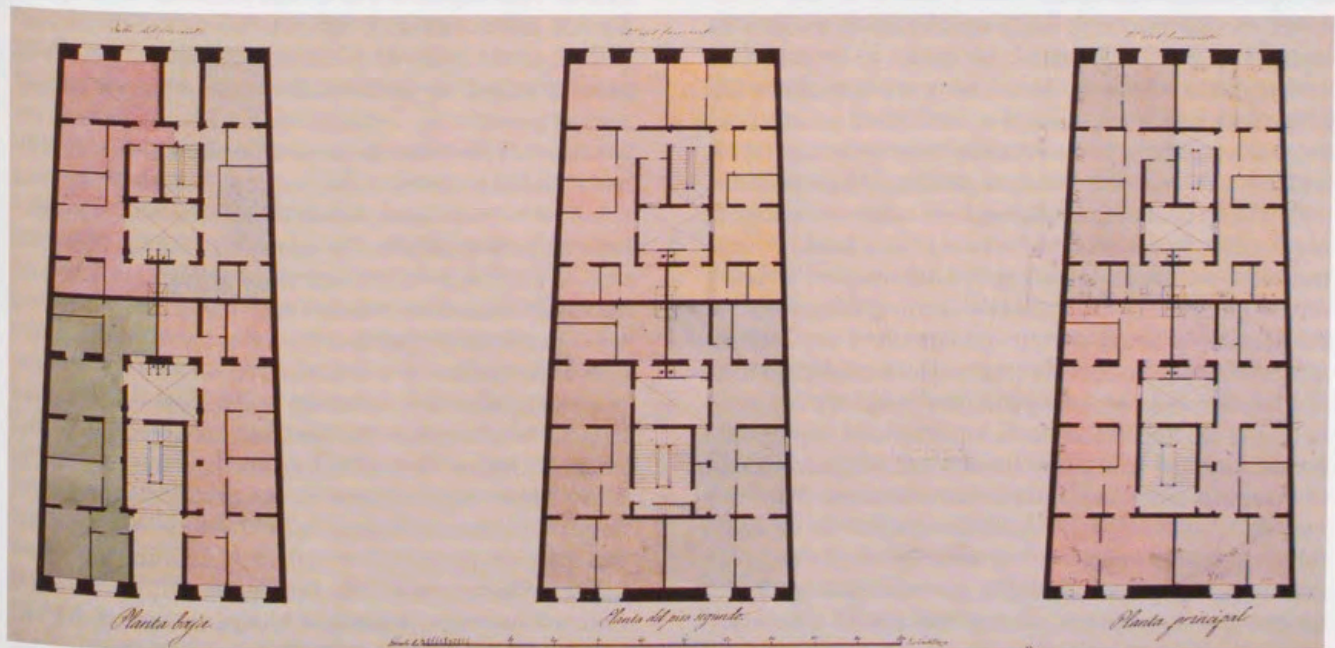
Señalemos que la presencia de esta imagen en miniatura dio lugar a alguna que otra equivocación. En efecto, la institución nunca se llamó “Colegio de Santa Bárbara”, como puede leerse en algunas obras contemporáneas.

El veterano edificio se componía de tres plantas, con una superficie total de 540 metros cuadrados cada una. Entrando en el Colegio, a mano derecha había un cuarto con alcoba y otras piezas que servían de habitación al Maestro de Música, y algunas veces dicho cuarto también se destinó al colegial más antiguo. El cuarto bajo que estaba a mano izquierda de la entrada fue siempre habitación del comprador. El refectorio y la cocina, como es lógico, ocupaban el espacio restante de la planta baja, a los que se añadía una sala de estudio o “escuela”. Existía otro acceso por la calle de la Puebla, muy poco utilizado, que servía al mismo tiempo de caballeriza y lavadero. A espaldas de la fachada, había un patio rodeado de rejas para que los colegiales se divirtiesen en él y tomasen el sol después de comer. El Rector tenía para su uso personal gran parte del piso principal, incluida la pieza que quedaba a espaldas del Oratorio. El cuarto que seguía a ésta servía de Enfermería. Otras dos piezas más un cuarto pequeño, que daban a la actual calle de la Puebla, servían de habitación para el Maestro de Gramática. Los cuartos altos se destinaban a los colegiales y a los criados del Rector, a quienes se sumaría a mediados de siglo el Ama de los niños, tras la decisión del propio Rector de convertir su habitación del cuarto bajo en Carbonera. Las cuentas y memoriales de éste sobre los continuos reparos realizados en el Colegio abundan en el Archivo General de Palacio. Era de su incumbencia vigilar el estado de conservación del edificio y solicitar las obras de refacción. Bajo la rectoría de Francisco Courcelle (1758-1778), el monumento llegó a encontrarse en un estado lamentable, tal como él mismo lo advierte: “El edificio de este colegio ni es correspondiente a la grandeza de su fundador ni al instituto para que se fundó”. Llegado a tal grado de deterioro material, se encomendaron las obras de restauración al célebre arquitecto italiano Giovanni Battista Sacchetti, a la sazón encargado de la construcción del Palacio Real nuevo<sup>15</sup>. La vida de los colegiales estaba regida día a día por normas y horarios estrictos. Según lo dispuesto por la

constitución elaborada en tiempos de Felipe II, la agenda de un niño cantor en un día cualquiera de trabajo era apretadísima, con dos o tres horas de recreo apenas, salpicadas a lo largo de la jornada<sup>16</sup>. Desde Pascua de Resurrección se levantaban a las cinco y media de la mañana, estando uno encargado de despertar a los demás. El resto del año se les llamaba a las seis y media, ya que por este tiempo se celebraba la misa mayor en la Capilla a las nueve. Después de una breve oración de rodillas entraban en el estudio, donde el Maestro de Gramática les daba clase a cada uno según su ingenio. A las siete y media almorzaban una fruta del tiempo con un poco de pan, tras lo cual iban con el Teniente de Maestro a la Capilla de Palacio, de donde regresaban a las nueve. Tenía obligación de llamarles para tal cita el que hacía las veces de “Llamador”, cuyo encargo se repartían los colegiales por semanas. Acto seguido, el Teniente o Maestro de Música tenía dos horas de ejercicios con ellos, cantando algunas misas y enseñándoles los *Versos*, *Antifonas*, *Lecciones de Difuntos*, y los *Maytines de Navidad y Reyes*. A las doce solían tomar una taza de caldo, una ración de cocido compuesto de carne, una libra de garbanzos y la correspondiente verdura. Uno de ellos leía por semana un libro devoto mientras los demás comían. Otro hacía oficio de refitolero para servir la ropa de la mesa, por estar prohibida la presencia de mujeres dentro de aquella casa. Los colegiales se sentaban por orden de antigüedad, comiendo con aseo y compostura hasta la una de la tarde, en que disfrutaban de dos horas de descanso. De tres a cuatro recibían clase de Gramática o de Latín. Los que aún no sabían escribir trazaban planas. A partir de las cuatro disponían de tres horas para hacer sus lecciones de contrapunto, estudiar madrigales, u otro ejercicio propuesto por el Teniente de Maestro o Maestro de Música. A las siete iban al cuarto de estudio para que el Maestro les corrigiese sus errores, “con prudencia no amedrentándoles de manera que les perturbe el miedo, ni siendo tan blando que no teman el castigo”. A las ocho, el que hacía oficio de Llamador debía advertir a sus compañeros con una campanilla para la cena, generalmente compuesta por una ensalada, una ración de carne asada y un postre. Cuando no había verduras se les daba una sopa y una tortilla de dos huevos. Acabada la cena,



Fachada principal del Real Colegio de niños cantores a mediados del siglo XIX, AGP, Madrid.



Plano de las distintas plantas del Real Colegio de niños cantores a mediados del siglo XIX, AGP, Madrid.



Grabado de Alaguero. Portada para "Aria, io del tuo cor non voglio", de Niccolò Conforto. AGP, Sección de Música, leg. 1620.

el Rector les acompañaba al Oratorio, donde se rezaba de rodillas el rosario y se decía en tono bajo la Salve, que los sábados era cantada antes de cenar. Tras la oración, iban a acostarse en silencio. No debían ocuparse de otra cosa que del descanso para que al día siguiente pudiesen continuar sus ocupaciones. Una vez acostados, el Rector los visitaba y echaba agua bendita a quienes lo deseaban.

Así es como transcurría una jornada tras las puertas de aquella veterana institución, las cuales se cerraban en verano a las nueve de la noche y en invierno a las ocho. Para que no se resintiese la cantera musical del estricto programa de actividades cotidianas, el Rector o algún otro maestro les acompañaba al campo todos los jueves, "procurando algunas veces llevarles alguna merienda". Se les controlaba también su modo de distracción, prohibiéndoles jugar a los naipes, dados y otros entretenimientos "ilícitos", actitud comprensible en aquella época, si se tiene en cuenta el carácter seminarístico y la vocación religiosa del establecimiento. Por fin, los colegiales no podían salir del señorial edificio que les albergaba sin la autorización expresa del Rector, aunque se tratase de visitar a sus padres. A tal fin, un cantorico hacía por semana oficio de Portero y otro de Apuntador, dando cuenta al Rector de todas las faltas notables sobre este punto del Reglamento. Y cuando se les concedía dicho permiso, por cualquier motivo que fuese, se les proscribía acudir a determinados lugares, so pena de reprensión vehemente, vigilando así de modo continuo su esmerada educación.

En resumen, la vida extracollegial estaba terminantemente prohibida. Pese a su corta edad, como puede apreciarse, las pequeñas estrellas del canto sufrían la férrea disciplina de un cuartel. En cuanto a la alimentación, aunque monótona y deficitaria en vitaminas, sobre todo los días de ayuno y vigilia, con ausencia total de productos lácteos, era abundante, reflejando un tren de vida superior a la media nacional de la época. A estos gastos venían a sumarse los de carbón. En invierno, desde el día de todos los Santos hasta el día de Santa Bárbara, se les señalaba una arroba de carbón para el brasero del Refectorio y del Estudio<sup>17</sup>.

No obstante, esta rígida programación se veía modificada a lo largo del año, dado que se les encomendaba acudir con asiduidad a todas las celebraciones religiosas que la Real Capilla ejecutaba en Madrid, fuera del templo palaciego. Una exigencia que formaba parte de las obligaciones extraordinarias no mencionadas en las constituciones del Real Colegio. Conviene precisar que estas salidas se intensificaron entre 1754 y 1764, período en que se emprendió la edificación del nuevo Palacio Real de Madrid, subsiguiente al incendio del antiguo Alcázar. A medida que avanzaban las obras, la Real Capilla solía reunirse en la iglesia del monasterio de San Jerónimo, ubicada en el Real Sitio del Buen Retiro, cuando los Reyes presidían alguna función; y en días corrientes, en la calle del Tesoro, muy próxima al futuro Palacio de Oriente. Además, la capital del reino, con su constante y opulento despliegue festivo, ofrecía a los músicos de la Real Capilla la posibilidad



N. Valeta, *Alegoría de la Música*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

de incrementar sus ingresos oficiales asistiendo a funciones externas. No será vano recordar que las ilustres y continuas empresas bélicas emprendidas por Felipe V a lo largo de su reinado, sumadas a la ambición congénita de su segunda esposa, Isabel de Farnesio, mermaron poco a poco el erario público e incidieron directa y paulatinamente en el empobrecimiento de los músicos de la Real Capilla. Esta desastrosa situación, que resucitaba el adverso precedente de Carlos II, les llevó, salvo honrosas excepciones, a “solicitar el interes en las extrañas funciones [...] por buscar que comer”<sup>18</sup>. Por tanto, no resulta extraño que esta práctica institucionalizada en el seno de la orquesta palatina incluyera también a los alumnos del Real Colegio, pues las rentas afectadas a su manutención llegaron, en los trece años del reinado del primer Borbón de España, de modo más que irregular. A finales de siglo, se les permitía incrementar estas gratificaciones extraordinarias colaborando temporalmente con las capillas de las Dezcalzas Reales o de la Encarnación<sup>19</sup>. La Capilla empleadora abonaba todos los meses al Rector los módicos haberes que, a su vez, éste distribuía entre sus protegidos. Como puede observarse, el Rector era personaje omnipresente y procuraba regular la vida de los alumnos hasta en los más mínimos detalles.

A las agotadoras funciones cotidianas dentro y fuera de la Capilla habría que sumar las representaciones de tipo profano que a mediados de siglo se estrenaban o reponían en el Real Coliseo del Buen Retiro. Si fue

preponderante la labor desempeñada por el celeberrimo *castrato* italiano Carlo Broschi “Farinelli” en la dirección de tan fastuosos espectáculos<sup>20</sup>, no lo fue menos la colaboración, en estos montajes, de Francisco Courcelle, Maestro de Capilla, Rector del Colegio e insigne compositor, quien sabía sacar provecho de la extraordinaria palestra vocal que tenía a su alcance. Es lo que se deduce, entre otros documentos, de un inventario realizado en 1745 del vestuario escénico utilizado en la ópera de *Aquiles en Sciro*, que se representó en presencia de la Familia Real en el Real Coliseo del Buen Retiro, los días 8 y 15 de diciembre de 1744, y en el que figura una lista pormenorizada de los trajes que lucieron los cantoricos en tal circunstancia. En resumen, parece obvio afirmar que las clases de Música y Gramática, los exhaustivos ensayos con el Coro principal de la Real Capilla, las continuas funciones fuera de la Capilla de Palacio y las actuaciones con motivo de las costosas representaciones cortesanas tenían mucho más que ver con el agotamiento físico que con la engañosa apariencia de una afable vida cotidiana.

Al igual que las normas que regían el férreo internado, el vestuario infantil no sufrió modificaciones a lo largo de la historia del Colegio. El traje de gala se componía de un manto de “paño negro refino de Segovia”, guarnecido de galón de seda rojo y blanco, con cuello de terciopelo y abrochado con botones de filigrana<sup>21</sup>. Debajo de éste los colegiales llevaban una sotana con “botones de caracolillo” y una chupa de

sempiterna encarnada que les cubría el tronco, con botones de seda, adornada de un sobrecuello de terciopelo, con mangas ajustadas mediante agujetas de seda con herretes de metal en cada punta para que pudieran entrar fácilmente por los ojetes. Llevaban también un juboncillo de sempiterna encarnada, ceñido y ajustado al cuerpo por una colonia o cinta del mismo color, de dos dedos de ancho. Unas medias negras de estambre y calzones de tela con fiadores de seda les cubrían las piernas. El jubón y el calzón estaban forrados de coruña, tela de lienzo que tomó su nombre de la ciudad en que se fabricaba. El calzado consistía en un par de zapatos de charol con cordones de seda, negros unos y otros. Entre todo este atuendo destacaba el porte de la golilla, adornado de damasco y forrado de tafetán, característico de la vestimenta española, que circundaba el cuello y sobre el cual se superponían tres valonas almidonadas. A modo de protección, solía ponerse sobre ella un cuellecito angosto de terciopelo blanco. Un sombrero de fieltro negro, forrado de tafetán y adornado con una cinta de seda encarnada, remataba el tocado. Tras los muros del austero edificio, los colegiales trocaban, no sin entusiasmo, la rigidez del traje oficial por la comodidad del balandrán, vestidura talar ancha, ajustada con un ceñidor de seda encarnada. En cuanto a la ropa interior se componía de una almilla de coruña para el verano (especie de jubón, con mangas o sin ellas, ajustado al cuerpo) y un conjunto de tres mudas de coruña fina, cada una compuesta por una camisa y un calzoncillo. El coste total del vestuario y de las mudas de ropa blanca ascendía, un año con otro, a 12.000 reales de vellón, sin incluir los gastos ocasionados por el cambio mensual de zapatos. Cada dos años se les cambiaba la sotana, en alternancia con el balandrán. Importa señalar cómo las sumas destinadas a la vestimenta aumentaban los gastos ordinarios de manera considerable. De tal forma que, adicionándolos todos (alimentos, sueldos de maestros, criados y dependientes, traje, etc.), podemos concluir que la Real Hacienda desembolsaba alrededor de 6.000 reales de vellón por cada uno de los diez colegiales, cifra cercana al presupuesto anual diseñado para una familia de dos miembros, con una economía de tipo medio, en el Madrid dieciochesco<sup>22</sup>. Estas gargantas prodigiosas, capaces de interpretar las más difíciles y diversas composiciones, eran el necesario producto de una época en la que importaba mantener, a toda costa y a cualquier coste, la solemnidad del culto religioso.

Si en teoría los colegiales permanecían en el Colegio entre cuatro y ocho años, en la práctica se les solía conceder una beca más larga para que continuasen o completasen sus estudios, en espera de una plaza vacante en la plantilla de la capilla palatina<sup>23</sup>. Estas prórrogas se intensificaron sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII, bajo el magisterio de Sebastián Durón (1701-1706) y José de Torres (1718-1758), aliviando de este modo las numerosas cargas que pesaban sobre el Rector. En efecto, los colegiales más antiguos auxiliaban a los maestros tomando parte en la educación y enseñanza musical de los menores. Cuando en la pubertad, entre los 11 y 14 años, los niños *enteros* mudaban la voz, el Rector concedía a los que lo deseaban una licencia de dos meses para que

volviesen a su pueblo natal, siendo un aire sano más propicio a dicha transformación fisiológica, según creencia de la época. A su regreso, se les proponían diversas alternativas con objeto de que ocupasen un puesto en la Real Capilla. En el caso contrario, se les orientaba hacia algún instrumento que figurara en la orquesta de la Capilla. Era el primer instrumentista de cada cuerda el encargado de enseñar al colegial los primeros rudimentos de la profesión, pero siempre bajo el control atento del Maestro de Capilla. A la vista de numerosos documentos, se aprecia cómo los sujetos más hábiles para la Música eran orientados hacia la Composición, aprendizaje que conducía generalmente al Magisterio de Capilla. Entre los antiguos colegiales importa mencionar figuras tan representativas de la Música española como las de José de Torres, Antonio Ugena o José Lidón, quienes aseguraron más tarde una continuidad estilística y pedagógica al frente de la Capilla de Palacio y, asimismo, ofrecieron a sus protegidos un ejemplo de éxito profesional contundente.

