

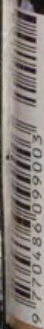
# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVII N° 146 (4º TRIMESTRE 2000) 900 PTAS - 5,41 € (IVA INCLUIDO)

“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

EL REAL COLEGIO DE  
NIÑOS CANTORES EN  
EL SIGLO XVIII

UNA OBRA  
DESCONOCIDA  
DE LA TARDÍA  
ESCUELA  
VENECIANO-BIZANTINA  
EN EL CONVENTO DE  
SAN JUAN  
DE QUEJANA



*Modelo Ionica.  
Reloj de pulsera  
de cuerda manual  
disponible en  
platino 950 u oro  
amarillo o rosado  
de 18 quilates.  
Garantía interna-  
cional de 10 años.  
Hecho a mano  
en Suiza.*



PARMIGIANI  
FLEURIER

Célébrer le Temps.



*Para que se adapte  
a la perfección al  
interior de la caja  
tonel, el movimiento  
está diseñado en  
forma de tonel, una  
característica que  
requiere la más  
exigente habilidad  
técnica en el arte de  
la relojería.*

www.parmigiani.com

Agentes oficiales

Reus *Pàmies Joier Rellotger* T + 34 977 12 70 82 F + 34 977 77 28 08 • Santander *Presmanes Joyeros* T +34 942 21 10 49  
F +34 942 36 02 52 • Andorra La Vella *Joier Cellini* T +376 803 585 F +376 803 985 • Alicante *Amaya Joyeros*  
T +34 965 21 71 41 F +34 965 20 79 97 • Para más información *Pàmies Collectors Rubèn Pàmies S.L.*, Monterols 40,  
43201 Reus T + 34 902 11 50 23 F + 34 977 77 28 08



## 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 Una obra desconocida de la tardía escuela veneciano-bizantina en el Convento de San Juan de Quejana

Por M<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón. *Universidad Autónoma de Madrid.*

El tabernáculo eucarístico del Monasterio de Quejana, prácticamente desconocido, viene a sumarse a un reducido número de piezas, en las que a labores de orfebrería se une la miniatura bajo cristal de roca, produciendo una relación entre manifestaciones artísticas.

## 15 Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II

Por Alfonso Pleguezuelo. *Universidad de Sevilla.*

A partir de las pocas noticias conocidas, y de otras nuevas descubiertas en el Archivo de Simancas, este artículo -el primero publicado que se centra en Juan Flores- pretende plantear una visión general de su obra (cuatro conjuntos ya conocidos y ocho nuevamente adjudicados) y un balance del posible significado de su contribución a la cerámica española del Renacimiento.

## 26 "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.*

Las principales fuentes en el Jardín de la Isla fueron instaladas por encargo de Felipe IV, entre 1657 y 1661, en una campaña unitaria y relativamente ambiciosa, dirigida por el Maestro Mayor de las Obras Reales, José de Villarreal, como demuestra la documentación inédita aportada, situando en su verdadero papel a su ayudante Herrera Barnuevo, y a Zumbigo.

## 40 El Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII

Por Nicolás Morales. *Casa de Velázquez.*

Creado a instancias de Felipe II, y destinado a formar las futuras voces del coro de la Capilla palatina, el Real Colegio de niños cantores fue uno de los más prestigiosos y codiciados centros de enseñanza musical de la España moderna. Las rigurosas normas que regían este férreo internado, el exigente modelo de enseñanza que se aplicaba a los colegiales, y los exhaustivos ensayos con el coro principal de la Real Capilla les garantizaba un excelente bagaje musical y, sobre todo, un puesto en el seno de la institución regia o de las principales capillas musicales del Reino. Las mujeres estaban excluidas del coro, como sucedía aún en el siglo XVIII, salvo contadísimas excepciones.

## 50 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.*

La investigación de los fondos documentales del Archivo General de Palacio, correspondiente a La Granja de San Ildefonso del siglo XVIII, muestra un total de diecisiete especies de árboles y veinticinco de arbustos. Fueron utilizadas en el trazado de los jardines y su mantenimiento durante sus primeros cien años de historia.

## 58 Defensas de la vida y el Derecho. Ética y política asistencial de Alfonso XIII en la Gran Guerra

Por Juan Pando Despierto.

Nunca, como hasta la Guerra de 1914-1918, un solo país y un solo Jefe de Estado lograron salvar tantas vidas y dar tantos ejemplos de humanitarismo. Esos méritos, documentados, pertenecen a la mejor hora contemporánea de España. Fueron promovidos y sostenidos, económicamente, por el Rey Alfonso XIII.

## 68 Sabatini, arquitecto para el Ministerio de Hacienda

Por Fernando Díez Moreno y Ana Jiménez Díaz-Valero.

*Ministerio de Defensa y Ministerio de Hacienda.*

Las obras del edificio del Ministerio de Hacienda, original de Francisco Sabatini (1721-1797), han consistido en la limpieza de paramentos del vestíbulo general de acceso, con incorporación de la iluminación de las bóvedas y reapertura del eje original de conexión entre la calle de Alcalá y el patio del fondo a través de una puerta vidriera inspirada en el Palacio Real de Madrid.

## 74 Notas y Documentos

## 76 Crónica Cultural

## 80 Resumen en inglés

# Una obra desconocida de la tardía escuela veneciano-bizantina en el Convento de San Juan de Quejana

Por M<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón  
*Universidad Autónoma de Madrid*

En Quejana son bien conocidas las obras arquitectónicas llevadas a cabo por la familia del Canciller Pedro López de Ayala y el enriquecimiento efectuado por él mismo. Don Fernán Pérez de Ayala, que llegó al valle del mismo nombre con su hermano Don Sancho construyó el palacio torreado con acceso desde el patio a la iglesia y fundó el convento de monjas dominicas de San Juan Bautista al que dotó magníficamente. Entre las obras con las que enriqueció el monasterio sin duda destaca el *Relicario de la Virgen del Cabello*, obra que perteneció al Cardenal Gómez Barroso, quien lo obtuvo durante su estancia en la Corte Pontificia de Avignon. Figura en su testamento otorgado en Avignon, cuyo punzón ostenta, el 26 de febrero de 1548, legándolo a su hermana Doña Sancha Fernández Barroso, casada con Don Pedro López de Ayala, padres del fundador del monasterio.

El Canciller Don Pedro López de Ayala, personaje fundamental de la Corte castellana <sup>1</sup>, contribuyó de manera decisiva al engrandecimiento del monasterio y al desarrollo del culto a la Virgen del Cabello. Para guardar la reliquia contenida en la imagen mandó construir un torreón a modo de capilla-relicario que dotó de un magnífico retablo y frontal de altar (Art. Institute of Chicago). Además, albergaría su sepulcro, el de su esposa Doña Leonor de Guzmán, y los de sus padres Don Fernán Pérez de Ayala y Doña Elvira Álvarez de Ceballos. El relicario ocuparía el centro del retablo. Conocidos son los versos que le dedica en el *Rimado de Palacio*. La bellísima obra ha sido recogida, analizada y estudiada en diversas ocasiones <sup>2</sup>, por lo que nos ocuparemos de ella en otro contexto.

El tesoro del monasterio, sin embargo, nos depara todavía otra sorpresa en una pieza que sólo ha atraído la atención de forma somera sin que conozcamos ningún estudio pormenorizado de ella. Este hecho con seguri-

dad se debe a que, a diferencia del relicario anterior, no está documentada de forma precisa. Se trata de un copón de notables dimensiones que, tal vez, podamos relacionar con Fernán Pérez de Ayala, casado con Doña María Sarmiento. Hijo y sucesor del Canciller fue, entre otras cosas, señor de Ayala y Salvatierra, Patrono de Quejana, Embajador en Francia en 1405, Merino Mayor de Guipuzcoa y Alférez Mayor de la Banda. Sus efigies figuran en el retablo de la capilla de la Virgen del Cabello, y fueron enterrados bajo el coro de las monjas, dotando al convento de retablos y capellanías. Fundaron el hospital vitoriano de Nuestra Señora del Cabello y en el año 1455 establecieron en la ciudad la llamada Cofradía de Nuestra Señora del Cabello, a la que pertenecían también personajes de Castilla. En la transcripción de una copia de su tercer testamento otorgado el 12 de mayo de 1456, que se conserva en el Archivo del Convento, se lee :

E otrosí mando a las monjas de Quexana, porque rueguen a Dios por mi, diez mill maravedís e mando la copa grande de oro que se venda para sacar captivos por mi alma e por la de la dicha mi mujer <sup>3</sup>.

Teniendo en cuenta que, como veremos, se trata de una obra de origen veneciano y que Don Fernan fue representante de Castilla en el Concilio celebrado en Constanza para poner fin al Cisma de Occidente, entre 1414 y 1418, bien pudo traerla en su desplazamiento a una ciudad con situación privilegiada en la ruta alpina que va de Venecia al Mar del Norte. El intercambio de piezas entre ambas zonas debió ser ciertamente habi-

Copón. Detalle. Convento de San Juan Bautista. Segundo cuarto del siglo XIV. Quejana, Álava.





Copón. Detalle del remate de la cubierta. Grupo del Calvario. Quejana, Álava.



Nicola de Guardiagrele, Tabernáculo eucarístico. Principios del siglo XV. Iglesia de Santa María la Mayor. Francavilla al Mare. Chieti.

tual, pues Oliviero Forzetta, un contemporáneo del siglo XIV, da testimonio en 1335 de que la tapicería en Venecia era en su mayor parte de procedencia germánica, pues para indicar los tapices de Marco Veneziano, hermano de Paolo, usa el término *panos theutonicos* y el propio Marco había copiado las vidrieras hechas *ab antiquo*, propiedad de un fraile teutónico<sup>4</sup>. La gran copa de plata dorada es una pieza excepcional en territorio hispano, prácticamente desconocida y, por tanto, con muy escasa historiografía<sup>5</sup>. Es de grandes dimensiones (47 cm. alto x 15,5 cm. diámetro en el pie) y en su ejecución concurren diversas técnicas. Cobra especial relieve la incrustación de piedras, el desarrollo de la filigrana y el empleo de miniaturas bajo cristal de roca. El pie está constituido por ocho lóbulos en los que alternan cuatro miniaturas con la representación de los evangelistas y cuatro cubiertos con filigrana y cabujones. Da paso a una caña lisa interrumpida más o menos a media altura por seis medallones piriformes rematados en una piña que albergan miniaturas con representaciones de ángeles.

La copa de forma octogonal está enmarcada en la parte superior e inferior por una cenefa de filigrana salpicada de piedras (perlas, turquesas, granates, berilos, cornalinas, etc.). La sujeción de éstas se efectúa siguiendo básicamente dos procedimientos; encapsuladas o mediante perno o taladro. El cuerpo central se organiza en ocho paneles rectangulares verticales bordeados por filigrana de cordoncillo. Están separados por columnitas metálicas de fuste muy fino con basas y capiteles moldurados lisos. Todos los paneles repiten el mismo esquema en el que, sobre campo cubierto de filigrana, destacan dos láminas de ágata de forma rómbica superpuestas insertas en una bordura festoneada ligeramente dentada y flanqueadas por tres piedras en cabujón a cada lado. Mantiene una disposición geométrica y un ritmo constante como, por otra parte, es habitual en este tipo de piezas.