En cuanto a los *caponcitos*, sus características fisiológicas les aseguraban, casi indefectiblemente al abandonar el Colegio, una plaza vacante en el banco de la Capilla, liberada por ascensión o jubilación de sus titulares. En este sentido, resulta ampliamente explicable la prioridad concedida a sus voces, modeladas desde temprana edad al estilo de la casa, cuya incorporación representaba el fruto de una larga y costosa inversión. Sin embargo, la Real Capilla no podía acceder a los ruegos de todos los colegiales. En caso de rechazo se otorgaba al suplicante una pensión de 100 ducados hasta que obtuviera una colocación definitiva en otra capilla musical del reino. Si se daba el caso de que no pudieran aspirar a ninguna de las opciones expuestas, se les solía conceder la gracia de ordenarles de prima tonsura para obtener alguna ración eclesiástica en una catedral de España. Resulta interesante observar cómo los niños que habían accedido al estado sacerdotal, tanto *enteros* como castrados, y que no demostraban habilidades para la Música, permanecieron al servicio del Rey cubriendo las plazas de Sacristanes o Furrieres de su Capilla.

Muy avanzado el Siglo de las Luces, Europa asiste al florecimiento de las Academias de Medicina, en las que algunos médicos teorizan sobre problemas de salud pública. Como atestiguan los tratados de Medicina de aquella centuria, muchos de ellos propusieron acabar con uno de los símbolos, bárbaramente sublimes, de la sociedad del Antiguo Régimen: el sacrificar al *bel canto* la integridad física del niño. A remolque de los decretos promulgados en los países vecinos, España acabó prohibiendo esta práctica en 1788, fecha en que (ironía de la historia), la presencia de castrados en el Colegio resultó por primera vez minoritaria. A pesar de ello, sus maestros se mostraron dispuestos a poner en práctica todos los medios necesarios para localizar a los pocos especímenes que quedaban en los pueblos más recónditos de Castilla, desconfiando de que el establecimiento pudiera surgir de ellos en el futuro. Por último, hubo que esperar medio siglo para que una Real Orden de septiembre de 1828 prohibiese de modo definitivo el acceso de los niños castrados al Colegio. Observemos que si

Manuel Lacasia fue el último *caponcito* admitido en el Colegio en enero de aquel mismo año, también fue el último en cantar en el Coro de la Real Capilla como tiple segundo hasta su fallecimiento, en 1880<sup>24</sup>. A imitación de la Capilla Sixtina, en la que Alessandro Moreschi, *il angelo di Roma* (cuya voz ha quedado inmortalizada en los primeros ensayos del microsuro), formó parte del Coro hasta 1913, la Real Capilla madrileña conservó discretamente en su seno el canto durablemente infantil de Lacasia.

Como era de esperar, la extinción progresiva de aquellas voces hermafroditas, producto del ambiguo y turbador esteticismo barroco, motivó poco a poco el ocaso del comúnmente llamado "Colegio de los caponcitos". En efecto, la nueva Planta de la Real Capilla de 1854 decretó que los alumnos "pasasen a la casa de sus padres o tutores con la misma dotación por haber sido destinado dicho Real Colegio para hospital de coléricos de la Real Casa"<sup>25</sup>. Los seis colegiales pensionistas que quedaban seguirán cumpliendo con sus obligaciones pero ya no volverán a ocupar el edificio. En la Planta de la Real Capilla de 1849 quedó limitado a cuatro el número de niños cantores, hasta verse reducido a uno solo en 1859<sup>26</sup>. Mientras tanto, se habían construido en el Colegio catorce habitaciones para alquilarlas a servidores del Palacio Real, las cuales producían una renta anual de 20.440 reales<sup>27</sup>. Por último, el 14 de agosto de 1865, el Real Colegio fue vendido en pública subasta por la cantidad de 525.500 reales, siéndole adjudicado al ciudadano Don Pedro Moreu de Espinosa<sup>28</sup>. Desde entonces, el veterano edificio se destinó a fines puramente comerciales y, más tarde, fue reemplazado por otro inmueble "más acorde con las exigentes necesidades urbanísticas de nuestro demorador siglo XX"<sup>29</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 106, "Madrid y marzo 19 de 1680".

<sup>2</sup> AGP, Felipe V, leg. 541, "Palacio, 15 de agosto de 1758".

<sup>3</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 105, "Visita del Colegio de Niños Cantores. Año de 1762".

<sup>4</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 1135, "Constituciones para el Real Colegio de Cantores de la Real Capilla del Rey Nuestro Señor. Madrid, 5 de octubre de 1672 [copia]".

<sup>5</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 105, "Visita del Colegio de Niños Cantores. Año de 1762".

<sup>6</sup> AGP, Patriarcado de las Indias, C<sup>a</sup> 6776, "Madrid y octubre 4 de 1787".

<sup>7</sup> *Ibid.*, "Madrid, 12 de enero de 1788".

<sup>8</sup> P. Barbier, *Histoire des castrats*, Ed. Grasset, París, 1989, p. 27.

<sup>9</sup> N. Morales, "El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración", en *Revista de Musicología*, Ed. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1988, vol. XX, n<sup>o</sup> 1, pp. 417-451.

<sup>10</sup> Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*, Ed. Universidad Autónoma, Madrid, 1990, p. 61.

<sup>11</sup> B. Bartolomé Martínez, "Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglo XII-XIII", en *Collectanea Scientifica Burgense*. Burgos, 1988, p. 165. Véase también *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*. Edición a cargo de Bernabé Bartolomé Martínez, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995, vol. I.

<sup>12</sup> L. Robledo, "Felipe II y su época", en *Actas del Simposium Felipe II y su época*. Ediciones Escorialenses, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 1998, pp. 141-167.

<sup>13</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 741, "C/ Leganitos". AHM, Sección Planos, S-5-365-4, "C/ Leganitos, manzana 551, n<sup>o</sup> 5 antiguo y n<sup>o</sup> 35 moderno".

<sup>14</sup> AGP, Sección Planos, 4476.

<sup>15</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 105, exp. 2, "Madrid y julio 21 de 1747".

<sup>16</sup> AGP, Administrativa, leg. 1135, "Constituciones para el Real Colegio de Cantores de la Real Capilla del Rey nuestro señor. Madrid, 5 de octubre de 1672 [copia]".

<sup>17</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 105, "Madrid y julio 20 de 1719". Una arroba correspondía a 11,5 kg.

<sup>18</sup> AGP, Fernando VI, C<sup>a</sup> 94, exp. 11, "Reglamentos y Ordenanzas 1746-1759".

<sup>19</sup> N. Morales: "Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina", en *Revista de Musicología*. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1999, vol. XXII, n<sup>o</sup> 1, pp. 175-208.

<sup>20</sup> Sobre este personaje y su actividad teatral en la Corte, véase la ed. de M. Torrión: *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, CRIC & Ophrys, París, 1998. Y los siguientes artículos de la misma autora: "La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760. Nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi", en *Archivo Español de Arte*, CSIC, Departamento de H<sup>a</sup> del Arte "Diego Velázquez", n<sup>o</sup> 275, Madrid, 1996, pp. 325-353; "Farinelli en la Corte de Felipe V", en *Torre de los Lujanes*, Revista de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (Conferencias de la Cátedra Campomanes), n<sup>o</sup> 38, febrero 1999, pp. 121-157; "Felipe V y Farinelli: *Cadmo y Anfión*. Alegoría de una fiesta de cumpleaños (1757)", en *El Conde de Aranda y su tiempo*, Instituto Fernando el Católico, CSIC, Zaragoza, Zoco, vol. I, pp. 225-250.

<sup>21</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 105. D. Becker: "La vie quotidienne au collège des jeunes chanteurs de la Chapelle Royale à Madrid au XVII<sup>e</sup> siècle", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 1985, vol. XXI, pp. 221-254.

<sup>22</sup> R. Castrillo Márquez, "Presupuesto familiar y coste de la vida en el Madrid de 1772", *Reales Sitios*, n<sup>o</sup> 94 (1987), pp. 55-56.

<sup>23</sup> B. Lolo, 1990, p. 64 [cit. n. 10].

<sup>24</sup> AGP, Real Capilla, Carlos IV, leg. 4.

<sup>25</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 1116, "Madrid, 2 de octubre de 1854".

<sup>26</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 1132.

<sup>27</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 741, Inmuebles, calles de Leganitos y Fomento, "Madrid, 17 de Noviembre de 1840".

<sup>28</sup> *Ibid.*, "Diario Oficial de avisos de Madrid, viernes 14 de julio de 1865".

<sup>29</sup> J. Subirá, *Temas musicales madrileños*. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1971, pp. 227-245. Véase también en el Registro de la Propiedad de Madrid, vol. 569, finca 751.

# Plantas de los jardines de La Granja de San Ildefonso en el siglo XVIII

## 1. Árboles y arbustos

Por Isabel de la Morena Valenzuela  
*Patrimonio Nacional*

Los jardines de La Granja de San Ildefonso constituyen una de las más brillantes creaciones de la jardinería formal francesa del siglo XVIII<sup>1</sup>, y la principal de este género en España<sup>2</sup>. Tan importantes como los fundamentos de composición y trazado de un jardín en la definición de su estilo resultan los elementos vegetales que le dan forma y textura. El presente artículo se refiere a las especies de árboles y arbustos que se utilizaron en la constitución y mantenimiento del jardín en el siglo XVIII, dejando para uno posterior las plantas estacionales de flor, horticolas y frutales.

La mayor parte de la superficie de los jardines barrocos franceses estaba ocupada por bosquetes en cuyo interior se dejaba crecer la vegetación autóctona. Filas de árboles y paredes de seto de diferentes alturas delimitaban los espacios y dibujaban los paseos del jardín. Los parterres y *boulingrins* eran las piezas más vistosas por su diseño y colorido y por estar situadas en la proximidad de las fachadas del Palacio, aunque no representaran en el conjunto más que una pequeña parte.

Cinco o seis especies vegetales formaban las filas de árboles y paredes de seto, mientras que una gran variedad de plantas estacionales de flor aportaban color en las platabandas de parterres y *boulingrins*. Encerradas por muros y tapias las Partidas Reservadas ocultaban el cultivo de estas plantas de flor además de un gran número de especies y variedades de plantas horticolas y de árboles frutales que servían para "la mesa y regalo del Rey".

La relación de plantas que se recoge en este artículo (Tabla 1) procede de la revisión de documentos del siglo XVIII del Archivo General de Palacio aportados por Jose Luis Sancho. Constituyen notas de compra, informes relativos a las operaciones de establecimiento del jardín o a los daños que los crudos inviernos de San Ildefonso causaban en los jardines de la Granja y en sus huertas<sup>3</sup>. Se ha incluido también la relación de plantas a las que alude Santos Martín Sedeño en su *Compendio...de los jardines y fuentes del Real Sitio de S. Il-*

*defonso...de Valsaín y Ríofrío...*. Publicada su primera edición en 1825, se puede considerar que las especies a las que se refiere venían siendo cultivadas en estos jardines desde años anteriores, ya que la inversión que se realizó durante los primeros decenios del siglo XIX en los jardines de La Granja fue escasa, lo que no favorecería el aumento del número de especies sino más bien su disminución<sup>4</sup>.

### IDENTIFICACIÓN BOTÁNICA EN LOS TRATADOS DE LA ÉPOCA

La influencia francesa en el arte de la jardinería del siglo XVIII no sólo queda patente en los fundamentos del trazado y composición de los jardines de La Granja sino que se ve reflejada en la selección de las plantas utilizadas y su nomenclatura. A pesar de que Linneo había publicado su *Genera plantarum* en 1709, la utilización de su denominación binomial no se había generalizado. Los documentos revisados se refieren a las plantas por sus nombres comunes en el español de la época, muchas veces afrancesado, o en el francés, a veces no muy culto, del jardinero mayor correspondiente.

La identificación botánica se ha realizado utilizando varias fuentes. De primera importancia ha resultado *La Theorie et la Pratique du Jardinage* escrito por Dezallier d'Argenville y publicado por primera vez en París en 1709. Este tratado de jardinería rápidamente se convirtió en referencia obligada para el diseño y composición de los jardines barrocos realizados durante el siglo XVIII en toda Europa. D'Argenville se refiere a las plantas por sus nombres comunes, incluyendo una pequeña descripción y datos sobre su cultivo y

Fernando Brambilla. Vista de las Fuentes llamadas de las Ocho Calles. Detalle en el que se muestra la calle formada por olmos y setos altos limitando los bosquetes. c. 1800. Patrimonio Nacional.



Fernando Brambilla. Vista de la Fuente y Cascada de la Selva, mirando al Mediodía, con parte del Real Palacio. c.1800. Patrimonio Nacional.



Vista de la fuente y cascada de la Selva, tomada desde el norte, mirando al mediodía con parte del R. Palacio

utilización en los jardines. Ello ha servido, junto al estudio morfológico de trazado incluido en el Plan Director de los Jardines de La Granja, realizado por María Medina a partir del plano de Méndez de Rao, para conocer la función compositiva de casi todas las especies vegetales que han resultado de la investigación efectuada. *Le Bon Jardinier* de 1822 se ha utilizado para verificar la nomenclatura en francés y su correspondencia científica. Otros estudios especializados han apoyado la identificación de los nombres en español y de la vegetación autóctona<sup>5</sup>. La existencia en el jardín actual de ejemplares originarios de su creación ha permitido, por último, comprobar la identificación de algunas especies<sup>6</sup>.

#### FILAS DE ÁRBOLES EN LOS PASEOS DEL JARDÍN

Dezallier D'Argenville compara las avenidas de los jardines con las calles de una ciudad,

sirven de comunicación entre un lugar y otro y actúan como guías para orientarse. Constituyen una de las principales bellezas del jardín cuando están bien trazadas y realizadas.

En La Granja, siguiendo las pautas de jardinería de la época, se utilizaron tilos para formar las alineaciones de árboles en la zona del jardín formal. Los tilos se plantaron aislados o saliendo de setos de mediana altura. Los paseos del Parque se plantaron con olmos que empezaron a ser sustituidos en tiempos de Carlos III por castaños de Indias.

**Tilo, tillón, tilo de Holanda. *Tilleul*, *Tilia platyphyllos*, Scop.**

En su *Jardin de Plaisir* (1561), André Mollet ya recomendaba el uso de los tilos en las zonas del jardín más próximas al Palacio, ya que los olmos con sus amplias raíces podían perjudicar a las plantas que formaban los parterres situados en tales espacios. También D'Argenville los recomendaba para formar las alineaciones de calles y bosquetes: "...la hoja, el tronco, la copa, su corteza, todo en él es bello, dando flores en

verano de olor fuerte y agradable...". Era fundamental que estuvieran bien formados; debían ser todos iguales, manteniéndose con copa redondeada y troncos derechos, lo que obligaba a darles una poda de mantenimiento al menos una vez cada tres años.

Los primeros tilos para La Granja fueron traídos de Francia, luego vinieron del Pirineo aragonés y posteriormente de las montañas de León para abaratar costes. Finalmente se cultivaron en los viveros de La Granja para responder a las necesidades del jardín e incluso se atendían peticiones de tilo de Aranjuez si había excedentes.

En cuanto a la especie, la mayoría de los ejemplares probablemente fueran *T. platyphyllos*, conocido como tilo de Holanda. Era el más empleado en los jardines franceses y el más frecuente tanto en los Pirineos como en las montañas de León. La especie *T. cordata* Miller tiene un área de distribución similar a la anterior. Al estar presente en las montañas del norte de la Península, podría haber sido introducida mezclada con la primera. Tampoco es descartable que se trajeran *T. x europea*, híbrido natural de las dos especies anteriores que fue propagado profusamente en Holanda a partir del siglo XVII y su uso se extendió rápida-



Fernando Méndez de Rao. Detalle del Plano general de San Ildefonso, c. 1734. Instituto Geográfico del Ejército.

# LA THEORIE ET LA PRATIQUE DU JARDINAGE,

OU L'ON TRAITÉ A FOND DES BEAUX JARDINS  
apellés communément

LES JARDINS DE PLAISANCE  
ET DE PROPRIÉTÉ,

Composés DE PARTERRES, DE BOSQUETS,  
DE BOULINGRINS, &c.

CONTENANT PLUSIEURS PLANS ET DISPOSITIONS  
generales de Jardins; nouveaux Desséins de Parterres, de Bosquets,  
de Boulingrins, Labirinthes, Salles, Galeries, Portiques & Cabinets  
de Treillages, Terrasses, Escaliers, Fontaines, Cascades, & autres  
ornemens servant à la Décoration & Embellissement des Jardins.