La cubierta piramidal, articulada por una charnela, cierra mediante un pasador con cadena colocado posteriormente. En la base, coincidiendo con el centro de cada panel, se disponen una serie de miniaturas bajo cristal de roca con representación de Apóstoles, de medio cuerpo, presididos por Cristo, cuya imagen se sitúa encima del pasador de apertura. El espacio entre las miniaturas se llena con filigranas que repiten el mismo esquema, enmarcadas por una triple arquería de cordoncillo cuyo arco central remata en una flor de lis y un racimo de piedras. Por detrás de este basamento, láminas de ágata separadas por bandas de filigrana constituyen las vertientes de la cubierta<sup>6</sup>. Está coronada por un grupo del Calvario en el que Cristo ocupa una cruz de brazos flordelisados rematados en sendas piedras. La figura, de canon corto desproporcionado respecto a la longitud de los brazos, lleva cordada y su cuerpo presenta una acusada incurvación, ladeándose hacia la izquierda. El vientre se hincha mientras el estómago se hunde con las arrugas producidas por la tensión del dolor. La pierna derecha apoyada fuertemente sobre la otra la obliga a aparecer deformada<sup>7</sup>. El modelo parece remontarse a fines del siglo XIII en los crucifijos estrasburgo-westfálicos que con pocas variaciones se prolongó hasta bien avanzado el siglo XV<sup>8</sup>.

La tipología de la pieza no es excepcional, pudiendo aproximarla a obras como el relicario de San Agapito en

Ánfora de cristal de roca.  
Procuratoria di San Marco,  
Venecia.



Padua, el de San Nicolás de Bari, la parte superior del relicario de la cabeza de San Galgano, el relicario que lleva en su mano la imagen de San Idefonso de la Catedral de Toledo, vinculada a Gil de Albornoz según su testamento, con punzón de Aviñón o el controvertido relicario de Santa Apolonia en el Tesoro de Saint Maurice d'Agaune en cuyo pie aparece el punzón de Avignon<sup>9</sup>. Si nos atenemos a la opinión de M. M. Gauthier, se trata de una pyxide eucarística pediculada transformada en relicario, de modo que la copa es una obra de cristal veneciano de finales del siglo XIII montada en el segundo cuarto del siglo XIV con las armas de Saboya<sup>10</sup>. Este diseño arquitectónico pervive hasta entrado el siglo XV aunque el lenguaje ornamental no sea el mismo. Podemos claramente observarlo en dos tabernáculos eucarísticos -el de la iglesia de Santa María la Mayor, Francavilla al Mare (Chieti) y el de la iglesia de S. Leucio, Atessa (Chieti)-, obra de los primeros años

de Nicola da Guardiagrele (1413 y 1418) que muestran que el orfebre se ha educado en un léxico formal tardogótico. Esta forma de tabernáculo eucarístico es, en la práctica, una especie de *edicola mobile del sacramento*<sup>11</sup>. La difusión de la tipología sirve para comprender la intensa circulación de experiencias figurativas, artísticas y el trasiego de orfebres.

Aunque se pudiera pensar que el copón de Quejana en origen fuera relicario, atendiendo a la temática de las miniaturas observamos un programa iconográfico que relaciona la copa con una finalidad eucarística, como pyxide, copón o tabernáculo. En el pie las figuras de los evangelistas, identificados por sus nombres, están sentadas en sus pupitres escribiendo el Evangelio, mediante el cual los fieles tendrán acceso al conocimiento de Dios. La zona intermedia, es decir, el nudo o manzana, contiene la representación de ángeles en su papel de intermediarios. En la copa observamos el Colegio apos-



Evangelista San Juan.  
Detalle del pie.  
Miniatura bajo cristal de roca.  
Quejana, Álava.



Evangelista San Mateo.  
Detalle del pie.  
Miniatura bajo cristal de roca.  
Quejana, Álava.

tólico reducido en número, presidido por Cristo en una representación de la Santa Cena como institución de la Eucaristía. El grupo del Calvario en la parte superior alude evidentemente a la muerte sacrificial de Cristo.

En esta magnífica pieza, que supone la presencia de diferentes artes, confluyen diversas técnicas y recursos decorativos que, junto al empleo de distintos materiales, contribuyen a acentuar el colorido y la riqueza de la misma. El análisis pormenorizado de todo ello lleva a considerarla fruto de taller veneciano en el segundo cuarto del siglo XIV. Aunque el empleo de perlas, piedras preciosas o semipreciosas, filigrana, láminas de ágata, cristal, etc., no es exclusivo del Veneto, las miniaturas parecen con toda probabilidad venecianas y la relación con algunas obras de certera filiación es estrecha. Se trata pues de uno de esos objetos que deben considerarse como de exportación de talleres venecianos, en este caso unido probablemente a la figura de Fernán Pérez de Ayala, según se ha señalado. Es sobradamente conocido el papel dominante de Venecia en el negocio de las piedras preciosas, y un cierto nú-

mero de joyas conservadas, incluso de carácter profano, muestran también una destreza especial en el modo de sus monturas. En algunos casos parece incluso que piedras y monturas fueron exportadas y utilizadas por orfebres extranjeros. La producción debió ser abundante correspondiendo a la demanda provocada por una moda ampliamente difundida y alimentada por varios talleres. En este sentido el enriquecimiento de la Pala d'Oro con piedras preciosas entre 1342 y 1345 contribuyó de modo especial, dada su diversidad y complejidad <sup>12</sup>.

Las monturas de las piedras que encontramos en la copa están presentes asimismo en obras venecianas incluida la Pala d'Oro. Piedras en cápsulas de borde dentado con diversas figuras geométricas, rectangulares, circulares u ovales; monturas en cúpula troncocónica y banda ligeramente cóncava; perlas sujetas a elementos vegetales; decoración de rosetas con lóbulos subrayados y granulación central, componen el repertorio básico. Los racimos de tres piedras sobre flor de lis en la base de la cubierta recuerdan los florones de la corona palatina del Tesoro de la Residencia de Múnich <sup>13</sup>.



Evangelista San Lucas.  
Detalle del pie.  
Miniatura bajo cristal de roca.  
Quejana, Álava.



Evangelista San Marcos.  
Detalle del pie.  
Miniatura bajo cristal de roca.  
Quejana, Álava.

Del mismo modo, entre las labores realizadas en Venecia la filigrana alcanzó cotas insuperables hasta llegar a definirse este trabajo como "obra de Venecia". El terrible incendio que tuvo lugar en una Cámara del Tesoro de San Marcos en 1231 fundió buena parte de obras procedentes del saqueo de 1204 pero respetó las piezas de piedras preciosas o semipreciosas. De este modo muchas obras fueron adaptadas a un uso nuevo gracias a la intervención de los artistas venecianos que realizaron numerosas monturas. Además, seguramente esto contribuyó al desarrollo de un gusto por la mezcla de materiales que, unido a su tradición colorística, llevó a producir un tipo nuevo de piezas cuyo apogeo podemos situar entre fines del siglo XIII y la primera mitad de la centuria siguiente.

Gran número de piezas en piedras preciosas cuyo origen, en ocasiones, se remonta más allá de la época bizantina, recibieron monturas con asas, pies, cubiertas, etc., donde la técnica de la filigrana alcanza su mayor auge, hasta el punto de conocerse a este tipo de trabajo, gracias al redactor del inventario de Bonifacio VIII,

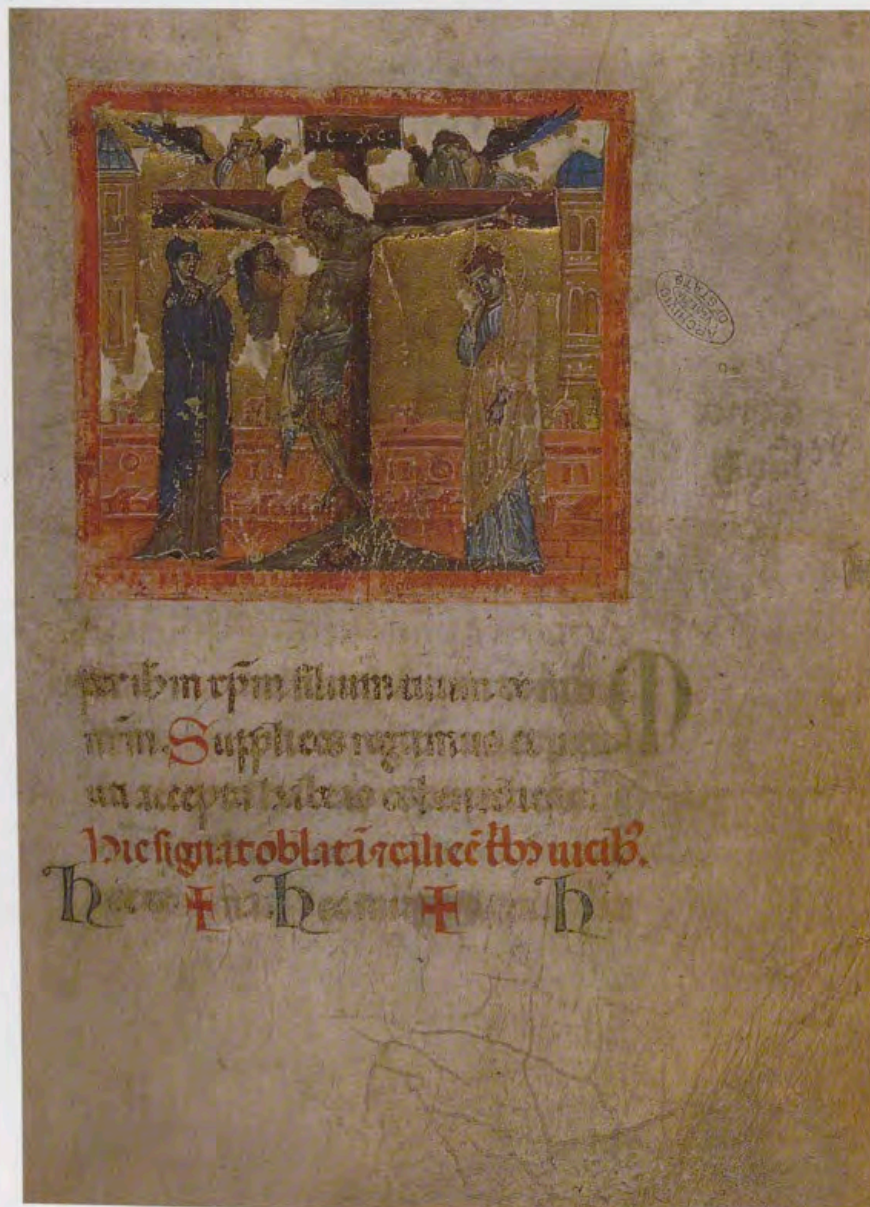
como *OPUS FILI DE OPERE VENETICO*. La técnica de la filigrana no supone ninguna novedad en este momento, pues desde la Antigüedad, y a lo largo de toda la Alta Edad Media, se ha venido practicando y enriqueciendo con diversas contribuciones. La innovación está en la complejidad que alcanzan los dibujos, mucho más ricos que los utilizados hasta entonces en Italia, Francia, España o Alemania. Para juzgar la diferencia entre estas filigranas y las de época carolingia o románica basta con acudir al capítulo correspondiente del *Tratado del Monje Teofilo*<sup>14</sup>. Describe el procedimiento empleado para soldar al fondo de la pieza estos delgados hilos que a veces crean huecos susceptibles de rellenarse con pasta de vidrio o esmalte. El fino hilo, si el orfebre es muy hábil, puede formar un ornamento de bello estilo pero dibujado y no en relieve. Como señala Molinier, en el siglo XIII esta técnica la encontramos en Italia completamente modificada, de forma que la filigrana compone un ornamento en relieve que permite el juego de luces y sombras, adquiriendo un valor decorativo que no había tenido nunca<sup>15</sup>.