AVEC LA MANIERE DE DRESSER UN TERRAIN,  
d'inventer des Desséins selon le lieu, & de les y tracer & exécuter, suivent  
les Principes de la Geometrie; & la Méthode de planter & élever en peu  
de tems tous les Plants qui conviennent aux beaux Jardins, avec un nouveau  
Traité de Fleurs & d'Orangers: Comme aussi celle de rechercher les Eaux,  
de les conduire dans les Jardins, & d'y construire des Bassins & des Fontaines,  
avec des Remarques & Regles generales sur tout ce qui concerne l'Art de  
Jardinage.

Par L. S. A. I. D. A.  
NOUVELLE ÉDITION.

A PARIS,  
Chez JEAN MARIETTE, rue saint Jacques,  
aux Colonnes d'Hercule.

M. DCCXIII.  
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Portada del tratado de Dezallier D'Argenville.  
1713. Real Biblioteca.

mente a Francia e Inglaterra<sup>7</sup>. Los ejemplares de 200 años que se conservan en el jardín son *T. platyphyllos*.

**Álamo negro, olmo. Orme, onnille.**

*Ulmus minor*, Miller.

Su lugar en los jardines eran los paseos que limitaban los bosquetes y, como ya se ha indicado, nunca próximos a los parterres. En los paseos del Parque se dejaron crecer sus copas para que formaran bóvedas que dieran sombra a la calle.

La mayor parte de los olmos que se plantaron en La Granja fueron traídos de las comarcas vecinas en las que el *U. minor* (= *U. campestris*, Auct.) era el más frecuente. Hicieron falta un gran número de olmos para plantar todas las calles del parque. Se sacaban de las alamedas naturales y tanta fue la necesidad en número que con los años era difícil encontrarlos en las provincias limítrofes. En 1744 se pide permiso para sacarlos de los jardines de los conventos religiosos y todos los existentes en la ribera del río Pisuerga,

...desde Palencia aguas abajo hasta donde se pueda dar cumplimiento hasta el arranque de todos los árboles pasando de Valladolid abajo, por ser la cantidad grande<sup>8</sup>.

No se puede descartar, sin embargo, la presencia de otras especies, ya que un encargo de plantas a París incluye 2.000 "álamos de la grande especie", tratándose probablemente de los llamados olmos franceses. En Francia se utilizaba principalmente el *U. carpinifolia*,

mientras que el olmo holandés *U. x hollandica*, surgió probablemente del cruce natural entre el *U. carpinifolia* y el *U. glabra*, estuvo disponible a partir de la segunda mitad del siglo XVII<sup>9</sup>.

La sustitución de los olmos en los paseos del Parque comenzada en tiempos de Carlos III continuó en el siglo XIX<sup>10</sup>, perdiéndose la homogeneidad de las filas de árboles que conferían al conjunto del Parque su carácter unitario. La grafiosis, por último, ha acabado con la práctica totalidad de los ejemplares de olmo que quedaban.

**Castaño de Indias. Marronnier d'Inde.**

*Aesculus hippocastanum*, L.

A propósito del castaño de Indias, Dezallier D'Argenville comenta que no sirve nada más que para formar las alineaciones de calles, siendo en cambio una mala opción para plantar los cuadros de bosque, y añade que su mayor mérito estriba en la rapidez con que crece. Introducidos en Europa en el siglo XVI, cobraron rápidamente gran popularidad. Se conoce la llegada de 1.000 castaños de Indias procedentes de Francia en las primeras notas de compra de plantas para el jardín en 1725. Aunque no consta la ubicación a la que fueron destinados, se colocarían en el jardín inicial, puesto que el resto de los terrenos no habían sido incorporados en esta fecha. Posteriormente, a partir de 1778, comenzaron a extenderse por las calles del Parque, reemplazando a los álamos negros que formaban las alineaciones<sup>11</sup>.

**ESPECIES FORMADORAS DE SETOS**

Setos de diferentes alturas acompañaban a las filas de árboles en la delimitación de los paseos y espacios del jardín. Ocultaban o permitían la vista de zonas contiguas y reforzaban las perspectivas creadas por los paseos. Para la formación de los setos de La Granja se utilizó fundamentalmente el carpe, y el arce campes tre o el haya en las zonas de sombra.

**Carpe, sarmilla, sernilla. Charme, charmille.**

*Carpinus betulus*, L.

Sobre el carpe se traduce en el tratado de D'Argenville que

es propio como el haya para formar alineaciones, *pallisades* y bosques, pero sobre todo para las *pallisades* se emplea más que ninguna otra planta". También se comenta que "ha cambiado de nombre por el de *Charmille*, que no es otra cosa que los pequeños carpes de dos pies de alto y de ancho.

Los carpes fueron las plantas utilizadas para la formación de la mayoría de los setos de los jardines de La Granja. Para el establecimiento del jardín se trajeron casi en su totalidad de Francia, pues no daban buen resultado los de procedencia española. Posteriormente fueron producidos en el vivero del propio jardín.

**Arce. Erable.**

*Acer campestre* L.

D'Argenville lo cita como una de las tres especies, junto al haya y al carpe, utilizadas para la formación de setos y *pallisades*, "tiene la ventaja de que vegeta bien a la sombra de otros árboles más grandes". También podía formar parte del interior de los bosquetes.

La compra de 6 millares de ejemplares de un año en 1754 indica su destino a la formación de setos, probablemente en los lugares de sombra.

**Haya, haya de España. *Hestre, fouteau. Fagus sylvatica*, L.**

La tercera de las especies utilizadas para la formación de setos en los jardines barrocos franceses resulta difícil de concretar en qué medida fue utilizada en los jardines de La Granja. Ello es debido a la confusión que genera el nombre en francés de seto, "haie", escrito en francés también como "aie" y que en español se tradujo como "aya y aya", y el nombre del "haya" que podía escribirse como "aya" <sup>12</sup>.

En 1775 el Jardinero Mayor, Loinville, informa sobre los daños producidos por la nieve, haciendo referencia a siete hayas en las líneas del Laberinto. Actualmente se conservan algunos pies de haya de 200 años en esta partida, lo que corrobora que fueran *Fagus sylvatica*. Nuevos informes, en 1775 y en 1779, sobre daños por frío en 14 "árboles de haya" y en "ayas españolas" respectivamente, parecen referirse también a esta especie.

**Aligustre, alibustre. *Ligustrum vulgare*, L.**

Aunque el aligustre no era de las plantas más utilizadas en la formación de setos, D'Argenville comenta que forma bolas y *pallisades* muy bellas. Conocemos su existencia en el jardín por una nota de Loinville de 1774 en la que propone eliminar la empalizada de aligustre que acompaña las cuatro piezas de *boulingrins*:

...hay cuatro piezas de volandrines (sic) que están en la partida del laberinto, paraje retirado y no visible encerrados cada uno por una empalizada que no se ve sino a entrar por las puertas de ellos, y son dibujos de *gazon* con una empalizada de tres pies de alto que acompaña al referido dibujo, y es de aligustre... y me parece que se podrá quitar y suprimir la referida empalizada dejando el dibujo de *gazon* que hay existente, y parecería más abierto y más grande <sup>13</sup>.

Se consultó a Boutelou, Jardinero Mayor en Aranjuez por aquella época, sobre la propuesta de Loinville y le pareció apropiada, por lo que lo más probable es que la empalizada de aligustre desapareciera poco después.

**Boj. *Buis*. *Buxus sempervirens*, L.**

En los jardines barrocos se realizaban con boj los dibujos de bordado de los parterres y la delimitación de las platabandas de flor.

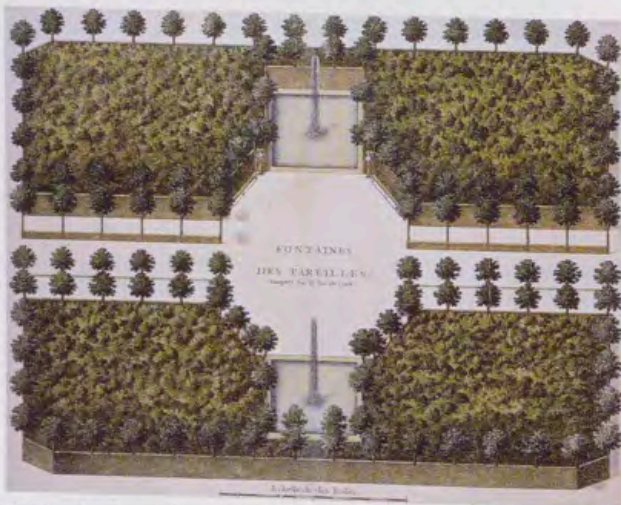


Paseo de tres calles con dos filas de árboles y setos altos limitando los bosquetes en el Augarten de Viena. Grabado calcográfico por S. K. 1738. Anónimo.

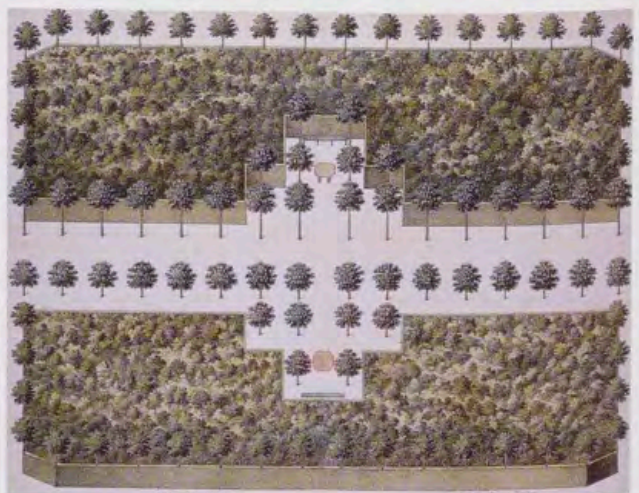
Ya utilizado en los jardines renacentistas para formar setos bajos, el uso del boj, para realizar los dibujos del interior de los parterres de bordado, se debe al francés Claude Mollet. Perteneciente a la dinastía de jardineros Mollet, Claude, autor de *Le Théâtre des Plans et Jardinages*, extendería a partir de 1600 el uso del boj con este fin. La facilidad de moldeado de esta planta y su resistencia al recorte hizo posible el desarrollo de patrones de *broderie* más complicados y sofisticados. Aparecen los arabescos, cadenas, palmetas, flores, etc., que poco a poco inundaron los parterres de los jardines barrocos.

D'Argenville califica al *Buis* como el arbusto verde más usado y más necesario en el jardín. Describe dos formas, "el boj enano que tiene las hojas parecidas a las del mirto aunque más verdes y duras, es el apropiado para realizar el bordado de los parterres y las borduras de las platabandas, y el boj de bosque de hojas mayores que el anterior y mayor desarrollo en altura, apropiado para formar *pallisades* y plantar en el interior de los bosquetes".

En las referencias históricas revisadas se encuentran diferentes especificaciones en cuanto al tamaño de las plantas de boj según fuera su finalidad, pero no se indica que fueran especies diferentes. En una carta que desde Cuenca se dirige al Real Sitio de La Granja, el 24 de octubre de 1774, se puede leer:



Paseos de tilos en los jardines de Marly. Fontaines des Pareilles. Archivo Nacional de París, c. 1710.



Castaños de Indias en los paseos de Marly. Les Pareilles. Archivo Nacional de París, c. 1710.



Setos altos de carpe en el Harrashsche Garten de Viena. Grabado calcográfico por S.K. 1738.

...las plantas de dibujo tienen de largo una cuarta poco más o menos, y son tan delgadas que ciento de ellas ocupan una vara de tierra. Las de zanja o platabandas tienen doble largo y grueso, y consiguientemente llenan un doble de tierra.

Para reponer marras debían ser algo mayores:

...para reemplazar marras de dibujo, y que el tal dibujo es muy antiguo, y alto, y por lo mismo se hace preciso que los dichos plantones sean más largos y gruesos...

El origen de las plantas de boj que llegaron al jardín fue diverso, pero a partir de 1774 se hace especial hincapié en que provengan de las sierras de Cuenca dado "el clima frío y terreno montañoso" de San Ildefonso. En la misma carta se indica

...las plantas que en el más bien prevalecerán son las de las sierras de Cuenca, porque hay experiencia de bastantes años que las de la Alcarria no prenden tan bien como aquellas...

Más abajo se añade:

...las plantas no se cortan, sino que se arrancan, y que para esto el más oportuno tiempo es el mes de octubre, si la tierra estuviese bien calada de agua, porque si no lo está saldrán con poca raíz; y para replantarlas o reponerlas el mes de noviembre, a fin de que cuando llegue el rigor del hielo estén ya arraigadas, y puedan resistirle...<sup>14</sup>.

## ÁRBOLES Y ARBUSTOS EN EL INTERIOR DE LOS BOSQUETES

Aunque los documentos revisados ofrecen poca información sobre la composición vegetal del interior de los bosquetes, lo habitual era dejar crecer la vegetación autóctona. La única intervención que se hacía en ellos era eliminar cualquier tipo de planta de la franja perimetral. Así informa Salvador Lemmi entre otras operaciones que se deben realizar en el jardín el 22 de diciembre de 1756:

...Asimismo es necesario el que dentro de los mismos bosquetes se hayan de cortar todo género de plantas y ramas que estuvieren inmediato a las líneas de las charmillas, por causa de que no las deja medrar y no gozan del sol y de los aires.

Los bosquetes del Parque se reservaban para la caza y por tanto no debían ser alterados en forma alguna. La vegetación autóctona de esta zona está constituida por melojares, nombre que reciben las comunidades vegetales cuyo árbol predominante es el roble melojo (*Quercus pyrenaica*)<sup>15</sup>. Estos ocuparían los bosquetes

de las partes más bajas. A medida que el terreno asciende, el roble entra en competencia con el *Pinus silvestris*, siendo prácticamente desplazado por éste en las zonas más altas.

Los informes de daños causados por los crudos inviernos desvelan la existencia de otros árboles como castaños, avellanos en el jardín del Colmenar, fresnos en la mimbrera, nogales y árboles de mimbrera.

Conocemos también la existencia de abedules y mostajos, puesto que el 11 de enero de 1762 se mandan a Aranjuez, con los nombres franceses que desde allí se piden de *boliau* y *alissier*. Hay que añadir los dos fresnos de flor que se pidieron a Francia en 1786. Sobre esta última especie D'Argenville comenta que es raramente utilizada en los jardines si no es en el interior de los bosquetes. No hay noticias de su ubicación.

La existencia de álamos blancos queda reflejada en una nota de 1736 en la que se hace referencia a la orden de sustitución de álamos blancos por álamos negros. Sin embargo, quedarían en el interior de los bosquetes, situados preferentemente junto a los cursos de agua superficiales tan frecuentes en todo el Parque, como recogen Breñosa y Castellarnau en el siglo XIX. Hay dos referencias a la existencia de quejigos en los jardines de La Granja. La primera en el informe de Loinville de 1775 sobre los daños causados por la nieve: "además de las siete hayas del laberinto resultó dañado un quejigo". La segunda mucho después, el 22 de enero de 1791 los jardineros que sustituyen a Loinville por ausencia de éste informan de la existencia en vivero de 477 quejigos. Podrían haber sido destinados a mejorar la vegetación de los bosquetes destinados a caza.

Entre los arbustos cuya existencia se puede constatar en los documentos revisados, los saúcos tienen particular interés por ser utilizados por el Rey y los Infantes como puestos de tiro. El saúco es un arbusto que puede alcanzar hasta 5 metros de altura, de copa redondeada y muy densa. Se citan en el Colmenar y en la Partida de la Reina, algunos serían silvestres y otros fueron plantados para reponer las pérdidas.

Siendo Loinville Jardinero Mayor se piden a Francia una serie de plantas entre las que se incluyen, porque "no había aquí" algunos arbustos como: espino blanco, trifolium, mezéreon, filaria, laurocerezo, aladierna, romero y durillo. También trepadoras y enredaderas como el jazmín, la madreselva de varios tipos y la parrá virgen en número de mil ejemplares. Los primeros serían destinados posiblemente a enriquecer la vegetación del interior de los bosquetes o intercalados con las plantas estacionales de flor en las platabandas de los parterres. Los segundos, a cubrir las numerosas tapias y muros que separaban las Partidas Reservadas y Huertas. El que se pidieran a Francia plantas como el romero, el durillo, el jazmín o la madreselva, que se podían encontrar fácilmente en España, resalta no sólo el origen francés de Loinville sino la importancia de París en el comercio de plantas de la época.

Es destacable la única referencia encontrada sobre tejos en los jardines. Sólo Santos Martín Sedeño los incluye en su relación de especies sin determinar su ubicación. Se utilizaban en las platabandas de los parterres intercalados entre las plantas de flor. Según se desprende de la observación del plano de Méndez de Rao, en La Granja sólo fueron usados con tal fin en el parterre de La Fama.



Pierre-Joseph Redouté. Rosa x centifolia. En *Choix del plus belles fleurs et des plus beaux fruits*. 1827-1833. Grabado por Langlois.

Entre los arbustos perennes hay que destacar también la presencia de rosales, lilos y mundillos. De Francia en 1786 se traen rosales, en concreto 4 injertos de mosqueta de Alejandría. Sin embargo, la existencia de rosas en el jardín queda patente con anterioridad por los daños que causaron los fríos de 1774 en el Plantel a los rosales del *treillage*, de la casa y de sus *parterras*. Santos Martín Sedeño incluye en la relación de flores de verano las rosas Conde de Priego, mosqueta, princesa, de cien hojas, de Holanda y de Alejandría. Esta relación resulta confusa, ya que según otros autores la rosa de Holanda es la misma que la llamada de cien hojas y la de Alejandría es también llamada rosa damascena.

Hay varias citas sobre la presencia de lilos en los jardines, la primera en marzo de 1774 cuando se informa que vienen añadidos a un pedido de árboles procedente de Francia. Posteriormente, el 2 de noviembre del mismo año, se incluyen en la relación de plantas dañadas por el vendaval de aire, situándolos en la partida principal. Santos Martín Sedeño incluye lilas blancas, moradas y chiringuillas, todas ellas correspondientes a la especie *Syringa vulgaris* L., y lilas de Persia *Syringa persicae* L., en su relación de flores de primavera de los jardines.

Martín Sedeño hace referencia a la presencia de mundillos o copos de nieve omundos en el jardín cuya identificación más próxima es el *Viburnum opulus*<sup>16</sup>. La relación de especies que resulta de la documentación histórica revisada da una idea bastante completa de la composición vegetal de los jardines de La Granja de San Ildefonso en el momento de su creación en el siglo XVIII. Durante la segunda mitad del siglo XIX,

la sustitución de especies y la introducción de otras nuevas cambiaron de forma sustancial la fisonomía del jardín. La restauración del estilo original debe tener en cuenta las especies vegetales que son las responsables de las formas, colores y texturas que le son propios.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre el trazado y composición original del jardín véase el artículo de M. Medina. "Tracé et composition des jardins de La Granja". *Bulletin* num. 46-47, 2000. ICOMOS, Francia, pp. 60-66.

<sup>2</sup> Los aspectos históricos y la bibliografía actualizada los recoge J.L. Sancho en "El espectáculo del jardín" en Catálogo de la exposición: *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*. D. Rodríguez, Comisario. Segovia, Junio-Septiembre, 2000, pp. 159-145 y 151.

<sup>3</sup> J.L. Sancho, *Los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*. Patrimonio Nacional - Doce Calles, 2001 [en prensa]. Los documentos que J.L. Sancho cita y aquí se utilizan proceden de AGP, Patrimonios, San Ildefonso, cajas 13544, 13545, 13546, 13547, 13549, 13550, 13551, 13552, 13555, 13554, 13556, 13558, 13564, 13571, 13577, 13602, 13607, 13617, 13625, 13624, 13627, 13629, 13630, 13651, 13652, 13655, 13656, 13646, 13648, 13649, 13652, 13649.

<sup>4</sup> J.L. Sancho. *Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso*. Patrimonio Nacional - Doce Calles, 2000.

<sup>5</sup> Bibliografía consultada para la identificación botánica: A.Y. Dezaillier D'Argenville, *La Theorie et la Pratique du Jardinage*. Paris, 1715, 2ª Edición. Pirolle Vilmorin, *Le Bon Jardinier. Almanach pour l'année 1822*, Audot, Paris, 1822. J. Armada e I. Porras, "Las plantas de Gregorio de los Ríos". En: *A Propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*. J. Fernández e I. González, editores. Tabapress, Madrid, 1991, pp. 26-62. A. Ceballos, *Diccionario Ilustrado de los nombres vernáculos de las plantas en España*. Andrialala, Madrid, 1998. S. Rivas-Martínez, *Memoria y Mapas de las series de vegetación de la Península Ibérica*. Ministerio de Agricultura, 1987.

<sup>6</sup> Amable comunicación oral del Jefe del Servicio de Parques y Jardines del Patrimonio Nacional, S. Soria.

<sup>7</sup> P. Hobhouse, *Gardening through the ages*. Barnes and Noble, 1997.

<sup>8</sup> AGP, C<sup>o</sup> 13564.

<sup>9</sup> P. Hobhouse, cit. nota 7.

<sup>10</sup> R. Breñosa y J.M<sup>a</sup>. de Castellarnau, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*. Rivadeneyra, Madrid, 1884.

<sup>11</sup> AGP, C<sup>o</sup> 13652

<sup>12</sup> La confusión más grave generada por estos términos es recogida por J.L. Sancho en su artículo "Proyectos del siglo XVIII para los jardines del Palacio de Madrid: E. Boutelou y Garnier de L'Isle". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXV. CSIC, Madrid, 1988, pp. 405-453.

<sup>13</sup> AGP, C<sup>o</sup> 13629.

<sup>14</sup> AGP, C<sup>o</sup> 13629.

<sup>15</sup> S. Rivas-Martínez, *Memoria y Mapa de las series de vegetación de la Península Ibérica*. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Madrid, 1987.

<sup>16</sup> A. Ceballos, *Diccionario Ilustrado de los nombres vernáculos de las plantas en España*. Andrialala, Madrid, 1998.

TABLA 1. RELACIÓN DE ESPECIES DE ÁRBOLES Y ARBUSTOS

## Árboles

Nombre científico	Nombre común	Nombres en los textos	Fecha <sup>1</sup>	Procedencia <sup>2</sup>
<i>Acer campestre</i> , L.	Arce	Èrable	1734	Francia
<i>Aesculus hippocastanum</i> , L.	Castaño de Indias	Castaño de Indias	1723	Francia
<i>Betula</i> sp.	Abedul	Boliau	1762	Jardín
<i>Castanea sativa</i> , Miller.	Castaño	Castaño de comer	1779	Jardín
<i>Carpinus betulus</i> , L.	Carpe	Sarmilla, sermilla, charmilla	1723	Francia
<i>Corylus avellana</i> , L.	Avellano	Avellano	1775	Jardín
<i>Fagus sylvatica</i> , L.	Haya	Aia, aya, haya	1723	Francia, Jardín
<i>Fraxinus ornus</i> , L.	Fresno de flor	Frêne de flor doble	1786	Francia
<i>Fraxinus angustifolia</i> , Vahl.	Fresno	Fresno	1736	Jardín
<i>Juglans regia</i> , L.	Nogal	Nogal	1779	Jardín
<i>Populus alba</i> , L.	Álamo blanco	Álamo blanco	1736	Jardín
<i>Quercus pyrenaica</i> , Willd.	Roble melojo	Roble	1743	Jardín
<i>Quercus faginea</i> , Lam.	Quejigo	Quejigo, quejío	1775	Jardín
<i>Sorbus torminalis</i> , L. Crantz.	Mostajo	Alissier	1762	Jardín
<i>Salix fragilis</i> , L.	Mimbrera	Árbol de mimbrera	1774	Jardín
<i>Tilia platyphyllos</i> , Scop.	Tilo	Tilo de Holanda, tillón, tiol	1723	Francia, Pirineo, León
<i>Ulmus minor</i> , Miller.	Álamo negro	Álamo negro	1725	Francia, Segovia, Valladolid, Palencia

## Arbustos

Nombre científico	Nombre común	Nombres en los textos	Fecha <sup>1</sup>	Procedencia <sup>2</sup>
<i>Buxus sempervirens</i> , L.	Boj	Boj	1723	Segovia, Cuenca
<i>Crataegus monogyna</i> , Jacq.	Majuelo	Espina a flor doble	1771	Francia
<i>Cytisus</i> sp.	Zarza	Trefauliomme	1786	Francia
<i>Daphne mezereum</i> , L.	Mezereon	Boisjolie, niseriome	1786	Francia
<i>Erica</i> sp.	Brezo	Flor de brezo	1825	Jardín
<i>Jasminum officinale</i> , L.	Jazmín	Jasmin d'Arabie	1786	Francia
<i>Ligustrum vulgare</i> , L.	Aligustre	Alibustre	1774	Jardín
<i>Lonicera</i> sp.	Madreselva	Madreselva	1786	Francia
<i>Lonicera periclymenum</i> , L.	Madreselva	Madreselva de España	1786	Francia
<i>Phillyrea latifolia</i> , L.	Labiérnago	Filialle	1786	Francia
<i>Parthenocissus quinquefolia</i> , L.	Parra virgen	Vigne vierge, viña virgen	1734	Francia
<i>Prunus laurocerasus</i> , L.	Lauro	Lauro	1791	Jardín
<i>Rhamnus alaternus</i> , L.	Aladierna	Alaterne	1786	Francia
<i>Rosa</i> sp.	Rosal	Rosal	1774	Jardín
<i>Rosa damascena</i> , Mill.	Rosa de Alejandría	Muscat d'Alexandre	1786	Francia
<i>Rosa centifolia</i> , L.	Rosa de cien hojas	Rosa de cien hojas	1825	Francia
<i>Rosa sempervirens</i> , L.	Roa mosqueta	Rosa muscat	1825	Jardín
<i>Rosmarinus officinalis</i> , L.	Romero	Romarin	1786	Francia
<i>Rubus</i> sp.	Zarza	Zarza a flor doble	1771	Francia
<i>Sambucus nigra</i> , L.	Saúco	Saúco	1775	Jardín
<i>Syringa x persicae</i> .	Lila de Persia	Lila de Persia	1825	Jardín
<i>Syringa vulgaris</i> , L.	Lilo	Lila, lilo, chiringuilla	1771	Francia, jardín
<i>Taxus baccata</i> , L.	Tejo	Tejo	1825	Francia
<i>Viburnum tinus</i> , L.	Durillo	Laurier tin	1734	Francia
<i>Viburnum opulus</i> , L.	Mundillos	Copos de nieve omundos	1825	Jardín

<sup>1</sup> Fecha de la primera referencia documental.<sup>2</sup> Indica el lugar o lugares de compra o si la información procede de informes del jardín.

# Defensas de la vida y el Derecho

## Ética y política asistencial de Alfonso XIII en la Gran Guerra

Por Juan Pando Despierto

“El más hermoso privilegio del señorío es el de perdonar. Te quedaría íntimamente agradecido si indultases a la Condesa de Belleville y otras damas que, según se me dice, van a ser ejecutadas el lunes 18. Tu fiel hermano y primo. Alfonso, Rey”.

Telegrama del Rey Alfonso XIII de España al Emperador Guillermo II de Alemania. Cursado el viernes 15 de octubre de 1915, desde la Estafeta del Real Palacio, en Madrid, al *Neue Palais* en Potsdam (Berlín), vía la Embajada española en Viena. Archivo General de Palacio (AGP), Caja, 15.257/18.

Salvar una vida es mucho, hacer de ello una filosofía de Estado y hasta una divisa nacional es algo sólo al alcance de pocos gobernantes en la Historia. Uno de ellos fue el último de nuestros Alfonsos regios, hijo póstumo de Alfonso XII y la Reina María Cristina de Habsburgo-Lorena. Su lúcido batallar en esa tarea, salvadora de la vida y el Derecho de Gentes, en acción concordante con la protección de cuatro millones de europeos cautivos –militares unos, civiles otros–, y dependientes todos, en su subsistir, de los Informes emitidos por los delegados españoles, valedores de sus derechos ante las autoridades que los mantenían en cautividad, a su vez apoyados desde la *Oficina Pro Captivis* abierta en los áticos de Palacio, demostraría lo que puede hacerse con pocos recursos y pocas personas, si tales españoles tienen, a su cabeza, un Rey como el Alfonso XIII de 1915 a 1919.

### CARTA ROGATORIA POR LA VIDA QUE INICIA LA FILOSOFÍA DEL INDULTO

El viernes 15 de octubre de 1915, un correo de gabinete llevaba al Palacio Real una carta con el membrete de la Embajada británica y la mención de *particulière*. Redactada en francés, iba dirigida a Alfonso XIII, la firmaba Sir Arhur Hardinge, Embajador del Reino Unido, el cual se disculpaba por el procedimiento utilizado al no haber podido hablar, por teléfono, con Emilio María de Torres y González Arnao –Secretario Particular del Rey y ausente ese día de Madrid–. En el texto se so-

licitaba del Monarca su mediación, ante las autoridades alemanas de ocupación en Bélgica –que presidía el General barón von Bissing–, con el fin de evitar la ejecución de siete personas “de alto rango”, entre ellas, la Condesa Jeanne de Belleville y la Maestra Louis Thulliez (en Roubaix). La carta advertía de la extrema urgencia del caso, habida cuenta de “la ejecución de una anciana señora inglesa y un arquitecto belga”. La “anciana señora” era la pronto famosísima Edith Cavell, de 50 años de edad, directora del Instituto de Berken dael (Bruselas), del que era su *alma mater* desde 1908. En cuanto al arquitecto, se trataba de Philippe Baucq, profesional de prestigio. Los dos, en efecto, habían sido ejecutados –Cavell a las dos de la madrugada del 12 de octubre, en los terrenos del Tiro Olímpico bruselense, y pese a los intentos del Marqués de Villalobar (Rodrigo de Saavedra y Vinent) Embajador de España, por salvarla–, al habérseles considerado “responsables y organizadores” de una red de huidas para los soldados aliados –belgas, británicos y franceses– que resultaron copados en Bélgica durante las caóticas retiradas habidas en agosto de 1914.

La rápida reacción de Alfonso XIII –su telegrama a Berlín, vía Viena, se cursó a primera hora de la tarde del viernes 15– impidió el fusilamiento no sólo de Belleville y Thulliez, sino también de Louis Severin, conocido farmacéutico bruselense. Los tres vieron conmutada su pena de muerte por la de reclusión perpetua. A la par, vieron aliviadas sus penas –de quince años de trabajos forzados–, los siguientes encausados: Ada Bodart (en Bruselas); Herman Capiou (ingeniero en Wasmès), Georges Derveau (farmacéutico en Paturages) y Albert Libiez (abogado en Wasmès). En cuanto a la princesa María de Croy, de quien había provenido el aviso a Hardinge, alertado éste por tele-

Kaulak, Retrato de Su Majestad Don Alfonso XIII  
y Doña María Victoria Eugenia,  
1915. AGP, N° Inv.: 10122265.



grama de su esposo, el Príncipe de Croy, que logró escapar a la redada alemana, fue condenada a diez años de trabajos forzados.

La dificultad, ya crónica, en los enlaces telegráficos hizo que sólo el 14 de noviembre siguiente se tuvie-

ra constancia, en Palacio Real, de la conmutación de la pena. Fiel a sí mismo, en esa españolidad tan diáfana en él, que aunaba lo atrevido con lo agradecido, Alfonso XIII supo mostrar al *kaiser* su reconocimiento:



Retrato de propaganda del Kaiser Guillermo II.



*Tropas rusas desfilando por París, 1916.*

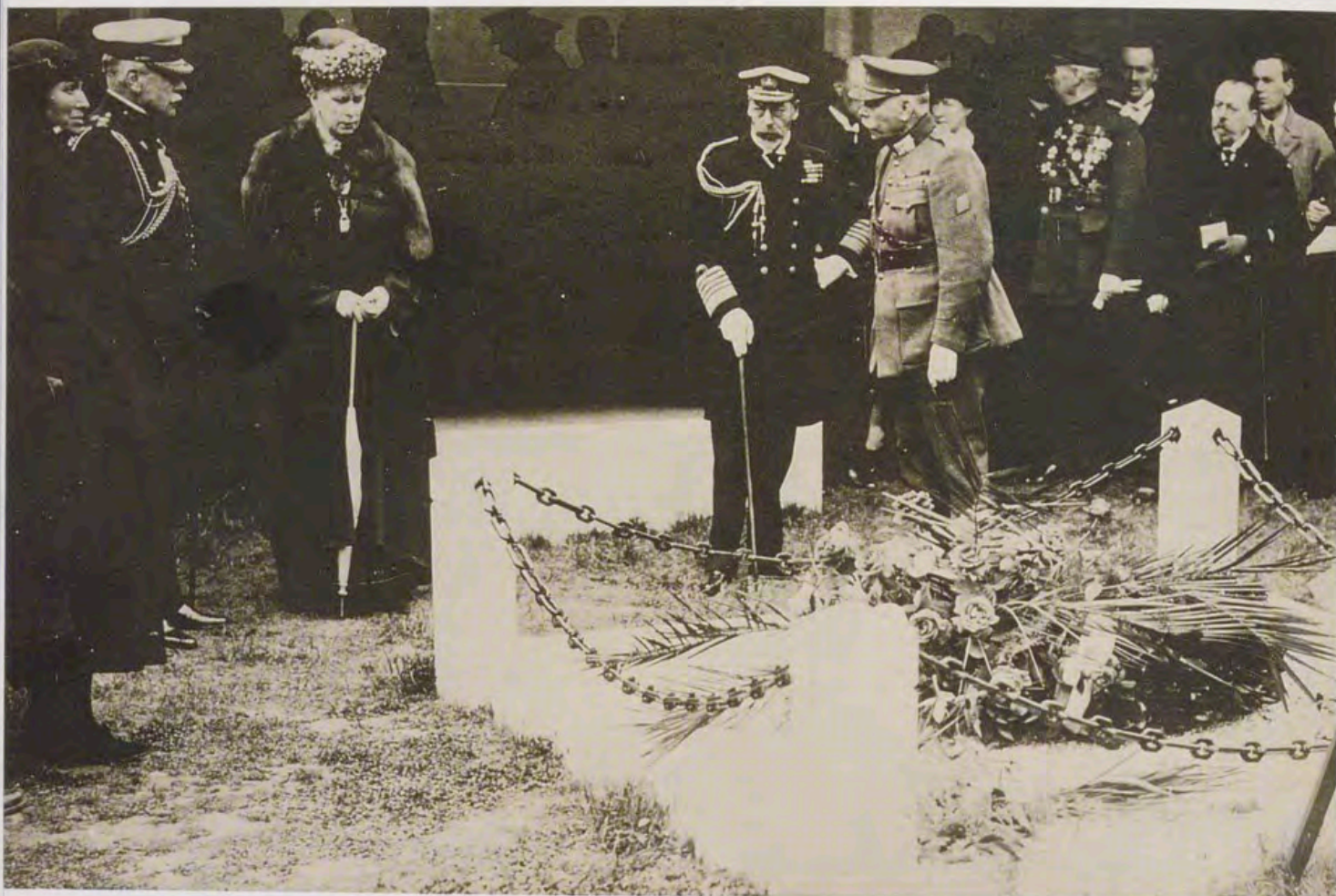
Acabo de enterarme, por tu Embajador (príncipe de Rati-bor) de que has hecho merced de indulto a la condesa de Belleville, a la señora Thulliez y al señor Severin. Mis más rendidas gracias por esta prueba de sus sentimientos amistosos, a los que correspondo de todo corazón. Tu afectísimo primo, Alfonso Rey <sup>1</sup>.