Parecen convivir distintos tipos todos ellos igualmente decorativos, con rosetas, follajes y piñas, incorporando una flora naturalista propia del despertar gótico, o simplemente con granulaciones<sup>16</sup>. Los hilos muy finos, torcidos, se desarrollan en volutas simétricas, muy claramente destacadas del fondo, por encima del cual forman una especie de encaje<sup>17</sup>. Sin embargo, su distinto grado de complejidad no parece indicar una evolución cronológica, ya que su empleo se extiende desde fines del siglo XII, durante el siglo XIII e incluso avanzada la centuria siguiente, conforme a un modelo que presenta ciertos rasgos comunes. Podemos encontrarla tanto en Italia, como en Francia, la región reno-mosana y en otras regiones del Santo Imperio.

De hecho la pieza que nos ocupa, según otros elementos analizados correspondiente al segundo cuarto del siglo XIV, muestra una filigrana hecha a base de dos o tres hilos que dibujan volutas de doble o triple enrollamiento cuyo centro está formado por una granulación o una roseta de granulaciones. De ellas salen unos bastoncitos regularmente espaciados y terminados en granulaciones que se abren en forma de abanico. En esquema es muy similar, entre otras, a la montura realizada en Venecia para el ánfora de cristal de roca en el Tesoro de San Marcos<sup>18</sup>.

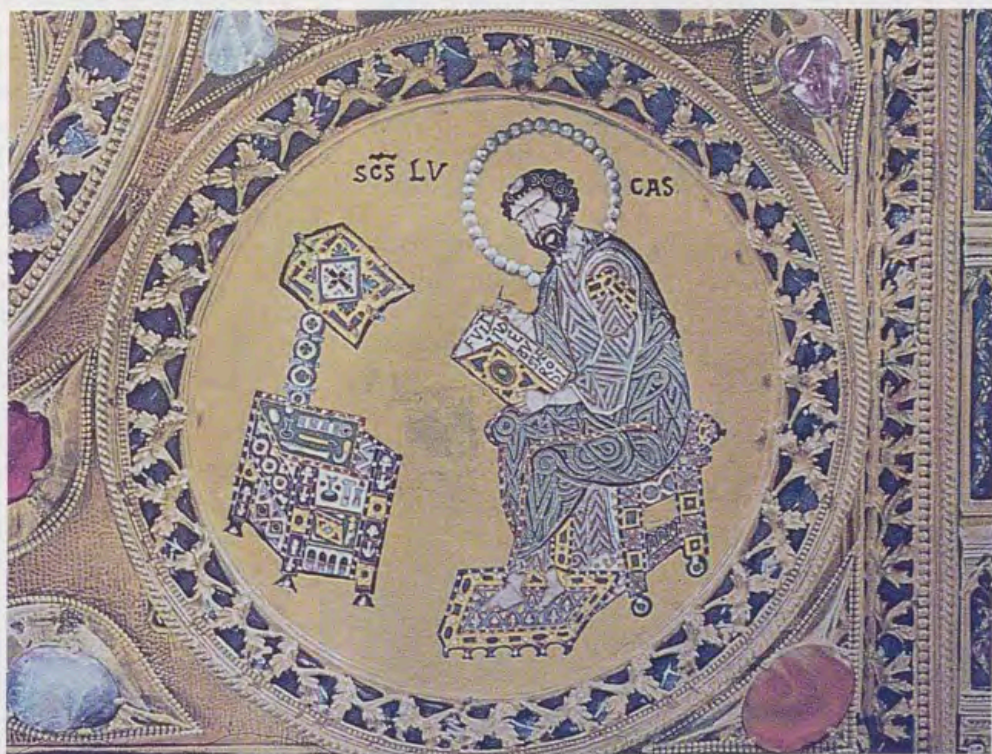
La filigrana veneciana que llega a ser casi un monopolio entre los siglos XIII y XV, para algunos<sup>19</sup> en el fondo es una imitación perfecta de un trabajo reno-mosano cuyos ejemplos se conservan en el propio Tesoro de San Marcos. Incluso hacen derivar el arte de los *crisallari* de una industria conocida hasta 1250 en las regiones del Rin y del Mosa, desarrollada después en Venecia. Sin embargo, la cuestión es ciertamente más compleja y, como señala Gaborit-Chopin, la práctica de la técnica de las filigranas en Venecia, en el siglo XIII, se inserta en una tendencia general de la orfebrería occidental<sup>20</sup>. Si bien es cierto que numerosos objetos reno-mosanos del siglo XIII muestran filigranas de diversos tipos, otras parecidas adornan piezas realizadas fuera de esta área como las cruces de Rouvres, Eymoutiers, Gorre, Le Dorat, les Cars (Haute-Vienne), Darnets (Correze) o las dos del Museo de Cluny, por sólo citar algunos ejemplos, vinculadas a talleres limosines, o bien piezas del Tesoro de Conques relacionadas con talleres de Rouergue o el Languedoc<sup>21</sup>.

El tercer elemento importante que analizaremos es el empleo de miniaturas bajo cristal de roca. Los orfebres de Venecia conocían la técnica del esmalte pero, desde fines del siglo XIII, durante el Trecento, los *crisallari* recurrieron muy a menudo a la colaboración de



Crucifixión. Misal. Segundo cuarto del siglo XIV. Procuratori di San Marco, de *Supra*, Chiesa, Reg. 120. Ministero per i beni culturali e ambientali. Archivio di Stato, Venecia.

Pala d'Oro. Evangelistas.  
Detalle. Principios del siglo XII.  
San Marcos, Venecia.



los miniaturistas más que a los esmaltadores para realizar sus obras, encajando miniaturas bajo el cristal. Ya en 1284 el arte de los *cristallari* tenía estatutos propios. En la *Chronica antiqua* del convento de Santa Catalina de Pisa se cuenta cómo el hermano Pedro fue a Venecia para comprar una gran cruz de cristal:

Frater Petrus, conversus, sacrista superexcellens, multa sacristiae, nostrae paramenta paravit. Tabulam praetiosam procuravit fieri majoris altaris. Transivit Bononiae de hac vita, vadens Venetias, ut fieri faceret crucem magnam de lapide cristallino <sup>22</sup>.

Sin pretender en ningún momento entrar a analizar la complejidad de la miniatura veneciana del Trecento es cierto que en los inicios del siglo XIV en Venecia se entrecruzan todo tipo de influencias, fundiéndose con

el gusto local fundamentalmente bizantinizante. A lo largo del siglo XIII el arte veneciano se va liberando de los vínculos del arte oriental para formar su propio estilo. Van apareciendo elementos góticos que se expresan en buena medida a través de prototipos nórdicos (Norte de Francia y el Mosa). Sin embargo, a pesar de que poco a poco el arte veneciano va configurando su propio estilo es muy interesante observar cómo la *manner greca* sobrevive incluso después del desarrollo de un estilo veneciano propio. El esquema bizantino está tan arraigado que, a veces, lleva a problemas de datación, situando en fechas más tempranas obras de cronología posterior. En este sentido Volbach <sup>23</sup> cita ejemplos, sobre los que luego volveremos, como el antiguo marco del Volto Santo de San Pedro y el tríptico



Ángeles. Detalles del nudo. Miniaturas bajo cristal de roca. Quejana, Álava.

de Alba Fucense en la Colección del Palazzo Venezia. Según apunta Palluchini <sup>24</sup> se pueden señalar dos corrientes en la miniatura trecentisca veneciana; una de carácter áulico, de planteamiento conformista bizantinizante, y otra, más popular y progresista, de espíritu continental (paduano o boloñés). La primera era naturalmente estimulada por los ejemplos de importación directa constantinopolitana, que continuaban llegando a Venecia, y naturalmente no debieron faltar miniaturistas griegos que se expresaban de un modo estrictamente bizantino.