Pasaron tres años, y Jeanne de Belleville seguía cumpliendo su condena. Por ella velaba Alfonso XIII. Siguiendo instrucciones personales del Rey, uno de los delegados españoles en Alemania, el Comandante de Infantería Enrique Jiménez Porras fue a conocer la situación carcelaria de la Condesa, recluida en la prisión de Siegburg. A Porras le acompañaba el Capitán Médico de la Armada, Miguel de Valderrama. El 1 de julio de 1918 vieron a Jeanne de Belleville, la cual “invoca, como siempre que se la visita, un recuerdo de gratitud a la magnánima intervención de S.M. el Rey, a quien no olvida debe su vida”.

En ese encuentro, la aristócrata belga dijo no reclamar “nada para ella, pues está resignada”, pero formulaba “algunos deseos que, de alcanzarlos, disminuirían el sufrimiento de sus compañeras”. Eran los siguientes: 1º) “Que son insuficientes los 2 paquetes que, mensualmente, les está permitido recibir, ya que en ellos

han de incluirse ropas y víveres (Alemania padecía crónica hambruna desde finales de 1917), que llegan en mal estado y, en muchos casos sólo la cubierta (de cartón), teniendo en cuenta que la comida ha disminuido y empeorado”; y 2º) “Que se le permita recibir correspondencia con más frecuencia, pues desde el 1 de enero (pasado) sólo ha recibido una carta de su madre”. Porras y Valderrama presentaron reclamación al director de la cárcel, el cual argumentó “que la comida es abundante, puesto que todos los días sobra mucho”. Enterada “la señora Belleville, responde que sobra porque no se la pueden comer”. A su vez, la Condesa rogó “se les permitiera recibir (a las internas) 4 paquetes mensuales (de comida), pues así podrían socorrer a las pobres (cautivas) que nada reciben”. Los delegados españoles terminaron su Informe diciendo: “El aspecto de la Señora es bueno” <sup>2</sup>.

En 1915, la España de Alfonso XIII velaba por los intereses de una veintena de países. Las masas numéricas bajo tales protecciones españolas –si nos refiriésemos a los ejércitos cautivos en Alemania, Austria Hungría Bulgaria y Turquía por un lado, más los de Francia, Gran Bretaña e Italia por otro, nos situaríamos en los 140.320 casos de información (a las familias) y ayuda



Los Reyes de Inglaterra ante la tumba de Miss Cavell, 1919.

a los prisioneros de guerra, que superarían los cuatro millones— desbordaban lo militar al englobar el mundo civil (65.500 expedientes). El concepto asistencial cubría no sólo la visita a los campos de concentración y destacamentos de trabajo, sino la atención a los enfermos, la entrega de dinero a los internos, la organización de convoyes de repatriados y la asistencia letrada a los juicios sumarísimos contra los cautivos.

#### DETENCIONES ARBITRARIAS Y JUICIOS EN VIENA Y BANJA LUKA

La fama de la tutela de España hizo que las sociedades de los Imperios Centrales, a su vez prisioneras dentro de su inmensidad por la vieja represión de sus políticas, solicitasen desesperado amparo a Alfonso XIII. Sucedió esto con las poblaciones bosnias, croatas, checas, lituanas, polacas, rusas o rumanas, las cuales mostraron inequívocos signos de rebeldía. Ante su insumisión, los tribunales austrohúngaros —como los alemanes en los territorios ocupados de Bélgica y Francia— mostraban escasas dudas a la hora de dictar sentencias máximas, y el matiz residía en sus modalidades: muerte en la horca o por fusilamiento. Ante esa realidad, angustiada para las familias, ominosa para el Derecho de Gentes —muy pocos de los encausados solían estar implicados en delitos de sangre—, la reacción era inmediata: pensar en España y en su Rey Alfonso, únicas fuerzas combinadas capaces de invertir tal situación. Nos centraremos en el estudio de dos de esos procesos: el primero de los habidos en Viena y su rela-

ción con el canje y liberación del Príncipe de Salm-Salm —casado con una Archiduquesa, sobrina de la madre del Rey—, más el que tuvo lugar en Banja Luka (Bosnia Oriental).

Coincidente con el *ultimatum* (25 de julio 1914) de Austria Hungría a Serbia, fue detenido, en Viena, el periodista ruso y corresponsal del diario *Nowoie Wremia* de San Petersburgo (luego Petrogrado), Yanchewetzki, el cual llevaba dos años residiendo en la capital austriaca. De los otros seis detenidos, uno de ellos era de origen ruso, el doctor Markoff, diputado en el Parlamento de Austria. Estas detenciones antecedieron, en sólo unos días, a las de 156 serbo-bosnios. Unos y otros fueron acusados de “alta traición”. El juicio, para los primeros, se abrió en Viena y el 24 de agosto se conoció la sentencia: pena de muerte en la horca. La causa, para los segundos, quedó pendiente en Banja Luka.

España representaba, desde el 28 de julio anterior y ante Austria Hungría, los intereses de Serbia que, el 9 de agosto, extendieron su cobertura protectora al conflicto de esta nación con Alemania. El Embajador en Viena, Antonio de Castro y Casaleiz, atendía estas acciones de tutela. A su vez, el Conde de Cartagena (Aníbal Morillo y Pérez), Embajador en San Petersburgo, velaba por los intereses alemanes y austrohúngaros en Rusia. La réplica rusa, a los arbitrarios encarcelamientos del Gobierno vienés, fue la detención del Vicealmirante austriaco von Mauler. En cuanto al Príncipe de Salm-Salm, Alfonso XIII se dirigió al Rey Jorge V y al Gobierno inglés de Lord Asquith para lograr su canje.



Orquesta de prisioneros rusos en un campamento alemán no identificado, ca. 1917.

Castro inició trámites rogatorios para lograr salvar a los condenados en Viena, encontrándose con una grave complicación: por su condición de delegado de Rusia ante Austria Hungría, las autoridades imperiales veían lógico que intercediese por el periodista Yanchewetzki, no así por los otros seis condenados, al ser "súbditos austriacos". Pasó así un año, con el agobio, para los detenidos y sus familias, de que podían ser ejecutados *en cualquier momento*. Enterado Alfonso XIII, cursó instrucciones precisas a Castro, por telegrama del 29 de agosto de 1915, para que "recomendase en su Augusto nombre, a S.M.I (Su Majestad Imperial) el perdón de los siete condenados a muerte"<sup>3</sup>. La causa sumarial en Banja Luka se abrió el 3 de noviembre de 1915. Una carta de Castro al Marqués de Lema (Salvador Bermúdez y O'Lawlor), entonces Ministro de Exteriores en el Gobierno Dato, daba los detalles doce días después. Entre los encausados figuraban 7 diputados de la Dieta (Parlamento) de Sarajevo; 16 maestros; 7 profesores de Instituto; 21 sacerdotes; 15 funcionarios de la Administración (austrohúngara); 25 comerciantes; 8 estudiantes; dos médicos y dos abogados, así como "varios obreros y labradores". La defensa la componían "tres abogados", y en el acta de acusación, que sumaba 283 páginas, "se pide la pena de muerte, en la horca, para todos"<sup>4</sup>.

Mientras esto sucedía en Bosnia, Castro intentaba impedir la ejecución de los sentenciados en Viena. Logró una *primera imposibilidad*: que fuera estudiado, por el Gobierno austriaco de Stürgk, el canje entre Yanche-

wetzki y monseñor Czepticki, Arzobispo ruteno de Lemberg (en la Galitzia). De forma inopinada, las conversaciones se dieron por concluidas "ante la intransigencia del Gobierno ruso, que presidía Geremykin, aunque las gestiones las llevara Sazonov, ministro de Asuntos Exteriores. Sin desanimarse, el Embajador pudo "recomendar que se activase la revisión de la causa". Castro obtuvo tal revisión el 27 de diciembre siguiente, y se efectuó "a puerta cerrada", asistiendo "sólo los respectivos abogados defensores". Cuarenta y ocho horas más tarde se conocía la resolución: orden de ejecución. Pero con un planteamiento de la misma tan sorprendente como infame: ahorcamiento de los condenados "empezando por el considerado menos culpable (!) y terminando con el que aparecía con mayores responsabilidades". Enterado Castro "del tremendo fallo" del Tribunal, solicitó del Ministro de Asuntos Exteriores (Conde Burian), "una audiencia al Emperador". La respuesta, dos días más tarde, plazo en el que los sentenciados corrieron evidente peligro de ser ejecutados, pero abismo que pudo sortearse en cuanto Castro, "a las once de la mañana del domingo 2 de enero de 1916", era recibido por el Emperador Francisco José.

#### PERDÓN EN VIENA; LIBERACIÓN EN GIBRALTAR; INDULTOS EN BOSNIA

Castro conocía bien a Francisco José —había sido invitado repetidas veces a su mesa, desde que tomara posesión de la Embajada de España en Viena, 21 meses atrás—, y de este encuentro, que sería uno de los últi-



Distribución de bizcocho a prisioneros belgas en campo alemán no identificado, ca. 1917.

mos (el Emperador fallecería el 21 de noviembre siguiente), dejó relato fiel a su estilo:

Dirigí un sentido llamamiento a los magnánimos sentimientos del venerable monarca (Francisco José tenía 85 años), teniendo la fortuna de que, algo conmovido por estas palabras, me dijese, al fin, que concedía el perdón de la pena a todos, en consideración a la generosa y noble intervención de nuestro excelso Rey.

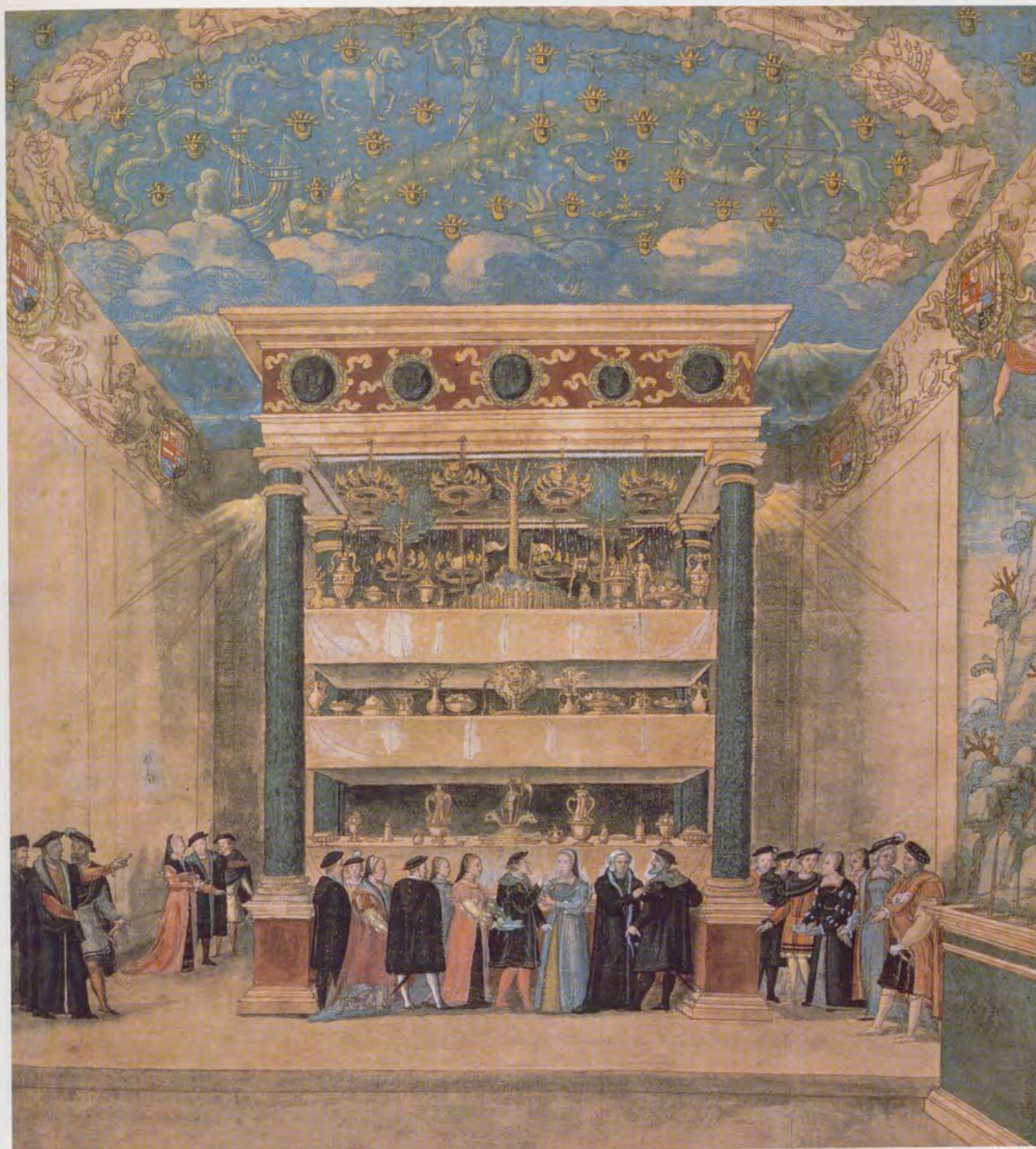
La audiencia había durado “unos 35 minutos”, al término de la cual, Castro telegrafió a Torres, y después a Geremykin –por conducto de Multedo, Embajador de España en Bucarest–, “la feliz noticia”. Asimismo, Castro la hacía llegar

a conocimiento de los indultados que, desde entonces, no cesan de unir sus bendiciones a las de tantos que, con íntimo y verdadero reconocimiento, bendicen en España, y fuera de España, a S.M. el Rey, siempre atento y solícito a cuanto es bueno y grande, como su generoso corazón<sup>5</sup>.

Estas loas no gustaban al Rey Alfonso, ni servían de gran utilidad en los medios austriacos. Contaban el renombre del valedor por los condenados y los hechos. El 3 de enero de 1916, el Gobierno ruso accedía a levantar la pena de muerte impuesta al Vicealmirante austriaco von Mauler, y el 17 de febrero a canjearlo por Yanchevetski<sup>6</sup>. Otro logro del Rey. Influyó en ello lo que el Emperador sabía, por su Embajador en Madrid, el Príncipe de Fürstenberg: que Alfonso XIII había conseguido, el 15 de diciembre de 1915 –telegrama al respecto, del Embajador de España en Londres, Alfonso Merry del Val– un principio de acuerdo con el Gobierno Asquith: el canje de los coroneles Gordon y Macmicking, del

Ejército británico, prisioneros en Alemania, por el Príncipe Emmanuel de Salm-Salm, casado con *Christa* (María Cristina de Habsburgo). Esta segunda *Christa* (n. en 1879), sobrina de la madre de Alfonso XIII, utilizaba el mismo apelativo de su tía, y había sido detenida, en compañía de su esposo, en tierras de Suráfrica (agosto de 1914), cuando el Príncipe practicaba allí su deporte favorito, la caza mayor. Según la justificación británica de su detención, “llevaba en su equipaje documentos designándole para Gobernador general de esta Colonia al terminar la guerra”. Con independencia de que la acusación fuese cierta o no –lo único cierto fue una amplia sublevación boér (proalemana), que pronto fue dominada–, detener al Príncipe –Capitán en el Ejército alemán– “porque se negó a dar palabra de no tomar parte en la guerra”, no parecía muy acorde con las normas convivenciales entre las Casas reinantes, ni con el mal llamado *derecho de la guerra*, que tenía antecedentes positivos: el *voivoda* (General en Jefe) de las fuerzas serbias, Putnik, fue liberado por las autoridades austro-húngaras al sorprenderle la ruptura de hostilidades (28 julio 1914) en Hungría.

Liberada pronto ella, él siguió preso de los británicos, con estancias en diversos campos de internamiento –desde Ciudad del Cabo hasta Blomfontein, luego a Pietermaritzburg y, por último, a Durban (en la costa del Índico)–, traslados que la Princesa seguía con penosa dificultad. El matrimonio fue enviado a Gibraltar, en uno de cuyos cuarteles quedó el marido en cautividad. Las gestiones del Rey Alfonso mejoraron de tal modo su situación que a *Christa* le fue permitido habi-



*Dibujo anónimo en el que se representa un bufete en forma de baldaquino en el castillo de Binche, 1549 (Inv. 12931),  
Copyright Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Cabinet des Estampes, Bruselas.*

gún la tradición, se tiene como el retablo de camino del Emperador, y como tal consta en los libros de entregas de Felipe II, fechando la misma en el mes de mayo de 1567. Recientes publicaciones atribuyen dicho retablo al platero Juan Rodríguez de Babia en 1567<sup>5</sup>.

Sin embargo, el retablo incorpora las palabras de la consagración en letras góticas en su banco, como se menciona en dicho inventario, junto a otras placas con decoración vegetal con esmaltes, similar a la de los repertorios decorativos del primer tercio del siglo. Esto, unido a lo que ya mencionábamos en el año 1984<sup>4</sup>, en que observábamos una gran diferencia en la ejecución y tratamiento de las escenas de la Oración en el huer-

to y La caída en el camino del Calvario, con el resto que conforma el retablo, nos lleva a pensar y a puntualizar, al igual que otros investigadores<sup>5</sup>, que Rodríguez de Babia aprovechase estos dos relieves, así como las palabras de la consagración y las decoraciones esmaltadas del banco, para realizar esta nueva composición. Incluso siempre manifestamos que el remate de dicho retablo estaba más en consonancia con las realizaciones del reinado de Felipe II que con las de su padre.

Piezas de pequeño formato se conservan en el Kunsthistorisches Museum. De éstas sólo un cristal de roca de forma casi oval, en el que se representa la Batalla de Pavía, con mango del mismo material con engastes

de oro esmaltado, es seguro que perteneció al Emperador, pues Eisler <sup>6</sup> lo identificó en 1985 como el que aparece en el inventario de las joyas de Carlos V en Bruselas de 1536, regalo del Cardenal Bernard von Cles, Obispo de Trento, al Emperador, y que se cataloga como pieza realizada al norte de los Alpes entre 1525 y 1536 <sup>7</sup>.

Pero de la mayoría de todas estas piezas que aparecen mencionadas en ambos inventarios no ha llegado nada hasta nosotros. Tanto un monarca como otro mandaron hacer almoneda de sus bienes para pagar sus deudas. Sólo algunas piedras preciosas, o alguna pieza emblemática, se mantuvieron dentro de la familia, pasando a ser así parte de los bienes de la Dinastía, y en definitiva de la Corona, que se perdieron definitivamente en el año 1814.

Respecto a las piezas de uso cotidiano de la Emperatriz Isabel, en el mencionado inventario de 1551 se hacen dos grandes grupos, uno sobre las piezas de plata labrada y dorada y otro sobre piezas de plata blanca labrada, y en cada uno de ellos las piezas se agrupan por

La colección artística de Juana de Austria, hija menor de los Emperadores, la conocemos por la transcripción que de sus inventarios hizo Pérez Pastor, bajo el epígrafe de "Inventarios de la infanta D<sup>a</sup> Juana, hija de Carlos V. 1573" <sup>8</sup>. La formación de ésta se hizo en diferentes momentos: El primero y más importante fue en los años en que residió en Portugal como esposa del Príncipe heredero Juan, de 1552 a 1554. El segundo fue en el periodo de 1554 a 1559, en el que Juana reside en la ciudad de Valladolid como Regente del Reino, y es aquí donde recibe las piezas que le habían correspondido de la herencia de su madre y otras que el "Rey Nuestro Señor envió a su Alteza a Valladolid". La última parte de su vida transcurre en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, hasta el año 1573. La dispersión de su colección fue un hecho que ocurrió en diferentes momentos y se repartió entre las monjas de las Descalzas, su hermano Felipe II y su hermana María. Hoy en día algunas de estas piezas se han reconocido en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas o en la colección de la Reina Isabel II de Inglaterra en Hampton Court.



Alonso Sánchez Coello, El banquete de los monarcas, Muzeum Narodowe, en depósito en el Museo de Poznam, Varsovia.

su tipología, de tal manera que podemos localizar: fuentes, platos de servicio y escudillas, saleros y especieros, tazas, aguamaniles, jarros, copas con sobrecopas, confiteras y piezas varias <sup>8</sup>.

De entre todas ellas, nos llama la atención que algunas fuentes se describen labradas de bestiones. Entre los saleros aparece uno labrado al romano de hojas de vestiones, con las Armas de Portugal esmaltadas, entre las tazas nos encontramos algunas labradas con escenas de batallas y otra con los Evangelistas. Son múltiples los aguamaniles y jarros, entre los que también aparece la decoración de bestiones, y que nos recuerdan a los conocidos de Sevilla y Zaragoza. Todas ellas se repartieron entre sus hijos: Juana, María y Felipe.

La primera es un relicario que debió pertenecer a Doña Juana, hija del Emperador, Reina de Portugal y Regente del reino entre 1554 y 1556, años en los que vivió en el Palacio Real de Valladolid, por el hecho de que lleva el escudo de armas de la misma. Además, esta cronología coincide con el sistema de marcaje que presenta la pieza: marca de Valladolid y la personal del marcador oficial Alonso Gutiérrez el Viejo. La personal del platero la atribuimos en su día a Antonio Carmona <sup>10</sup>. Con toda probabilidad, este relicario ingresaría en las Descalzas junto a otras pertenencias de Doña Juana, tras su fundación en el año 1557.

Tanto su estructura como su decoración responden plenamente a modelos de estos años. Incluso la decoración grabada en la chapa del reverso de la pieza, de



Portapaz del oratorio de Felipe II, siendo Príncipe, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Lignum Crucis,  
Medina del Campo,  
mediados del siglo XVI,  
Real Monasterio de  
San Lorenzo de El Escorial.

tipo vegetal, se corresponde a los repertorios decorativos de Solís Virgil, publicados ya en la década de los cuarenta, por lo que no sería extraño que estos aparecieran en la Feria de Medina del Campo unos años después, donde los pudo adquirir el platero Antonio Carmona.

Hasta hace algunos años esta pieza se ha tenido como perteneciente a Sor Margarita de Austria, que profesó en el Convento en 1584, por la alusión del texto de la cartela que lo remata. Esta cartela es un añadido del siglo XVII, que afectó a toda la estructura del remate de la misma, descolocando las columnillas, limando la chapa y añadiendo figuras como la de la Anunciación, que no se corresponden estilísti-

camente con las de los santos que van en los intercolumnios del retablo. Todo ello está en función del añadido de su remate, un *lignum crucis*, regalado por el Emperador Matías a su hermana en el año 1614, según se desprende de la inscripción de la misma cartela.

Existen otras piezas de plata dentro de las Colecciones del Patrimonio Nacional, que están relacionadas indirectamente con el Emperador, y son aquellas que con toda probabilidad pertenecieron a su hermana la Emperatriz María (1528-1603), mujer que fue de Maximiliano II, su primo; son dos relicarios y un cáliz de plata sobredorada con marca de Augsburgo, de la segunda mitad del siglo XVI.

Relicario de Juana de Austria,  
Valladolid, 1554-1560,  
Monasterio de las  
Descalzas Reales.



María -primero Reina de Bohemia, y a partir de 1564 Emperatriz de Austria-, muerto su esposo, decidió volver a España en 1582, estableciéndose en el Monasterio de las Descalzas Reales hasta su muerte.

Su colección de objetos estuvo formada por obras procedentes de varias herencias, la más numerosa fue la de su madre la Emperatriz Isabel, quien a su muerte dispuso que un gran número de piezas de su Real Cámara fueran entregadas a María, hecho que tiene lugar en 1551. Igualmente recibió obras que procedían de la colección de su hermana Juana, y entre otros regalos aparecen algunos del Papa Pío V.

Si el camino de la influencia centroeuropea está claro por la conexión con Flandes, el otro, la influencia ita-

liana, aún no se ha despejado claramente, y en este sentido debemos tener en cuenta los contactos de la antigua Corona de Aragón con Nápoles, y la presencia de la familia Borja en Roma, que son fundamentales para establecer dicha conexión. Estas conexiones están claras en el campo de la pintura, con antecedentes a mediados del siglo XV, el caso de Osona por ejemplo, o el círculo de pintores al servicio de la familia Borja. En la platería contamos con la realización del retablo de plata de la catedral de Valencia, destruido en la Guerra de la Independencia, o las piezas de Vilareal o el cáliz de Segorbe, que se pueden clasificar como renacentistas dentro de una cronología muy temprana.

La llegada de esta influencia hacia el interior de la Meseta se pudo realizar por dos caminos. Por un lado, está clara la conexión existente entre Valencia y Zaragoza, por su relación político-administrativa, y por otro, vía Cuenca, y en este caso recordemos la presencia de Yáñez de la Almedina trabajando en la Catedral de Cuenca, y también en el hecho de que esta diócesis contó con dos obispos italianos que de alguna manera tuvieron que influir en las obras de arte que se encargaron en este momento.

Dentro de este círculo se desarrolla la actividad de Francisco Becerril, uno de los grandes plateros del momento, comparable a los Arfe, con los que mantuvo algún contacto a través de Enrique Belcove, que fue yerno de Enrique de Arfe. De Becerril es el portapaz del Monasterio de El Escorial, que es semejante a otro que hizo para la Catedral de Cuenca con el tema de la Resurrección y que hoy en día no se conserva. Desde el punto de vista estilístico, es una de las piezas más singulares del renacimiento español platero, que guarda ciertos paralelismos con otras obras de la misma Catedral en las que intervinieron figuras tan relevantes como Diego de Tiedra o Jameste. Su estructura a modo de portada, con basamento, pilastras y columnas abalaustradas y friso, se relaciona claramente con obras arquitectónicas del momento. La escena central, que representa la Ascensión del Señor en presencia de los Apóstoles, dentro de un nicho avenerado, tiene sus paralelismos con los diseños serlianos, con la diferencia del remate, que en este caso es un tondo en el que va la figura de Dios Padre, sostenido por dos figuras de ángeles de diferente factura a los que se sitúan por delante en el mismo friso. La figura del remate es un añadido posterior que no tiene nada que ver con el resto de la composición.

Sin duda es el mismo que se describe en el inventario: "Las cosas que en metales preciosos tuvo para su servicio el Príncipe de las España, Don Felipe, desde el año 1555 al 1555"<sup>11</sup>. Pérez Bueno nos transcribe así la parte que nos interesa:

En Madrid a 12 de mayo de 1545, por mandato de su Alteza, se visitó y pesó toda la plata....., que estan a cargo de Gil Sanchez de Bazan, guarda joyas de su Alteza..... Primeramente la capilla:..... Un portapaza que tiene la quinta Angustia al pie de la cruz..... Más otro portapaz de plata, dorado, que tiene la aparición de nuestro Señor a seis Apóstoles, y con sus pilares al romano, y su peana y friso y frontispicio, con el Dios padre, y encima dél un niño Jesús, y encima de los dos pilares, en cada uno de ellos, un niño sentado, tañendo biguelas de arcos, y tiene a la redonda toda guarnecida de cornetas, que pesa quatro marcos, siete onzas y dos ochavas.

No cabe la menor duda de que se trata del mismo portapaz y las fechas le hacen coincidir con el estilo y los otros portapaces de la Catedral de Cuenca.

Felipe II lo donó a El Escorial en el mes de julio del año 1571<sup>12</sup>.

Con marca de Medina del Campo tenemos un *lignum crucis* que tipológicamente responde a los modelos de cruces de altar, por su pequeño formato y el diseño del pie. Los elementos decorativos de tipo vegetal, cabezas de ángeles, gallones, etc., bellamente cincelados, nos demuestran que estamos ante un modelo de la platería castellana de los años centra-

les del siglo XVI. Incluso podemos apreciar en él cierto arcaísmo goticista a la hora de diseñar el perfil del pie de forma mixtilínea y con una pestaña saliente.

Son varias las piezas marcadas en Medina del Campo y Valladolid que encontramos en los inventarios realizados tras la muerte de Felipe II, algunas de ellas anteriores al establecimiento de la Corte en Madrid. Por consiguiente no es de extrañar que esta pieza formara parte del ajuar religioso de alguna de las capillas reales, o de algún relicario. Todo ello explicaría, de algún modo, su donación al Monasterio de El Escorial por parte de Felipe II, en fecha muy tardía para su cronología, 12 de junio de 1598, y que desde el año siguiente fuera utilizada por los monjes para la adoración de la cruz en los oficios de Viernes Santo.

Con estas dos piezas que pertenecieron a Felipe II siendo Príncipe, terminamos esta breve visión de la platería palaciega en la época de Carlos V. La mayoría de las piezas se reunieron en la colección de su hijo y, pese a su escaso número y pequeñas proporciones, constituyen un conjunto ejemplar imprescindible a la hora de analizar la producción platera española de estos años.

## NOTAS

<sup>1</sup> A. García Sanz y K. Friedrich Rudolf, "Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI". En *La mujer en el arte español*. VII Jornadas de Arte. CSIC, Madrid, 1996, pp. 145 y ss.

<sup>2</sup> R. Schoch, Catálogo de la Exposición *Felipe II, Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 1998, n° 47, pp. 356-357.

<sup>3</sup> J.M. Cruz Valdovinos, Platería. *Summa Artis* XLV (TH), Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 566.

<sup>4</sup> F.A. Martín, "Relicarios y piezas de altar en la Basílica del Monasterio de El Escorial", *Reales Sitios*, n° 82 (1984), pp. 29-36.

<sup>5</sup> M.A. Heredia, Catálogo de la exposición *El arte de la plata y las joyas en la época de Carlos V*, Coruña, 2000 (en prensa). Agradezco desde aquí la amabilidad de esta historiadora por dejarme utilizar sus datos antes de su publicación.

<sup>6</sup> W.I. Eisler, *The impact of the Emperor Charles V upon the visual arts*, Pennsylvania State University, 1983, pp. 216-217.

<sup>7</sup> Catálogo de la Exposición *Carolus*, Gante, noviembre 1999, n° 158, p. 256.

<sup>8</sup> AGS, Legajo 4. "Inventario de las joyas, plata y recámara de la Emperatriz, que el Emperador mando repartir entre sus hijos. Año 1551".

<sup>9</sup> A. García Sanz, 1996, pp. 147 y ss [cit. n. 1].

<sup>10</sup> F.A. Martín, Catálogo de la Exposición *Felipe II. Un monarca y su época*, El Escorial, Madrid, 1998, n° 157, p. 491.

<sup>11</sup> L. Pérez Bueno, *Inventarios*. "De las cosas.....", CSIC, Madrid, 1952, p. 7.

<sup>12</sup> F.A. Martín, Catálogo de la Exposición *Iglesia y Monarquía*, Patrimonio Nacional, El Escorial, Madrid, 1986, p. 160.

# Notas y Documentos

## RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE UNA SILLA DE MONTAR POLICROMADA PERTENECIENTE A CARLOS V

Se trata de una silla de montar de la Colección personal de Carlos V que se conserva en la Real Armería. Es una silla bridona de rúa, decorada muy al gusto del Renacimiento, pintada y dorada al claroscuro en un intento de imitar los antiguos bajorrelieves de los apliques metálicos de otras piezas, como pueden ser sillas, escudos o armaduras.

Esta Colección figura en el inventario iluminado de la Real Armería, y sus piezas probablemente las ejecutaron artistas flamencos contratados al servicio del Rey. Se pintaron hacia 1525. También Felipe II encargó piezas de este tipo, iluminadas la mayor parte de ellas por Diego de Arroyo.

Se denomina "silla de rúa" a un tipo de silla, no armada, aunque sí ricamente guarnecida, para "ruar" o pasear a caballo. Al no tener protectores metálicos presentaba menor defensa, aunque resultaban más ligeras y, se supone, más cómodas.

Los motivos alegóricos, escenas mitológicas marinas, blasones imperiales y representaciones de flotas navales suelen ser habituales y muy del gusto de la época. En el caso de esta pieza la policromía representa una batalla naval, tanto en el arzón delantero como en el trasero. Ambos muestran una decoración policromada de temple al huevo, con técnica de estofado sobre una preparación de yeso muy fino y aglutinado, cubierto con bol rojizo sobre el que se aplica el oro. Los contornos se decoran con fajas que albergan hojarascas para delimitar el campo, donde se representan las escenas navales pintadas al claroscuro en tonos azules.

Esta escena naval está representada con un delicado expresionismo en el que los objetos aparecen difuminados y envueltos en una espesa atmósfera, borrando el contorno de los objetos, y que recuerda también a las grisallas de la época.

La guarnición que decora la silla es de lamé de seda carmesí, con un ligamento compuesto de tramas de oro que se entretejen en su fondo. Está decorada en su campo de seda con motivos vegetales bordados y perfilados con cordoncillos plateados.

Rodeando todo el contorno de la silla enmarcan dos cenefas realizadas a base de pasamanería: una decorada con galones diagonales

dorados sobre terciopelo carmesí, y otra con una decoración de red romboidal de hilos dorados sobre terciopelo carmesí con flocadura, muy recortada, del mismo color.

### ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se sabe que en 1884 hubo un incendio en la Armería, lo que obligó a rehacer las gualdrapas, pecheras, gruperas y sillas, colocando aquí y allá y aprovechando los restos que se habían salvado de ornamentos y decoraciones de tejidos de diversa procedencia.

Aunque el estado de la policromía es bueno, hay que destacar distintos deterioros presentes tanto en la policromía como en el tejido.