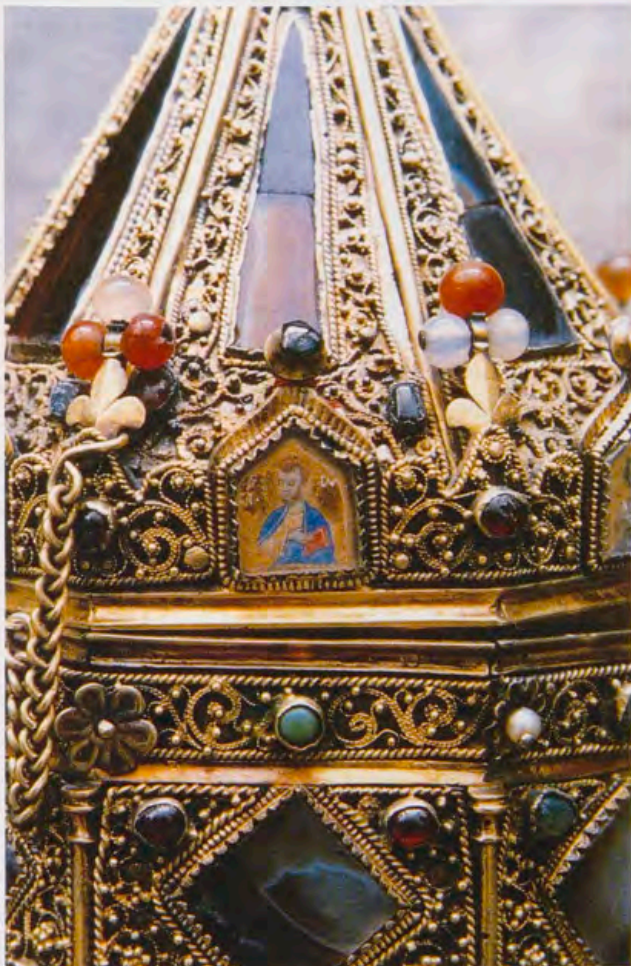
Curiosamente la orientación estilística que inspira a los miniaturistas de algunas *Mariegole* <sup>25</sup> de Cofradías religiosas es conservadora, apegada al bizantinismo, estimulada por ejemplos de miniatura constantinopolitana, cuando no se inspira directamente en el gran arte de Paolo Veneziano, trasladando de aquel modelos constructivos y expresivos encaminados a una madurez gotizante. La Cofradías prefieren adornar sus *Mariegole* con miniaturas todavía ligadas al lenguaje más áulico, bizantinizante o neohelenístico que está acorde con los modos de Paolo Veneziano. Sus pinturas aparecen bajo la inspiración bizantina con las características de la pintura gótica occidental y realizan esta singular síntesis propia del arte veneciano. No en vano será el encargado de crear una obra pictórica digna de recubrir la Pala d'Oro en 1345, fechada y firmada por sus hijos Luca y Giovanni. Mientras en Padua la novedad fue el goticismo, en Venecia el gusto trecentesco fue refinándose, por un lado, sobre la fidelidad a la tradición bizantinizante local; y por otro, sobre una sorprendente atención dedicada a la miniatura del Oriente de las Cruzadas y a las manifestaciones de la Corte avignonense. La cadencia bizantinizante se une a una agilidad gótica a la francesa; no en vano Paolino de Venezia, entre otros, está presente en Avignon como delegado papal en 1321 <sup>26</sup>. El tabernáculo eucarístico que centra hoy nuestra atención se integra pues en el conjunto de una serie de piezas ornadas con miniaturas bajo cristal de roca pertenecientes a los siglos XIII y XIV. La mayoría de ellas han sido agrupadas por P. Toesca, que las atribuye en parte a la escuela veneciana y en parte a la boloñesa <sup>27</sup>. El empleo de miniaturas sobre pergamino en fondo de oro bajo placas de cristal de roca trata de producir la impresión de riqueza de los esmaltes bizantinos alveolados. Estos, llegados a Venecia como botín, estimularon la fabricación propia y propiciaron la creación de un sustituto más económico pero no menos vivo artísticamente, la miniatura bajo cristal de roca que algunos definen como *pseudoesmaltes* de las *scole cristellariorum* <sup>28</sup>. Esta técnica se considera típicamente veneciana <sup>29</sup> y se utilizó para decorar todo tipo de objetos y no sólo los de uso devocional y religioso como cruces, relicarios, cálices, etc. Hay que tener en cuenta que los venecianos adoptaron la moda de los emperadores bizantinos de coser esmaltes en vestidos, zapatos, armas, sillas de parada, etc., y de hacer *regalia* a los soberanos extranjeros. Desde el punto de vista tanto iconográfico como estilístico a veces se definen como obras bizantinas provinciales <sup>30</sup> que con el paso del tiempo empiezan a absorber las influencias occidentales contemporáneas.

Las cuatro miniaturas que se disponen en los lóbulos del pie representan a los evangelistas sentados en su pupitre escribiendo, en un esquema que se repite con frecuencia en particular a partir de los ejemplos carolin-

gios. En los libros abiertos no aparecen las palabras del inicio del Evangelio correspondiente sino sus propios nombres que los identifican. Los sitiales en que se sientan están vistos de perfil y rematan en una bolas tanto los brazos como el respaldo. Los atriles son piezas de mobiliario bastante parecidas en todos los casos. En ellos descansan abiertos grandes libros pautados con sus nombres escritos. La ambientación es también similar con estructuras arquitectónicas a ambos lados en forma de torreones con ventanas abiertas. Son arquitecturas de tradición helenística con una vaga sugerencia espacial. Arquitecturas similares encontramos en la Crucifixión miniada del *Misal* de San Marcos (Venecia, Archivo di Stato), para unos de principios del siglo XIV y para otros del segundo cuarto del mismo. Se define como la miniatura de más pura entonación bizantina que se encuentra en un códice existente en Venecia *ab antiquo*<sup>31</sup>. Algunos elementos indican la incorporación de cierta frescura naturalista de ascendencia gótica a unos esquemas repetitivos en el mundo bizantino. Un movimiento ritmado valoriza los modos fundamentalmente bizantinizantes. La figura de San Juan, la más deteriorada, sujeta el libro con su mano. San Mateo traduce una actitud pensativa, apoyando la cabeza en su mano izquierda mientras la posición de sus piernas se vislumbra a través del ropaje. Junto a la arquitectura se sitúa un árbol de copa redondeada como elemento ambiental. Una de las figuras más curiosas es San Lucas, con los brazos levantados, la pluma en su mano derecha y sus ojos detrás de unas gafas. Las primeras lentes utilizadas fueron en cristal de roca pero en seguida

se admite su fabricación en vidrio y en 1517 aparecen las gafas en Venecia. El reglamento de los *cristallari* (1284), severo, en un principio contra el empleo del vidrio, se vio vencido muy pronto (1301) ante la demanda cada vez mayor de "vidrio para leer"<sup>32</sup>. San Marcos con ambas manos sobre el papel cruza las piernas en una postura muy naturalista. En líneas generales presentan rostros alargados, nariz recta, pronunciadas entradas en su cabello y llevan barba, siendo el de mayor edad San Juan y el más joven San Marcos. La gama cromática, no muy amplia, incluye básicamente azules, rojos, blanco, ocre y negro sobre fondo oro. La aplicación de los colores es de gran delicadeza. Tal vez podamos relacionarlo con ese modo "descaradamente acuarelado" que se difunde por el Veneto<sup>33</sup>.

En la concepción de las escenas y de las figuras puede verse un conocimiento de la miniatura bizantina, de la pintura musiva de San Marcos y de la contemporánea de Paolo Veneziano. La relación entre manifestaciones artísticas de diverso signo es habitualmente estrecha. D'Ancona señala cómo en el *Statuto della Scuola di San Teodoro* la gran miniatura puesta en la cabeza está inspirada directamente por el mosaico que forma la parte superior de la puerta de la fachada interior de San Marcos, de composición y ejecución enteramente bizantina<sup>34</sup>. En nuestro caso, de forma especial, podemos relacionar a los evangelistas con los de la Pala d'Oro de San Marcos que debieron formar parte del segundo retablo (principios del siglo XII, bizantino y veneto-bizantino). Estos medallones cuentan entre las primeras piezas de esmalte de los talleres venecianos, y para algunos son



San Lucas. Detalle de la cubierta de la copa. Miniatura bajo cristal de roca.



San Juan. Detalle de la cubierta de la copa. Quejana, Álava.



Triptico de Alba Fucense. Segundo cuarto del siglo XIV. Museo D'Arte Sacra della Marsica, Celano.

su obra maestra, tal vez fruto de artesanos discípulos del "maestro griego" que habría venido a Venecia al servicio de Ordelafo Falier<sup>35</sup>. En ellos se muestra ya la tendencia occidental a un cierto realismo.

La relación es asimismo manifiesta con los esmaltes traslúcidos que representan a los evangelistas aplicados sobre la encuadernación, bizantina o bizantinizante, usada para el trecentesco *Misal de la Basílica de San Marcos* (Biblioteca Marciana) que vinieron a sustituir a otros alveolados. Llama la atención que el color se limite a las imágenes que destacan sobre un fondo dorado, el mismo utilizado para las miniaturas<sup>36</sup>. Es curioso cómo los miniaturistas que colaboran con los *crystallari* cuando se aplican a la ilustración de manuscritos siguen la tradición de la miniatura propiamente dicha, pero cuando imitan esmaltes están forzados a tener en cuenta las inflexiones de un lenguaje artístico propio de los esmaltes. En el nudo o manzana las miniaturas representan seis figuras de ángeles en general bastante deterioradas, pues es la zona habitual de sujeción de la copa. En posición frontal con las alas abiertas giran el rostro hacia un lado y cruzan las manos delante del pecho. Predomina la tipología de cabeza con el cabello en melena rizado sujeto por una diadema y envuelta en un nimbo, la mayoría de las veces perdido, que imita a los nimbos perlados. Sin embargo, al menos en dos ocasiones, responden a un modelo distinto, de cabello liso con raya en el centro y expresión dura, más en consonancia con la corriente griega. La gama cromática es similar a lo anterior.

En la base de la cubierta las miniaturas de forma pentagonal incluyen la representación de Cristo y una serie de apóstoles, de medio cuerpo, identificados por una inscripción a veces de difícil lectura. Cristo, de tipo helenístico, joven con cabello liso y raya en el centro, es la única figura no coloreada que destaca su silueta negra

sobre fondo oro. San Lucas con túnica de color ocre y manto azul sostiene en su mano izquierda velada el libro de color rojo. San Marcos también parece llevar la mano velada sosteniendo un libro rojo. San Juan en similar actitud viste túnica roja y manto azul. El modelo iconográfico, sin embargo, muestra un hombre de edad madura, el del Apocalipsis y no el habitual discípulo joven. San Mateo en la misma postura invierte el cromatismo de sus ropajes, túnica azul y manto rojo. Similar disposición se observa en San Bartolomé. De aspecto más juvenil, el único sin barba, con túnica ocre y manto azul aparece Santo Tomé; y envuelto en gran manto azul, que deja ver túnica roja, Simón Pedro.

Los rostros son alargados, de nariz recta y frente despejada con pronunciadas entradas. La pupila situada en el rincón del ojo indica la dirección de la mirada. La representación de este tipo de bustos es más que habitual. Pueden citarse numerosos ejemplos como los nichos de la encuadernación de la Biblioteca Marciana o en el cáliz del Tesoro de San Marcos. Los más próximos, sin embargo, aparecen en obras como el marco del relicario del Volto Santo de San Pedro de Roma o el Tríptico de Alba Fucense en el Museo D'Arte Sacra della Marsica, Celano, decoradas con relieves en estuco policromo, miniaturas bajo cristal de roca, repujado y filigrana. La relación con este último, fechable en el segundo cuarto del siglo XIV, es más que evidente<sup>37</sup>. Los pequeños bustos de los santos están en la tradición bizantina, pero en la posición de sus cabezas hay menos rigidez que en sus prototipos.