En líneas generales, los arzones presentan zonas de roce donde se ha perdido la policromía, y en algunos casos hasta la preparación; deja al descubierto la madera y en otros casos la arpillera que lo recubre.

Las caídas laterales de los arzones están totalmente repintadas con decoraciones doradas de guirnaldas y ramas entrelazadas sobre fondo negro. Todo este repinte lo hacen subir por todo el borde del arzón, en un intento de solventar los deterioros que anteriormente hemos descrito, ocultando el estofado original. Este original subyacente presenta una factura más delicada y fina sobre un fondo verde esmeralda oscuro.



# Notas y Documentos



La superficie de la policromía, sobre todo en el arzón trasero, presenta ampollas y faltas originadas por una subida de temperatura causada por el incendio de la Real Armería del año 1884.

Las altas temperaturas provocaron un levantamiento de la policromía, llegando, en algunos casos, a su escamación y desprendimiento.

En los arzones delanteros y traseros se observan grietas que habían sido tapadas burdamente en anteriores restauraciones, en las que se cubrió, además de la grieta, una parte considerable de policromía original.

El barniz protector, aplicado en una gruesa capa, había envejecido oscureciendo notablemente toda la superficie. Una vez retirados los barnices y repintes se pudieron observar, en la delicada superficie estofada, arañazos y faltas, bajo las cuales se veía el color rojizo del bol.

En cuanto al tejido, éste presentaba polvo y suciedad superficial acumulada en la montura, con pequeñas manchas localizadas de cera y aceite, así como una destacada laguna con falta de soporte, a través de la cual se aprecia el relleno almohadillado. Las fibras conservan en gran medida sus características de flexibilidad y resistencia, así como el colorido, que es vivo, sin apreciarse decoloraciones.

El tejido presenta una intervención anterior, donde el deterioro y desgaste de las fibras era mayor, resuelto con un zurcido de hilos de seda carmesí. La pérdida de hilos de seda ha provocado la aparición de lagunas parciales en la parte superior, ocasionadas principalmente por su manipulación y uso.

Algunos motivos de los perfiles de hilo entorchado metálico se encuentran sueltos y, en algunos casos, donde aparece laguna en el soporte, el motivo decorativo se ha perdido parcialmente. Algunos de estos hilos metálicos estaban ennegrecidos debido a una sulfatación de la plata. Otros aparecen deshilachados y deformados. En el lateral derecho inferior se observa la tela oscurecida y quemada, probablemente debido al incendio de 1884.

## TRATAMIENTO

Para el tratamiento se comenzó eliminando toda la suciedad y polvo superficial mediante brocha de pelo suave y aspiración. La guarnición interior se limpió e hidrató.

La siguiente fase fue la eliminación de repintes en la policromía, por medios mecánicos ayudados por bisturíes. La eliminación del barniz en la caída de los arzones se hizo mediante un concentrado amónico diluido en agua. En las zonas superiores donde hay estofados el barniz se elimina mediante alcohol.

La policromía se consolida inyectando cola de conejo. Para mejorar la penetración de la cola, previamente se inyectó alcohol. El sentado de algunas ampollas y escamaciones se realizó con espátula caliente. La policromía se protegió con papel japonés y cola de conejo.

Previo al estucado se dio una capa de protección por toda la superficie policromada para prevenir posibles deterioros que pudieran surgir en el desestucado, así como para conseguir una visión homogénea y refrescar los colores. El estucado fue progresivo, y repetidas veces se aplicó a todas las lagunas, una vez desestucado, una mano de alcohol para cerrar el poro y satinar la superficie.

La reintegración se hizo con acuarelas y técnica de *regattino*. Por último, se dio un barniz final. Las manchas concretas del tejido desaparecieron con un disolvente orgánico y secantes. Se eliminaron antiguas intervenciones poco afortunadas y se reintegraron las lagunas mediante la colocación de batista de algodón matizada con crepelina de seda y fijado con hilos de seda, todos ellos teñidos de un color similar al original y con un sistema de fijación totalmente reversible, el punto de Bolonia.

Lidia Santalices Perandones  
Arancha Platero Ochoa

# Notas y Documentos

## EL TEATRO DE CORTE DEL PALACIO REAL DE EL PARDO

El Teatro de Corte del Palacio de El Pardo es uno de los temas más interesantes y desconocidos de la historia de este Palacio. Durante mucho tiempo nuestra labor cotidiana ha estado enfocada a llegar a conocer la trayectoria del mismo. Por ello, desde hace tiempo, iniciamos la investigación del Coliseo con el propósito de obtener los datos necesarios para comprender los diferentes momentos históricos del mismo, y llegamos a la conclusión de que las pinturas que adornaron el Teatro, durante la época fernandina, continuaban en los paramentos y solamente estaban ocultas tras las colgaduras de seda; levantadas

éstas, comprobamos con satisfacción que estábamos en lo cierto: las pinturas, efectivamente, se conservan debajo de los entelados.

En el Real Sitio de El Pardo hubo dos teatros, uno de ellos estaba en el pueblo y el otro, de Corte, dentro de Palacio. Los datos de ambos durante mucho tiempo se confundieron, de forma que, incluso, se llegó a ignorar la construcción del que estuvo enclavado en el centro urbano.

La bibliografía especializada en la arquitectura del Palacio de El Pardo no aporta datos significativos, por lo que la investigación de este tema resulta laboriosa, al encontrarnos ante una documentación escasa y a veces un tanto ambigua. Hoy en día autores como Virginia Tovar y José Luis Sancho definen claramente los datos del teatro que existió en el pueblo. Afirma Virginia Tovar que respondía "al deseo de la nueva monarquía de hacer del espectáculo no una actividad de elites, sino un escenario para la celebración escénica colectiva"<sup>1</sup>. Estaba ubicado entre el Palacio Real, la Ballestería, la Guardia Real y la calle Nueva. Fue construido de 1769 a 1771 por el arquitecto Jaime Marquet, siguiendo las pautas del Teatro del siglo XVIII. Se conservan unos planos en el Archivo General de Palacio en los cuales observamos que era un edificio exento



con casas para sus Dependientes. No se sabe exactamente cuándo se derribó, y Virginia Tovar apunta que los adornos interiores se pudieron trasladar al Teatro del Palacio<sup>2</sup>. José Luis Sancho nos aporta parecidos datos y añade que el edificio fue cerrado en el propio reinado de Carlos III y derribado en la primera mitad del siglo XIX<sup>3</sup>. Ambos mencionan como únicos datos del Teatro de Corte durante el siglo XVIII a Casimiro Gil de Janda, pintor que llevó a cabo las decoraciones del Teatro; y a Baltasar Angelot, que talló y doró el espejo de la chimenea<sup>4</sup>.

La trayectoria, pues, del Teatro de Corte del Palacio de El Pardo sigue sin ser resuelta. Por este motivo creemos necesario el estudio e investigación del mismo, sobre todo cuando tenemos la oportunidad de recuperarlo en uno

de sus momentos históricos. Las pinturas que han aparecido pertenecen a la reforma que se llevó a cabo en el Palacio durante los años 1826 y 1827. En ella se remodelaron las habitaciones del Rey, parte de la zona de servicio y el Teatro. Las obras estuvieron bajo la dirección del Arquitecto Mayor Don Isidro González Velázquez, al que se adjudican los conocidos dibujos y diseños del Teatro de El Pardo<sup>5</sup>, que debieron servir como modelo para su construcción, aunque con algunas modificaciones. En estas fechas, y en dicho Teatro, encontramos trabajando a Don Ángel Tadey, Pintor de Cámara que se ocupó de la decoración pictórica; a Don José Álvarez Cubero y a Don José Tomás, escultores que se ocuparon de la decoración escultórica; a Don Celedonio Revesado, tallista; y a Don Francisco Ramirez, tornero.

El proyecto final llevado a cabo muestra un Teatro con decoración neoclásica, basada, fundamentalmente, en el

diseño arquitectónico y en la alternancia de decoración de pilastras y columnas, con la puramente decorativa de jarrones, floreros y guirnaldas.

El Teatro fue nuevamente remodelado en época del General Franco, durante los años cincuenta, momento en el que se tapizaron los



paramentos y se pintaron las bóvedas y esculturas, dejando una apariencia mucho más sobria. Este aspecto será ampliado en un futuro artículo donde haremos un análisis histórico, artístico y estilístico, así como de sus artífices. En él descubriremos datos de gran interés, desconocidos hasta la fecha, que ofrecerán una mejor comprensión sobre el tema. La recuperación del Teatro de Corte del Palacio de El Pardo sería de gran importancia dentro de la historia de los Reales Sitios, ya que brindaría la oportunidad de volver a tener el espacio tal y como fue concebido, considerando, además, que el Teatro de Corte de un palacio es casi ya inexistente.

Flora López Marsá

## NOTAS

<sup>1</sup> V. Tovar Martín, *El Real Sitio de El Pardo*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, p. 249.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>3</sup> J.L. Sancho, *La Arquitectura de los Reales Sitios. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, p. 245.

<sup>4</sup> V. Tovar Martín, 1995, p. 22 [cit. n. 1]. J.L. Sancho, *Ampliación del Palacio Real, El Pardo, y Decoración interior del Palacio Real, El Pardo*, fichas 2.10 y 2.11 en el Catálogo de la exposición *Francisco Sabatini*, Madrid, 1995, p. 257.

<sup>5</sup> AGP, Sección de Planos y Dibujos, del 656 al 659.

# Crónica Cultural

## RESTAURACIÓN DE LAS FUENTES DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS DEL CAMPO DEL MORO

Las Fuentes de los Tritones y de las Conchas, situadas en el Campo del Moro del Palacio Real de Madrid, han sido restauradas e iluminadas, con el patrocinio de IBERDROLA, S.A.

El Patrimonio Nacional y esta empresa española, sensibilizada y comprometida con la recuperación, conservación y promoción de las obras artísticas y culturales, firmaron, en junio de 1998, un convenio para llevar a cabo este ambicioso proyecto de restauración.

La intervención, bajo la dirección facultativa de los Departamentos de Arquitectura y Restauración del Patrimonio, ha permitido realizar diversas tareas de limpieza.

Además, se ha renovado la hidráulica interna, se han sellado las fisuras en las esculturas y se han repuesto faltas; también se han sellado los vasos y se han corregido los desajustes horizontales y verticales.

### LA FUENTE DE LOS TRITONES

La Fuente de los Tritones, considerada obra del siglo XVII, se instaló en el Jardín de la Isla de



Aranjuez en 1657. Fue una de las actuaciones realizadas por Felipe IV en la campaña de ornato que llevó a cabo en este Jardín. Se trasladó a su actual emplazamiento del Palacio Real madrileño en 1846.

Una interesante pintura conservada en el Museo del Prado nos ofrece una reproducción de esta Fuente. Es probablemente el excepcional testimonio de su montaje.

La Fuente de los Tritones está compuesta por tres figuras de tritones situados dentro del pilón, sobre una grada, que sostienen un jarrón cada uno. En el centro se encuentra una columna con tres figuras de ninfas que soportan una taza, con bajorrelieves en su reverso, que representan a sirenas sujetando por las agallas a unos delfines. Encima de esta taza hay otra más pequeña, y, entre ambas, dos figuras de doncellas o genios alados. De la primera taza caen por la boca de las sirenas seis *zampilli*, tres de los cuales van a parar a los jarrones situados sobre los hombros de los tritones.

La iconografía de la escultura se asocia con el amor de las virtudes a las gracias, que alegran la existencia; las inscripciones latinas de la basa recogen el agradecimiento a la divinidad, dispensadora de tales beneficios, y a la necesidad de la razón, vinculada a las gracias, y vital para el desarrollo espiritual.

Tanto el "árbol" de la Fuente como las esculturas de los tritones están labrados en mármol blanco de grano muy fino, procedente de las canteras de Pietrasanta, al sur de Carrara. La diversidad entre el origen y la labra de ambos parece indicar diferentes manufacturas, talleres, y quizá época de realización.

No obstante, algunas piezas poseen vetas más oscuras, aunque tienen el mismo tamaño de grano. El niño que corona la Fuente es de una fecha más tardía y está realizado en un mármol diferente, lo que hace suponer que fue una reposición posterior. Su ejecución es también de manufactura distinta.



# Crónica Cultural



procedió a desmontar cada uno de los elementos que componían las Fuentes, para después analizarlas y aplicar los tratamientos adecuados.

El mayor problema de conservación era el planteado por los agentes contaminantes y la disolución del mármol debida al constante fluir del agua sobre la piedra de tazas y figuras. También se encontraban afectadas por las algas, pero el deterioro más significativo eran las grandes grietas que se habían abierto en los platos, con una pérdida de materia importante, que suponía un grave riesgo estructural para los conjuntos.

La limpieza se inició con el lavado y suave cepillado de las piezas, que arrastró toda la suciedad y las algas acumuladas, al igual que los distintos tipos de materia orgánica que se encontraban adheridos.

Posteriormente se procedió a la desalación por medio de pulpa de papel, y, en las zonas que aún presentaban costras de gran dureza, se

## LA FUENTE DE LAS CONCHAS

Esta Fuente sigue el modelo de "candelero" o desarrollo vertical con tazas superpuestas codificado en el Renacimiento italiano y del que se exportaron a España varios ejemplares durante el siglo XVI. La invención y disposición de la Fuente es de Ventura Rodríguez, aunque los autores de las esculturas son Felipe de Castro y su discípulo Manuel Álvarez, encargado de terminar la obra a la muerte del maestro.

La Fuente se compone de tres tazas. Dentro de la primera se encuentran tres tritones niños sobre pedestales. Cada uno sujeta una concha en la que se recoge el agua que cae de la segunda taza. En el centro, sosteniendo la segunda taza, se encuentran otros tres tritones agrupados con tres delfines que arrojan agua por la boca sobre las conchas situadas debajo. Estas conchas se alternan con galápagos en el pedestal. La tercera taza es sostenida por tres ninfas que, a su vez, soportan el remate de un niño con un delfín. De la boca de éste brota un chorro de agua que alcanza gran altura.

La Fuente, realizada en mármol italiano de Génova, de un grano más grueso que la de los Tritones, posee innumerables detalles efectuados con gran virtuosismo hasta en los lugares menos visibles. Muchos de sus motivos siguen los modelos de la decoración clasicista romana, como las molduras, o se inspiran en ella con un bello realismo, como las langostas que cubren el dorso de la taza mayor.

El conjunto se encuentra en perfecta armonía con las rampas, terrazas y alzados del Palacio Real.

## TRABAJOS TÉCNICOS

### Escultura

El proceso de limpieza y consolidación ha sido el mismo para los dos conjuntos. Primero se



# Crónica Cultural

aplicó un tratamiento específico, consistente en la proyección de microesferas de vidrio. Aunque el estado del mármol no presentaba problemas de fortaleza superficial, se determinó llevar a cabo una acción consolidante con silicato de etilo prehidrolizado, que proporcionó como resultado una consolidación del mármol de gran calidad.

Finalizadas estas operaciones se volvieron a unir los diferentes fragmentos escultóricos y se fijaron las piezas con varillas de fibra de vidrio y resina.

El sellado de las piezas y grietas se realizó con polvo de mármol y resina. Para conseguir un acabado final similar, en el tono y la textura, al del mármol original, se realizó una proyección de microesferas. Así, los dos conjuntos han quedado perfectamente limpios.

## **Sistema hidráulico**

La renovación hidráulica ha conseguido un sistema interior y exterior de tuberías, adecuado



a la presión del agua, que permite determinados efectos, trayectorias y caídas.

El diseño y cálculo de los juegos de agua de las Fuentes se ha efectuado con absoluto respeto a los originales. La documentación histórica y el testimonio de cuadros y grabados ha sido fundamental a la hora de interpretar el sistema de tuberías.

En esta restauración se han recuperado los juegos de agua que se encontraban anulados y se han corregido los desplazamientos de montaje que habían sido efectuados anteriormente. La instalación hidráulica se ha concebido funcionando en circuito cerrado; de esta forma se hace circular el agua de los vasos por medio de grupos de bombeo, que son capaces de proporcionar el caudal y la presión necesarios para reproducir los juegos de agua originales.

Los materiales de las conducciones son de acero inoxidable y polietilenos de alta densidad, con lo que se garantiza una mayor inocuidad frente a posibles oxidaciones del mármol de las esculturas.

En la instalación se han aprovechado todos los orificios de las conducciones originales, por lo que no ha sido necesario realizar ninguna obra nueva para el paso de las tuberías.

Los surtidores disponen de anillos tranquilizadores y toberas de proyección que minimizan las turbulencias y pérdidas de agua.

También se ha instalado un distribuidor general del que parten las diferentes tuberías, que cuentan con llaves independientes de corte y regulación.

## **Iluminación**

El objetivo de la iluminación era hacer resaltar por medio de la luz los valores artísticos y la calidad de las esculturas.

# Crónica Cultural



El Departamento de Ingeniería de IBERINCO consideró que el reto de este trabajo era el equilibrio. Por ello, decidió utilizar proyectores sumergidos en las mismas Fuentes, de forma que el impacto visual fuese el menor posible y que además no requiriese de un sistema de mantenimiento complejo y costoso.

El proyecto realizado ha conseguido un buen nivel lumínico de los grupos escultóricos y una buena reproducción cromática acorde a las características de la piedra. Se pretendía obtener una temperatura de calor apropiada al mármol con el que están realizados los grupos escultóricos.