Desde el punto de vista estilístico, en líneas generales muestran al lado de un bizantinismo a veces pronunciado (en dos de los ángeles se acentúa la *maniera greca*) modelos más libres y actitudes más vivas (los evangelistas) que se relacionan con el estilo de la nue-

va pintura italiana del Trecento. Durante la segunda mitad del Trecento, y sobre todo hacia fines del siglo, diversas influencias procedentes de Padua, Verona o Lombardía se cruzan en la miniatura veneciana y terminan por cambiar el estilo. Las diferencias de ejecución que responden a modelos y corrientes distintos pueden relacionarse también con el hecho de la actividad de un taller en la ejecución de las miniaturas y no de un sólo maestro. Además era posible que en algún taller hubiera también durante cierto tiempo maestros de formación no veneciana y acusada personalidad que favorecían la mezcla de motivos. Parece bastante claro que en Venecia hubo uno o dos talleres que produjeron gran cantidad de obras a la manera arcaica. No es fácil determinar hasta cuándo estuvieron activos, si bien parece que la producción llegó a su fin en la segunda mitad del siglo XIV, sin descartar su prolongación en talleres provinciales<sup>58</sup>. En el arte del mosaico y en las artes suntuarias la proximidad entre Venecia y Bizancio es mayor probablemente que en otras manifestaciones artísticas. La conquista de Constantinopla (1204) determina una *renovatio* del arte veneciano. Venecia es el centro del Mediterráneo donde confluyen Oriente y Occidente. Los intercambios artísticos llegan de todas partes, no sólo de otras provincias italianas sino también de Alemania, Francia, la zona del Rin o Austria.



Triptico de Alba Fucense. Detalle.

## NOTAS

- <sup>1</sup> L. Suárez Fernández, *El Canciller Ayala y su tiempo (1332-1407)*, Vitoria, 1962.
- <sup>2</sup> J. Contreras, Marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1934, t. II, 268, t. III, 461-462. *El arte gótico en España*, Barcelona, 1935, 101. *Introducción a la biografía del Canciller Ayala*, Bilbao, 1950, 37. J.M. Cruz Valdovinos, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, 16. *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, t. XXXIX, 462. F. Janer, "Relicario de Nuestra Señora del Cabello, perteneciente en el siglo XIII a la familia del Canciller de Castilla Don Pedro López de Ayala", *Museo Español de Antigüedades*, t. VIII, 1877, 175-194. R. Martín Vaquero, *Platería en la Diócesis de Vitoria, 1350-1650*. Vitoria-Gasteiz, 1997, nº 126, láms. 240, 245. F. Martínez Vázquez, *Reseña histórica y Catálogo Monumental del Monasterio de Quejana, 1374-1974*, Vitoria, 1975, 57. Mirari, *Un pueblo al encuentro del arte*, Vitoria-Gasteiz, 1989-1990, nº 57, 52, 364. M. Portilla, *El Relicario de la Virgen del Cabello en el Monasterio de Quejana*, Álava, 1961. *Torres y casas fuertes en Álava*, Vitoria, 1978, vol. 2, 863-864. *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. VI, 1988, 785-796. H. Sancho, "Santa María del Cabello", *Euskalerrriaren Alde*, 1919-1920. S. Silva Verastegui, "Las empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala", *Vitoria en la Edad Media*, Actas del I Congreso de Estudios Históricos, Vitoria-Gasteiz, 1982, 764. E. Taburet-Delahaye, "L'orfèvrerie au poinçon d'Avignon au XIVe siècle", *Revue de l'art*, nº 108, 1995, 17.
- <sup>3</sup> M. Núñez de Cepeda, *Hospitales Vitorianos. El Santuario de la Santísima Virgen de Estibaliz*, El Escorial, 1951, 105.
- <sup>4</sup> M. Walcher Casotti, "Miniature e Miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo", *Istituto di Storia dell'arte antica e moderna*, nº 15, 1962, 42.
- <sup>5</sup> Mirari, 1989-1990, nº 58, 56 [cit. n. 2]. Se califica de pieza espectacular y desconocida, copón de tipo gótico-bizantino. Considera que las miniaturas son pinturas sobre metal cubiertas de cristal. Se cataloga como fruto de obrador italiano, siglo XIV. R. Martín Vaquero, 1997, nº 74, láms. 167-171 [cit. n. 2]. M. Portilla Vitoria y otros, 1988, t. VI, 806-808 [cit. n. 2]. Se define como copón gótico-bizantino. Respecto a la técnica y estilo de esta obra la sitúa en un arco cronológico entre los últimos años del siglo XIV y a lo largo del siglo XV, como posible donación al convento de sus patronos. Recoge también la opinión de "algunos expertos" de que pudiera tratarse de una obra neogótica-bizantina y añade que, consultada la documentación desde 1809 a 1984, no ha encontrado ninguna referencia a este copón. Entre las obras conservadas en el Monasterio se recoge también una arqueta donde se guardaba el copón, enchapada de plata con puntas de cabezas floreadas y ornamentada con decoración a base de grandes círculos y cuadrifolios geométricos. J.M. Cruz Valdovinos, 1997, 16 [cit. n. 2]. Dice que probablemente fue relicario en origen y se desconoce cómo y cuándo llegó al Monasterio, debiendo corresponder al ajuar fundacional. Es obra veneciana de inicios del siglo XIV, similar al relicario que se guarda en el Tesoro de San Nicolás de Bari donado por Carlos II de Anjou en 1296. En septiembre de 1989 se realizó un tratamiento de limpieza general cuya información agradezco a Isabel Ortiz de Errazti.
- <sup>6</sup> Láminas de ágata encontramos en muy diversas obras, como la Caja de las ágatas de la Catedral de Oviedo. Sin embargo, en este contexto el díptico de Berna es probablemente una de las obras más tempranas de este tipo, en torno a 1300, en un complicado conjunto de orfebrería, miniatura y entalle. La iconografía de las miniaturas se sitúa entre las representaciones occidentales y bizantinas, según P. Toesca, "Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Dugento". *Arte Veneta*, 1951, 15, con las variantes y libertad que aparecen en la pintura italiana del Dugento. Asimismo, láminas de ágata en forma de losange, círculos y cuadrados encontramos en el altar viatorio de Florencia, del Palacio Pitti.
- <sup>7</sup> A. Franco Mata, *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia Trecentesca*, Madrid, 1984, 45-46.
- <sup>8</sup> M<sup>a</sup>.L. Martín Ansón, "Sobre algunas obras con esmaltes traslúcidos italianos en España", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1991, vol. XXI, 1, 508.

- <sup>9</sup> E. Taburet-Delahaye, 1995 [cit. n. 2]. Considera que es una obra unitaria y que quizá fue el Conde Aimon (1329-1343), padre de Amadeo VI, quien mandó realizar el relicario donado a la abadía de Saint Maurice d'Againe, dado que aparecen dos escudos con las armas de los Condes de Saboya.
- <sup>10</sup> M.M. Gauthier, *Les Routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jerusalem à Compostelle*, Fribourg, 1983, lám. 70, 126.
- <sup>11</sup> V. Pace, "Gli inizi di Nicola da Guardiagrele", *Bollettino d'Arte*, Supplemento al n° 95, Studi di Oreficeria, 1997, 149-158.  
S. Romano, "Nicola da Guardiagrele: Alcune tracce di gotico internazionale in Abruzzo", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XVIII, 1, Pisa, 1988, 215-250.
- <sup>12</sup> Ver al respecto E. Taburet-Delahaye, "Un groupe de bijoux venetiens du XIVe. siècle", *Razo*, n° 7, 1987, 145-181.
- <sup>13</sup> E. Taburet-Delahaye, 1987, 154 [cit. n. 2]. Ver también de la misma autora *L'Orfèvrerie gothique (XIIIe-début XVe. siècle) au Musée de Cluny*, París, 1989.
- <sup>14</sup> J.G. Hawthorne y S. Smith, *On Divers Arts. The Treatise of Theophilus*, New York, 1979, Libro III, Cap. LI.
- <sup>15</sup> E. Molinier, *Histoire Generale des Arts Appliqués à l'industrie du Ve. à la fin du XVIIIe. siècle*, París, 1896, t. IV, 235.
- <sup>16</sup> A. Lipinsky, *Oro, Argento, Gemme e Smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alle fine del medioevo (3000 a.C.- 1500 d.C.)*, Firenze, 1975, 255-268.
- <sup>17</sup> G. Dewanckel, "La croix à double traverse du XIIIe. siècle de la basilique Saint Materne de Walcourt", *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles 26, 1994/96, 1998, 25, datos apreciados con motivo de la restauración de la cruz le llevan a confirmar diferencias en la manera de aplicar las filigranas al fondo; bien están completamente soldadas al campo de metal, creando un dibujo; bien se destacan promoviendo un tipo de decoración en tres dimensiones o bien, como en el caso de la cruz, los hilos de plata dorada doblados en forma de follajes que sirven de soporte a las hojas no están soldados al campo de metal sino a una bordura y están engastados en la placa de fondo, constituyendo así una plaqueta paralela independiente. Este último caso parece ser el del copón que nos ocupa.
- <sup>18</sup> *Le Trésor de Saint Marc de Venise*, París-Milán, 1984, 266.
- <sup>19</sup> H.R. Hahnloser, *Il Tesoro di San Marco, II, Tesoro e Museo*, Firenze, 1971, 151 y sgt.  
"Scola et Artes Crystalliariorum de Veneciis 1284-1319 Opus Venetum ad Filum", *Venezia e l'Europa*, XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte. Venezia, 1986, 157-165.  
Para I. Hueck, "L'Oreficeria in Umbria della seconda metà del secolo XII alla fine del secolo XIII", *Francesco d'Assisi. Storia e Arte*. Milano, 1982, 176, un cierto tipo de filigrana considerado típicamente veneciano *opus venetum ad filum* era más veneciano de factura que de invención. La antelación cronológica de los motivos corresponde a los orfebres de la zona reno-mosana, sólo que está muy cerca de tener competidores en el mercado internacional.
- <sup>20</sup> D. Gaborit-Chopin, "Les filigranes venetiens", *Le Trésor de Saint Marc de Venise*, París-Milán, 1984, 255.
- <sup>21</sup> E. Taburet-Delahaye, "Opus ad filum. L'ornement filigrane dans l'orfèvrerie du centre et du sud-ouest de la France", *Revue de l'Art*, 1990, 47.  
J. Taralón, en *Les Trésors des églises de France*. Musée des Arts Decoratifs, París, 1965, XXVII, apunta que la filigrana será absorbida enteramente por la decoración vegetal y desaparecerá en el siglo XV. En Francia reaparecerá en el siglo XVII por mediación de Italia, donde la tradición se había mantenido en los talleres de Venecia y Florencia.
- <sup>22</sup> "Chronica Antiqua Conventus Sanctae Catharinae de Pisis", *Archivio Storico Italiano*, 1845, t. 6°, 500.
- <sup>23</sup> W.F. Volbach, "Venetian Byzantine Works of Art in Rome", *The Art Bulletin*, June, 1947, 86-94.  
El Tríptico de Alba Fucense, por ejemplo, era catalogado en ocasiones como obra bizantina del siglo XIII; F. Hermanin, "Gli oggetti d'arte nelle regioni colpite dal terremoto", *Bollettino d'Arte*, 1915, 45.  
E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie Meridionale*, I, 1904, 279-281.
- <sup>24</sup> R. Palluchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, 1964, 23.
- <sup>25</sup> Las Mariegole son los registros donde las Cofradías religiosas o de artesanos consignaban sus estatutos y los nombres de los cofrades. Generalmente ofrecen en sus frontispicios una serie de miniaturas que se escalonan a lo largo de todo el siglo. Se conservan sobre todo en el Museo Correr y en los Archivos del Estado en Venecia.
- <sup>26</sup> G.M. Canova, "La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia", en *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*. Milano, 1992, t. II, 405.
- <sup>27</sup> P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Turín, 1927, 1148, y "Quelques miniatures venetiennes du XIVe. siècle", *Scriptorium*, t. I, n° 1, 1946-1947, 70-71. Las principales piezas son las cruces de Atri, Pisa, Asís, Basel y Tongres, el altar portátil en el Palacio Pitti de Florencia, el altar de Andreus III de Hungría en el Historical Museum de Berne, el altar portátil en el tesoro de San Pedro en Roma, el Tríptico de Alba Fucense en el Palacio Venezia en Roma, un ajedrez que estaba en el Tesoro de los Güelfos, un Díptico en el Victoria & Albert Museum, un portapaz en el convento de Santa María en Zara y dos relicarios; uno en Veroli y otro en el Museo de Castiglione Fiorentino. La cruz del tesoro de Asís en un inventario de 1358 es denominada como *de opere veneto* y eso califica tanto la obra de cristal como las miniaturas.
- <sup>28</sup> *Venezia e Bisanzio*, Venezia, Palazzo Ducale, 1974, 76.
- <sup>29</sup> Entre otros, G. Lorenzoni, "Heritage byzantin, classicisme et apport occidental du XIIIe. au XIVe. siècle", *L'Art de Venise*, t. I, París, 1997, 108, define las miniaturas bajo cristal de roca como "especialidades" de Venecia. Sin embargo, M.M. Gauthier, 1985, 169 [n. 10], a propósito del relicario-torre de la Santa Espina y otras muchas reliquias, en Bouillac, procedente del tesoro de Grandseigne que, por sus ornamentos y filigranas sitúa a principios del siglo XIII en Toulouse o Haute-Guyenne, dice que su estructura anuncia la del relicario de Asís, y la decoración de las miniaturas bajo cristal, muy rara para esta época, prefigura las obras venecianas de fines del siglo XIII.  
Seguramente, una vez más, hay que tener en cuenta el panorama general de la orfebrería occidental del momento.
- <sup>30</sup> H. Buchthal, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, London, 1971, 21.
- <sup>31</sup> *Venezia e Bisanzio*, 1974, n° 100 [cit. n. 28]. El oro de los fondos y de los nimbos está decorado con punzón según un uso que sólo se encuentra en área griega en el Trecento y es probablemente un reflujo de origen occidental. Este procedimiento lo encontramos en algunas miniaturas de la copa, especialmente en los ángeles y en los Apóstoles.
- <sup>32</sup> G. Perocco, "Venise et le trésor de Saint Marc", *Le Trésor de Saint Marc de Venise*, París-Milán, 1984, 30-31.
- <sup>33</sup> M. Salmi, *La miniatura italiana*, Venezia, s.a., 38.
- <sup>34</sup> P. D'Ancona, *La miniature italienne du Xe. au XVe. siècle*, Paris-Bruxelles, 1925, 27.
- <sup>35</sup> S. Bettini, "Venise, la Pala d'Oro et Constantinople", *Le Trésor de Saint Marc de Venise*, París-Milán, 1984, 46.
- <sup>36</sup> G. Mariani Canova, "Lo smalto traslucido del Veneto", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XIV, 2, Pisa, 1984, tav.XC, 746. Señala cómo las figuras de los evangelistas tienen una fuerza física e interior de tipo gótico pero con clara impronta veneciana que recuerda la pintura del Maestro Paolo y de su círculo, así como la miniatura de los años treinta-cuarenta del siglo XIV.
- <sup>37</sup> P. Toesca, 1946-1947, 71 [cit. n. 27]. Dice que las miniaturas del Tríptico Alba Fucense representan el estilo italo-bizantino en un momento menos avanzado del siglo XIII. Sin embargo, en otras obras posteriores retrasa la cronología.  
P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino, 1951, 842, indica que las miniaturas del Tríptico de Alba Fucense son del Trecento avanzado, de tardía y deteriorada manera bizantina y en "Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Duecento", *Arte Veneta*, 1951, 18, acepta la cronología dada por W.F. Volbach, 1947 [cit. n. 23].
- <sup>38</sup> W.F. Volbach, 1947, 92 [cit. n. 23].



do en esta institución de pintores, acontecimiento importante que recordaremos más adelante. En otro documento, datado en 1551, se dice de él que en ese momento se encuentra en el extranjero <sup>6</sup>. Claire Dumortier ha supuesto que es precisamente en ese último año cuando viaja a España y es muy probable que así fuera <sup>7</sup>. No tenemos noticias documentales españolas sobre la fecha de llegada del artista, pero una de las obras que aquí atribuiremos a su trabajo parece ser datable entre 1551 y 1554, como veremos a continuación. Estas son casi las únicas noticias que poseemos de su biografía durante el período de Amberes y, lamentablemente, ninguna obra suya.

A pesar de ello, debió ser bastante conocido en su tierra de origen, ya que el primer biógrafo que lo menciona, Karel van Mander (1604), lo considera el mejor ceramista de los Países Bajos <sup>8</sup>. Van Mander es el primero en comentar erróneamente que Floris viajó a España llamado por Felipe II y también, esta vez de manera certera, que murió aquí joven, noticia esta última que sí hemos podido confirmar. Lo considera un artista de gran fantasía para dibujar figuras e historias y, finalmente, dice que algunas de sus obras podían verse en casa de "Frans", suponemos, su hermano, el importante pintor <sup>9</sup>.

El segundo autor que trata sobre él es el español Ceán Bermúdez (1800), quien comenta que cuando Floris viene a España se establece en Plasencia (Cáceres). También da noticia más exacta de cuándo lo nombró oficialmente Felipe II, cuánto ganaba al día, e informa asimismo sobre su intervención como azulejero en tres edificios del Rey: el Palacio de El Pardo, el Palacio de Valsaín (Segovia) y el Alcázar (Madrid) <sup>10</sup>.

#### PERIODO DE PLASENCIA (ca. 1551-1562)

La única, pero crucial, aportación segura sobre su obra conservada ha sido la publicación de un conjunto de azulejos firmados con las iniciales "I.F." y datado en 1559 <sup>11</sup>. El conjunto está compuesto en la actualidad con los restos de varias mesas de altar en la iglesia de *San Pedro en Garrovillas (Cáceres)*, pequeña localidad muy cercana a Plasencia. La autora que lo publica ofrece dos posibilidades de interpretación para la firma. Una de ellas sería Ian o Jan (I) Floris (F); la otra sería Juan (I) Fernández (F). Ambos fueron consecutivamente proveedores de azulejos de Felipe II. Examinada la obra detenidamente, pensamos que la única atribución aceptable es la primera de ellas, tanto por razones cronológicas como estilísticas. Si aceptamos esta interpretación, podemos utilizar prudentemente esta obra como la única base firme para confirmar o rechazar otras atribuciones anteriores e incluso posteriores a la publicación de este importante conjunto.

El de Garrovillas es un grupo de azulejos cuya disposición primitiva ha sido modificada. Formarían originalmente varias mesas de altar. Cada una de ellas mostraría en el centro la imagen de un personaje situado ante una cortina y ésta, a su vez, sobre un fondo de patrones ornamentales repetidos. Las dos únicas imágenes conservadas íntegramente son San Pablo y San Andrés. Estas figuras son una parte muy importante del conjunto, ya que dan una idea de la extraordinaria categoría de Flores como pintor, pero los patrones ornamentales también son muy significativos, ya que el Rey se mostraría después especialmente in-



San Pablo, Iglesia Parroquial de San Pedro en Garrovillas, Cáceres.



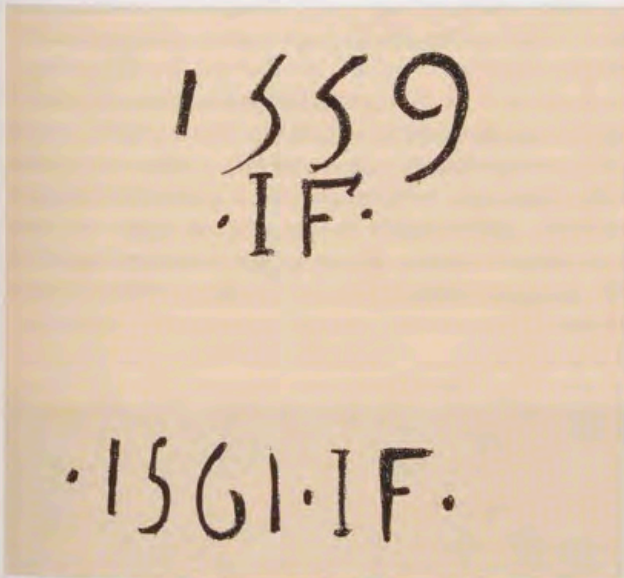
San Andrés, Iglesia Parroquial de San Pedro en Garrovillas, Cáceres.

teresado 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 1734 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.