Se desestimaron otras opciones, quizá más sencillas, como las columnas con haces de luces exteriores o la fibra óptica, por considerar que eran más invasivas para el entorno, o que en condiciones climáticas adversas no garantizaban un funcionamiento adecuado.

Los distintos circuitos de alumbrado cuentan con su correspondiente protección magneto-térmica, que permite encender las Fuentes de forma independiente. Los conductos del sistema hidráulico han sido aprovechados para el paso de los cables. Asimismo, y con el fin de evitar nuevos taladros y anclajes, las tuberías y proyectores se han colocado sobre unas estructuras de acero inoxidable que se apoyan directamente en el suelo de los platos, lo que permite fácilmente su desmontaje, conservación y mantenimiento.

## CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA

Con motivo de la restauración de estas Fuentes, se celebró un concierto, en los Jardines del Campo del Moro, a cargo del Grupo de Metales y Percusión, formado por un grupo de profesores de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. En el programa se incluyeron obras como *Prelude*, de Marc Antoine Charpentier; *Trumpet voluntary*, de Henry Purcell; *Sonata pian e forte*, de Giovanni Gabrieli; *Batalla Imperial*, de Cabanilles; *Fuegos artificiales*, de Georg Friedrich Haendel; y *Fanfarria para Música en Palacio*, de José Peris.

## CICLO MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

### REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

#### Basilica

Durante los meses estivales continuó el Ciclo de *Música y Teatro en los Reales Sitios*, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con los Cursos de Verano de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid.

En esta ocasión, se celebraron una serie de conciertos en la Basilica del Real Monasterio de El Escorial, dedicados a Johann Sebastian Bach, al cumplirse 250 años de su fallecimiento.

El primero de ellos estuvo a cargo de Ramón González de Amezua, que interpretó al órgano *Cristo yacía en el sepulcro*, *In dulci jubilo*, *Deseo de todo corazón*, *Gloria a Dios en las alturas* y *Te quiero decir adiós*.

El organista Hubert Meister, gran conocedor del Barroco alemán y en especial de Bach, incluyó en su programa obras como *Preludio y Fuga en La Mayor BWV 536*, *Adagio de la Sonata en Trío en Mi Bemol Mayor BWV 525* y *Preludio y Fuga en Do Mayor BWV 547*.

# Crónica Cultural



El tercer concierto de órgano fue interpretado por Christian Brembeck, con obras como *Tocatta en Do Mayor BWV 564*, *Sonata en trío en Do Mayor, BWV 529* y *Preludio y fuga en Mi menor, BWV 448*.

Por otra parte, Paulino González, organista titular de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, ofreció *Preludio y fuga en Mi menor, BWV 533*, *Coral de la Cantata 140 "Wachet auf, uns die Stimme" BWV 645* y *Fantasia y Fuga en Sol menor, BWV 542*.

Asimismo, actuó el grupo *American Spiritual Ensemble*, compuesto por algunos de los mejores solistas de los Estados Unidos, y dirigido por Everett Mc Corvey, con una recopilación de espirituales.

El *Coro Nacional de España*, bajo la dirección de Rainer Steubing-Negenborn, ofreció obras de Ludwig Senfl, Arnold Schönberg, Michael Praetorius, Heinrich Schütz y Johann Sebastian Bach.

El grupo *Spanish Brass "Luur-Metalls"* interpretó *Tocata y Fuga en Re menor* de Johann Se-

bastian Bach, *Tres Sonatas* de Scarlatti, y *Suite Española*, de Manuel de Falla, Albéniz y Granados, así como obras de Jobim y S. Williams.

El *Coro de Cámara "Philippópolis"*, uno de los mejores grupos especializados en canto litúrgico ortodoxo, dedicó su programa a la música solemne de la Iglesia ortodoxa.

También se celebró la Clausura del XIII Curso Internacional de Música Matisse, con el estreno de *Melodía*, compuesta por Ches Matthews, y *V Retratos de Samuel Palmer*, de A. Ridout, obra escrita para el intérprete Clarence Myerscough.

## Iglesia Vieja

La Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial interpretó, en la Iglesia Vieja, *Misa a tres voces iguales*, de Loti, *Ave María*, de Bach-Gounod, *Stabat Mater*, de Pergolesi, *Barcarola*, de Offenbach, y *Dúo de las flores*, de Delibes, entre otras obras.

## PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Dentro del Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios*, pero en la Colegiata del Palacio Real de La Granja, se ofreció un concierto dedicado a la *Música en la Europa de Felipe V*, con Jaime Solé Viñas, violonchelista, y José Serdà Pérez, clavicembalista.

## MÚSICA EN LOS REALES SITIOS

### PALACIO REAL DE EL PARDO

En la edición de este Ciclo, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con los



# Crónica Cultural

Ayuntamientos de San Martín de la Vega, Leganés, Torrejón de Ardoz, Alcorcón y Aranjuez intervino, en los Jardines del Palacio Real de El Pardo, la *Banda de la Escuela Municipal de Música "Manuel de Falla"* de Alcorcón, con la interpretación de conocidos pasodobles de Mora, Chapi, Texido, Franco, Talens y José María Martín.

Con un concierto de la *Banda de la Escuela Municipal de Música "Joaquín Rodrigo"* de Aranjuez finalizó este Ciclo *Música en los Reales Sitios*.

En esta actuación se incluyeron obras como *El barbero de Sevilla*, de Rossini, *Danza Húngara nº 6* de Brahms y *Ouverture Triomphale*, de Lance.

## CICLO DE MÚSICA ESPAÑOLA LOS SIGLOS DE ORO

### PALACIO REAL DE ARANJUEZ

En el marco de cooperación con el que el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid pretenden dar a conocer el patrimonio musical español, se celebraron otros dos conciertos dentro del V Ciclo de Música Española *Los Siglos de Oro*. La *Cappella della Pietà de Turchini*, dirigida por Antonio Florio, interpretó *Cantatas de Leo Vinci*, en la Iglesia del Palacio Real de Aranjuez.

### PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Dentro de este mismo Ciclo, pero en la Colegiata de La Granja, *Europa Galante*, bajo la dirección de Fabio Biondi, ofreció *Clori, dorindo amore*, serenata de Alessandro Scarlatti compuesta en honor de Felipe V.

## CONCIERTO DE GENOVEVA GÁLVEZ EN LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

En la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, la clavecinista Genoveva Gálvez ofreció un concierto, organizado por el Patrimonio Nacional y EPTA (European Piano Teachers Association) con motivo de la inauguración de las Jornadas Musicales *El teclado europeo desde el año 2000*, proyecto desarrollado por pianistas austriacos, alemanes, belgas y españoles, con el propósito de estudiar la música para teclado del pasado y su evolución.

EPTA se fundó hace veinte años en Londres y está representada en 35 países europeos, así como en Japón, Canadá y Estados Unidos. Defiende los derechos humanos y artísticos unidos a la práctica de la música y se interesa por todos los aspectos del arte y de la enseñanza del piano.

## FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ARANJUEZ

Se ha celebrado en Aranjuez la séptima edición del *Festival de Música Antigua*, organizado por el Patrimonio Nacional, el Ayuntamiento de Aranjuez, la Comunidad de Madrid, el Ministerio de Cultura y la editorial Doce Calles. Por primera vez en este Festival se llevaron a cabo paseos musicales guiados por los Jardines.

El primero de ellos, en el Jardín de la Isla, con breves intervenciones de los músicos con repertorio del Renacimiento. El grupo *Camerata Iberia*, dirigido por Juan Carlos de Mulder, ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez. El segundo de los paseos musicales se celebró en el Jardín del Príncipe y tuvo como fondo música del siglo XVIII, interpretada por el *Cuarteto de Trompas Naturales y Timbales*. Finalizó en la Casa del Labrador, también con un concierto de música del siglo XVIII.

Por último, se efectuó un recorrido, por el Jardín del Príncipe, con el acompañamiento de oboes, trompas y fagotes del *Concierto Español*, brillante formación musical que se constituye en España para interpretar únicamente repertorio español del Medievo al Barroco. En esta ocasión se ofrecieron obras de Corsetti, Mozart y Haydn. Dentro de este mismo Festival, se celebraron una serie de conciertos en el Centro Cultural Isabel de Farnesio, sede de éste.

Begoña Mardones  
Julia López de la Torre



## El Pardo Palace between Charles V and Philip II

By Javier Rivera Blanco.  
*Valladolid University.*

The Palace, begun in 1543 at Charles V's command, was planned and built by the Royal Architect Luis de Vega, who was also involved in other palaces for the Crown. This building has a square plan, an interior courtyard with two bays and columned galleries, prominent outer towers in height at the corners and a surrounding moat. It is related to Spanish (the Alcázar in Toledo) and especially Flemish models, such as the Bousso palace. It was altered between 1563 and 1568 by Juan Bautista de Toledo, who made the inside more classical and put gardens in the moat, and by Gaspar de Vega, who, using the former's models, controlled the reconstruction of the roofs with slate and lead, repeating French Flemish models which had a great influence on contemporary Spanish architecture. Philip II ordered the Portrait Gallery and other rooms to be decorated with an important permanent collection of fresco and easel paintings (Becerra, Tiziano, Moro, El Bosco, etc.), in order to represent the Monarch's political power in a house for hunting and leisure.

## On the drawings of the palace of Charles V in the Alhambra of Granada, kept in the Royal Library

By Delfín Rodríguez Ruiz.  
*Complutense University of Madrid.*

This essay raises two considerations on the drawings attributed to Pedro Machuca kept in the Royal Library, which depict the palace of Charles V in the Alhambra of Granada. On the one hand, their historiographic impact and influence on the studies on the Alhambra and its palaces since they were acquired for the Royal Library in 1912 are determined. On the other, contrary to usual consolidated opinion, the possibility is raised of them being seen not as projects prior to the construction of the Caroline palace, but as later work, after the building had been started, and dated between 1538 and 1542. This change in dating has unquestionable philological, historic and compositive consequences.

## The *Breviary of Charles V*: a study of the codex and its miniatures

By Javier Docampo.  
*National Library.*

The most important Spanish illuminated manuscript made for Charles V was the *Breviary*, kept in the Library of the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial (showcases 4 to 7). Although Cardinal Cisneros might have commissioned it for the new Emperor, the work continued to the end of the twenties. Three miniaturists from Toledo, who took over from each other as time passed, were involved in the manuscript's illumination: Bernardino de

Canderroa, the main illuminator of Cisneros' missal *Misal Rico*; the one we have called the Master of Charles V's *Breviary*, who was responsible for the majority of the miniatures; and a third master, whose work is similar to that of the painter Juan Correa. Besides the obvious religious iconography, the *Breviary* has an interesting collection of portraits of the Emperor.

## Los Honores, Flemish tapestries for the Emperor Charles V: Nobility

By Guy Delmarcel.  
*Catholic University of Leuven.*

The set of tapestries *Los Honores* depicts allegorical scenes of the typical virtues and moral qualities of a young Sovereign, after the literary genre of the "prince's mirror". Charles V took the tapestries with him on all his journeys. The series was then passed on to Philip II, after the Emperor abdicated, and continued to be one of the main works of art in the Royal Collection in Spain for centuries. The creators of this rich and subtle series, as well as the people who designed the sketches and painted the cartoons, are still unknown. Analysing any of these tapestries could serve to illustrate the dynastic purpose of the whole set.

## Charles V in the Royal Armoury Collections

By Álvaro Soler del Campo.  
*National Heritage.*

As in other works of art, the decoration of Charles V's weapons represents the creation of a triumphant image with propagandist intentions. One of the examples that best conveys this triumphant message is the Emperor's round shield called *del Plus Ultra*. Besides this round shield's symbolism, other ornamental motifs were used to convey Charles V's image. His armour is decorated with medieval traditional designs and new themes typical of the Renaissance, fundamentals of the Caroline ideology based on dynastic conscience, imperial action and yearning for crusade, first against Islam, and later against Lutheranism.

## Silverware panorama at the time of Charles V

By Fernando A. Martín.  
*National Heritage.*

This article analyses some of the silverware that was used by the Emperor Charles V and his family, ranging from the most emblematic, such as the imperial crowns that he inherited from his grandfather Maximilian, to everyday objects for the household, which were used at his table, or at the table of his wife and children. The majority of them have not managed to survive to this day, which means that any knowledge about them, if not a must, at least arouses our curiosity.



# Una sala climatizada para La Maja

**C** onservar el arte es una obligación de todos. Por eso nosotros hemos restaurado, entre otros,

el Museo del Prado, sustituyendo las cubiertas y acondicionado doce nuevas salas.

*Fomento de Construcciones y Contratas cumple 100 años.*

# Biblia de San Luis

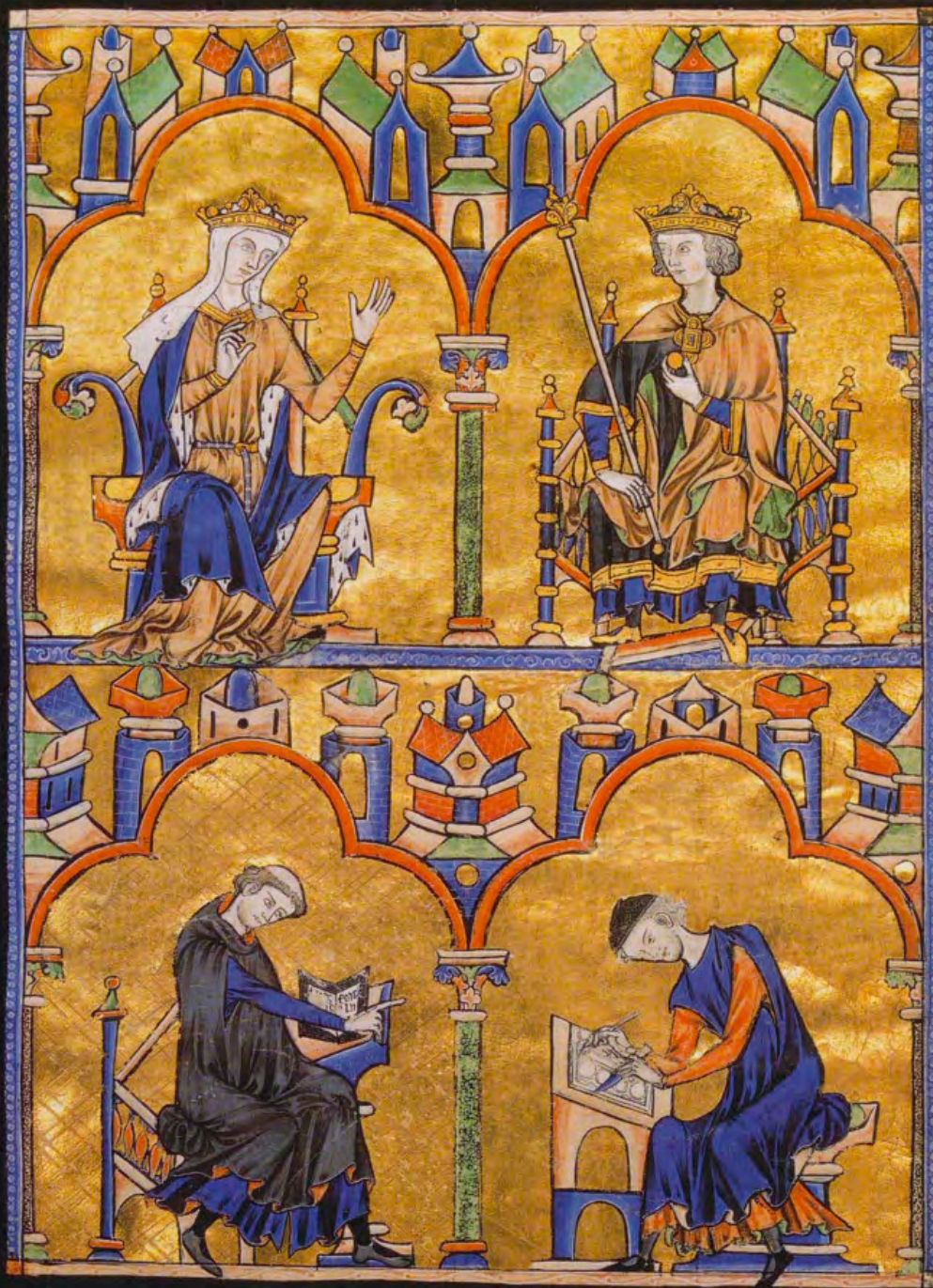
SANTA IGLESIA CATEDRAL PRIMADA \* TOLEDO

«casi-original»

\* 3 volúmenes, 1.230 páginas.

\* Más de 5.000 escenas historiadadas.

ÚLTIMOS  
EJEMPLARES



«El códice iluminado más bello y rico del mundo cristiano.»

- \* Iluminada para el rey San Luis de Francia entre 1226-1234 en París, Francia.
- \* La Edad Media puede ser leída en imágenes a través de esta Biblia.
- \* El texto bíblico y sus comentarios forman un todo indisoluble con el conjunto iconográfico.
- \* Monumento único del arte librario que constituye una mina inagotable para el historiador y una fuente de goce sublime para los sentidos.

Pida un catálogo gratuito a: M. MOLEIRO EDITOR, S.A.

☎ 902 11 33 79 \* Fax 93 201 50 62 \* mmoleiro@moleiro.com

www.moleiro.com/biblia \* www.moleiro.com