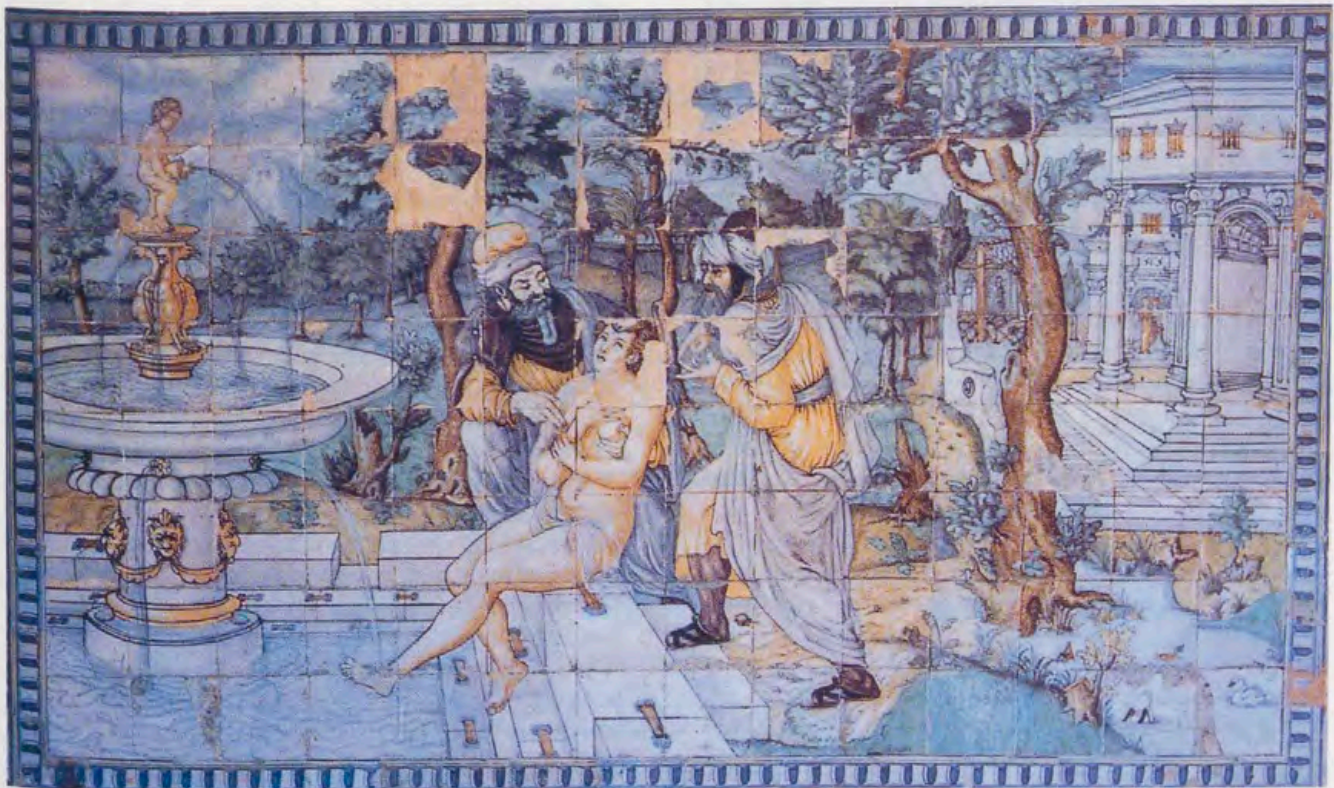
Puesto que ello había quedado claro, ¿qué secreta ocupación pudo tener Flores en 1564 y 1565 que le impidiera cumplir con su Señor y cliente más importante? Un extraordinario conjunto de azulejos datado precisamente en 1565, y hasta ahora considerado anónimo, podría ser, pensamos, la explicación a esta 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)", *Mededelingsblad Nederlandse Vereniging van Vrieten 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 1563 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 1563, 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, 1563 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 acabada...". 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.*



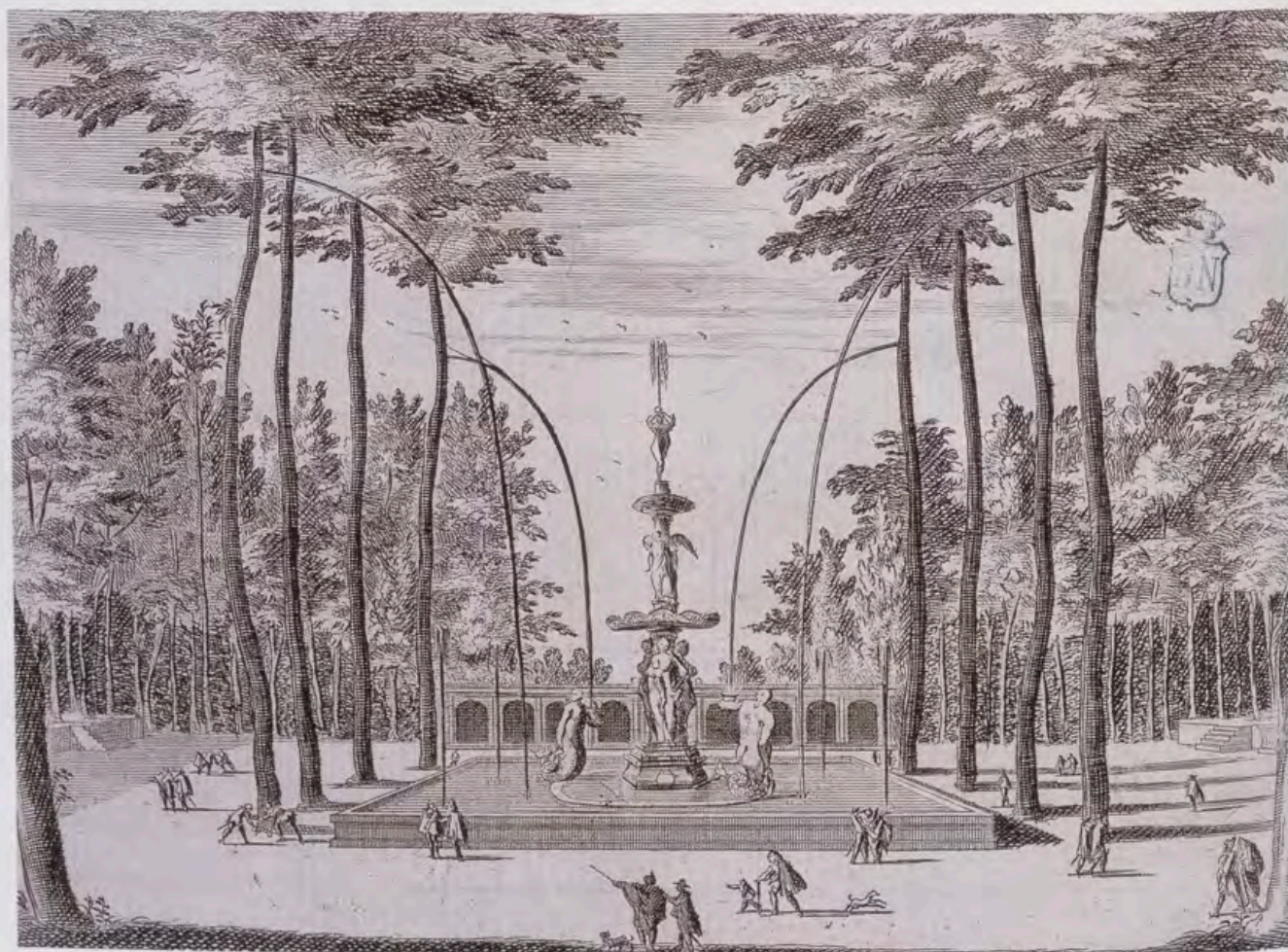
ciso analizarlo, ya que es cuanto daba de sí la Corte de Madrid. Tan limitada realización como la que nos ocupa supuso, sin embargo, un esfuerzo relativamente grande en el contexto de aquellos decenios, cuando los problemas económicos propiciaban bien poco las obras de arquitectura para la representación 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.



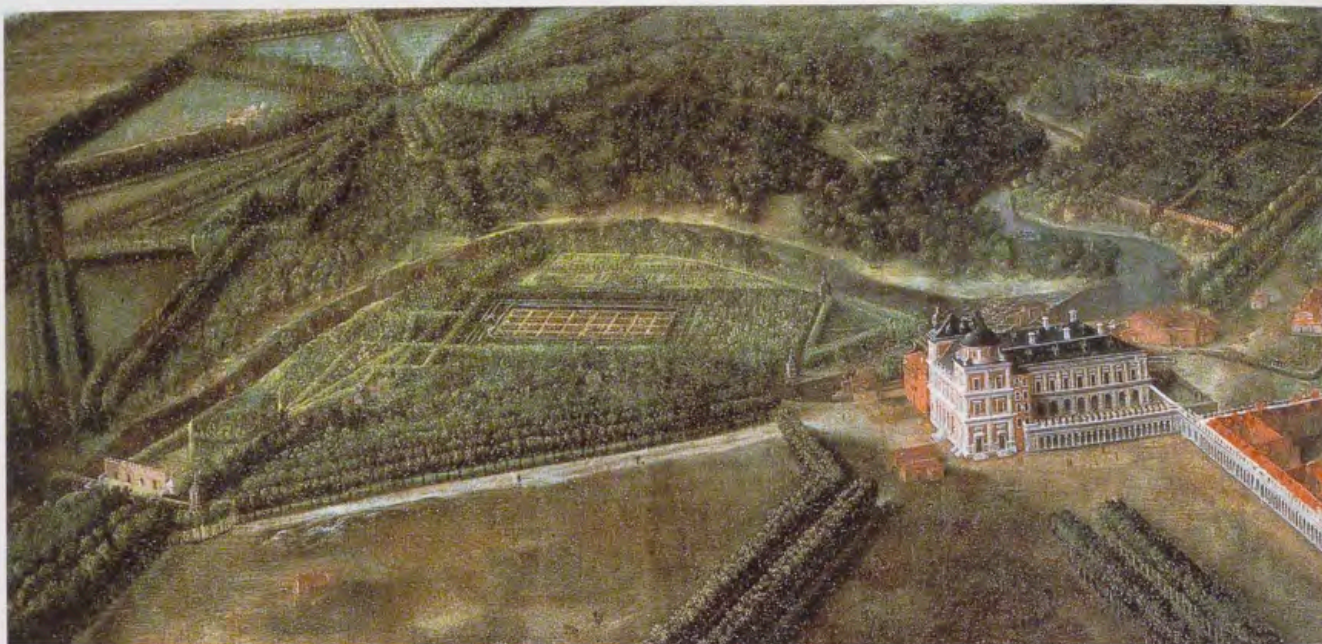
Alejandro de Cuéllar: plano del jardín de la Isla, 1737. Archivo General de Palacio. Detalle.

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>.

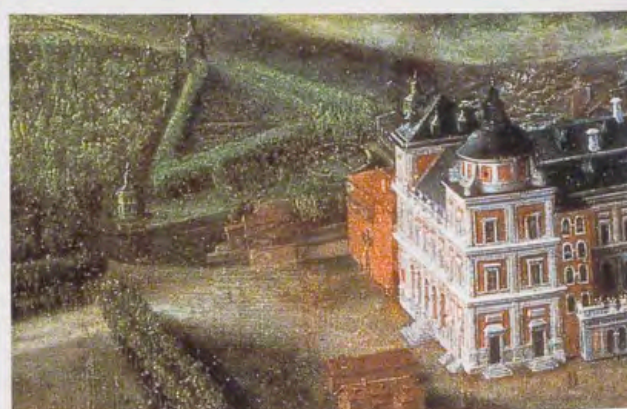
Felipe IV no siempre se escabullía de afrontar sus responsabilidades, e incluso en ocasiones, ante los repetidos reveses, reaccionaba con otro violento escape en dirección contraria, hacia la ascesis; y así se encerraba en el nuevo Panteón Real de El Escorial para llorar junto a su futura tumba por la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

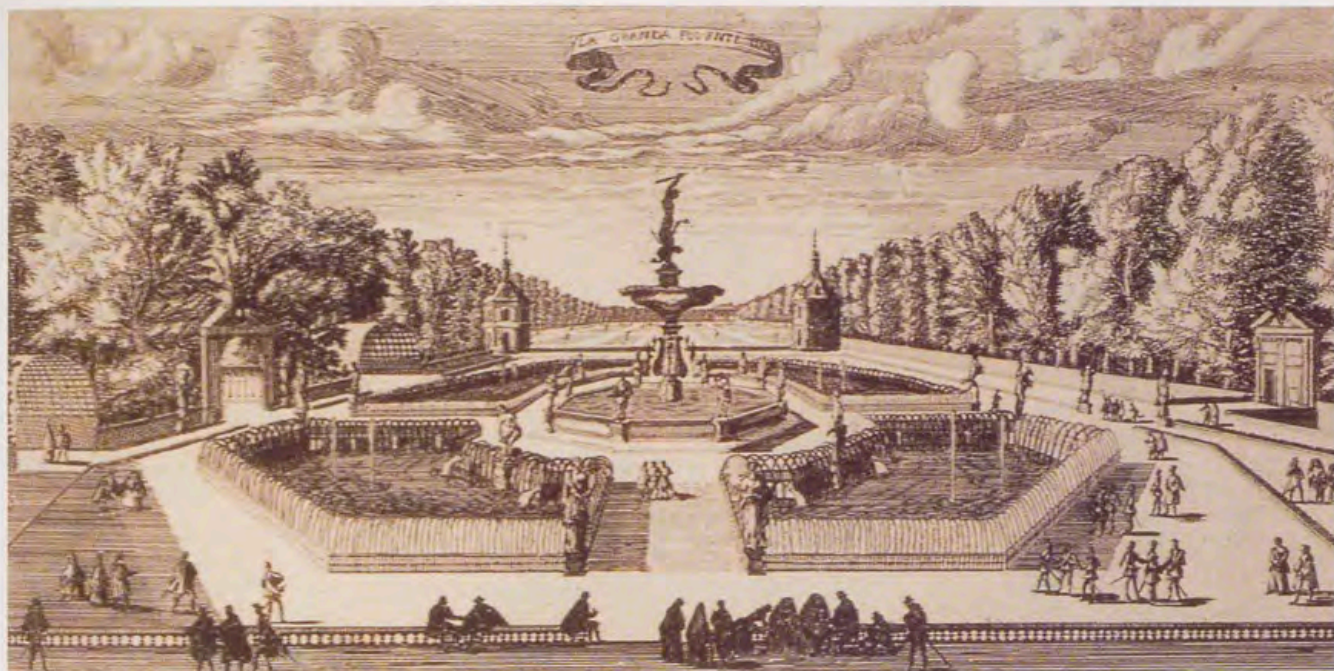
...la fontaine de Diane, qui est... sur une hauteur de piéces rapportées, de pierres, de bois, de mousse et de terre, où quantité de figures de toutes sortes d'animaux sont attachées, qui jettent agréablement de l'eau, à mesme temps qu'elles le reçoivent des tuyaux qui la leur condui-

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>.

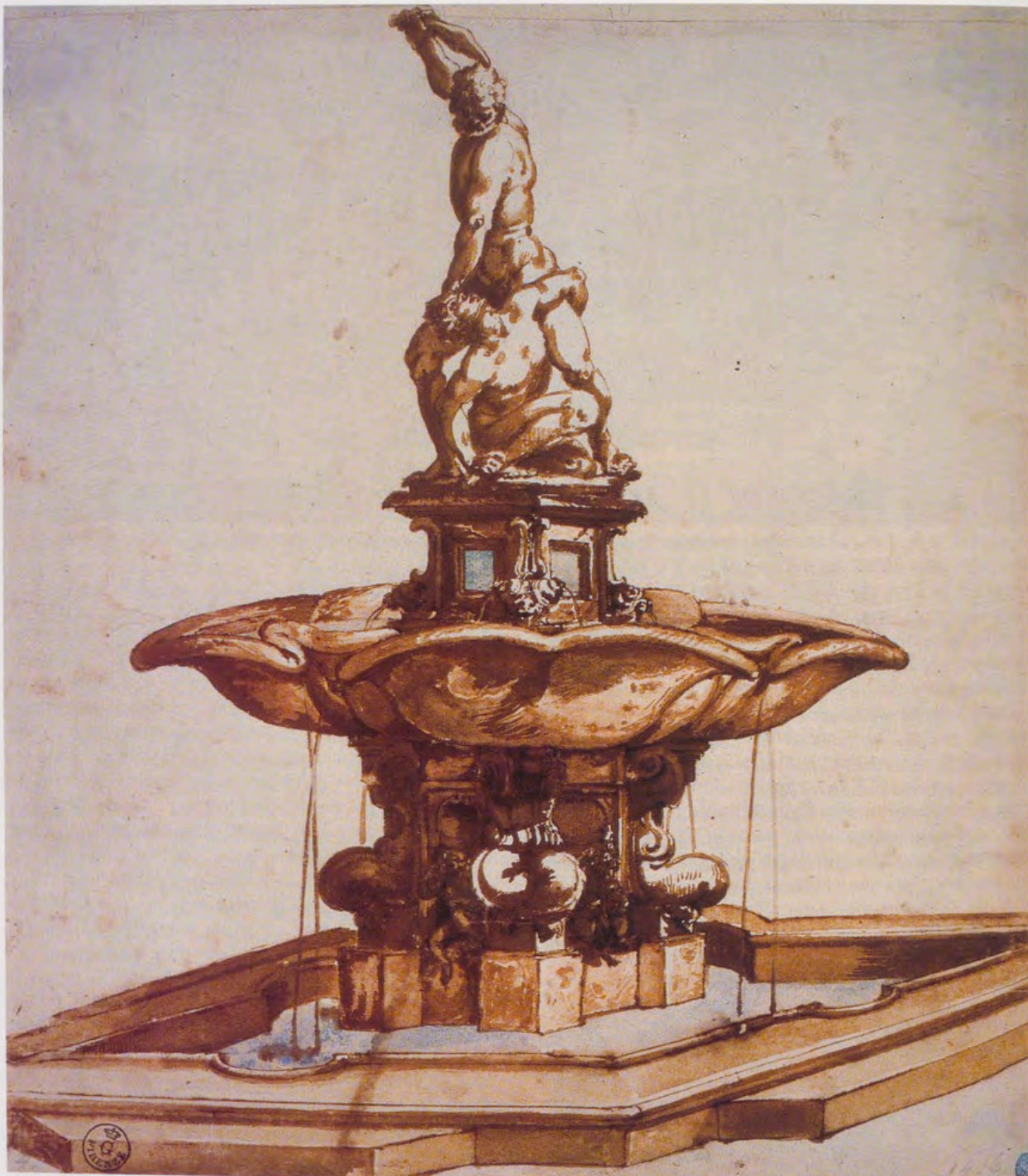
Sobre el estanque ochavado se añadieron los elementos nuevos proyectados por José de Villarreal: el solado, la base de la fuente, las impostas y los puentes, todo ello en sillería con piedra de Colmenar labrada por Jerónimo de Hornedal; las barandillas forjadas por Isidro Báez, y el cuerpo de la fuente 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.

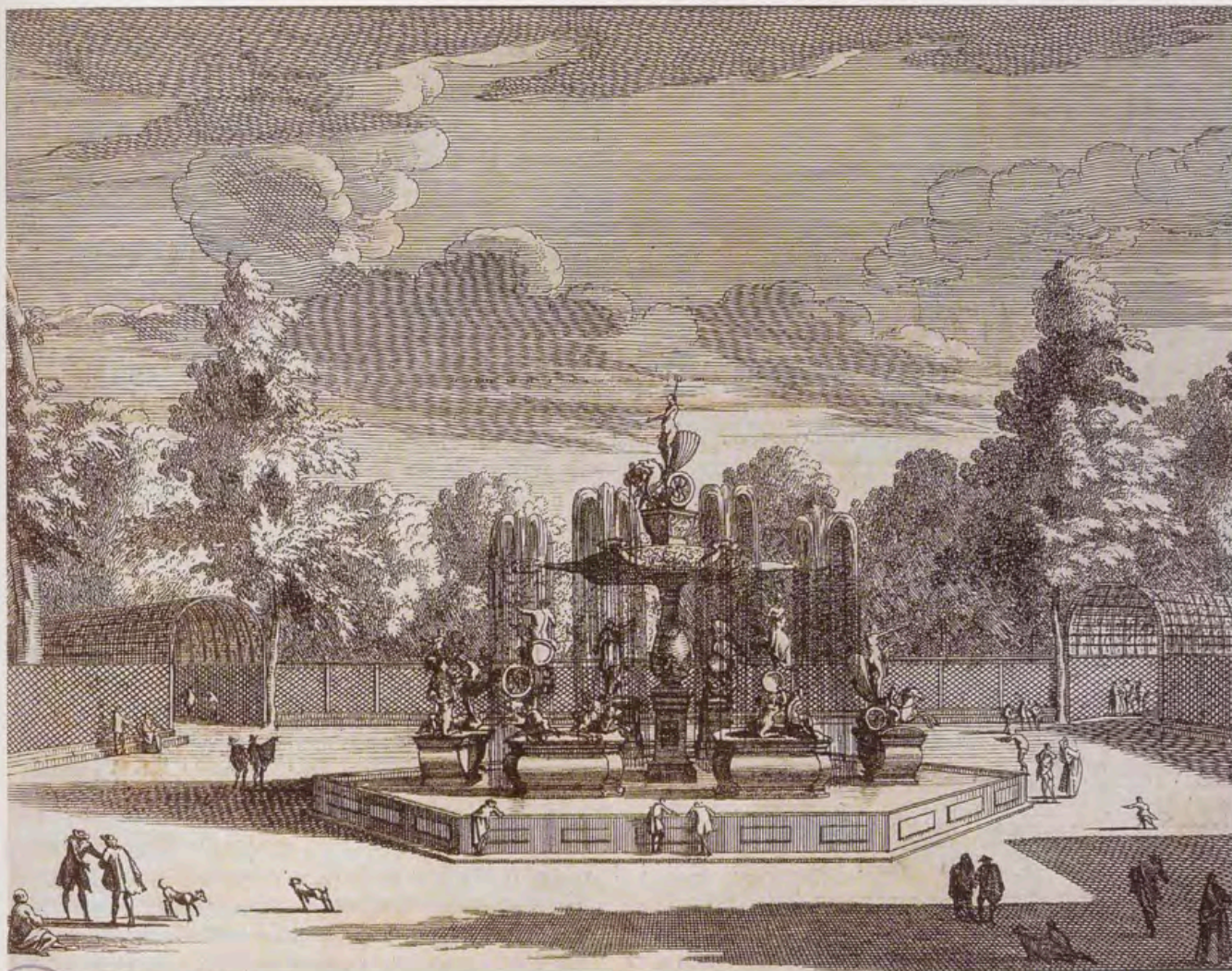
Sobre este “aparato” pétreo se acomodaron las doce esculturas de mármol blanco, de diversas procedencias, que, destinadas a esta fuente, llegaron a Aranjuez en los dos últimos meses de 1661 <sup>32</sup>. En el propio Real Sitio, y desde principios de 1662, fueron restauradas por Giambattista Morelli, 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 represenan 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 reivindicaba 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 Stati, 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 furrriera 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 cuijo 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 incisivos 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.*

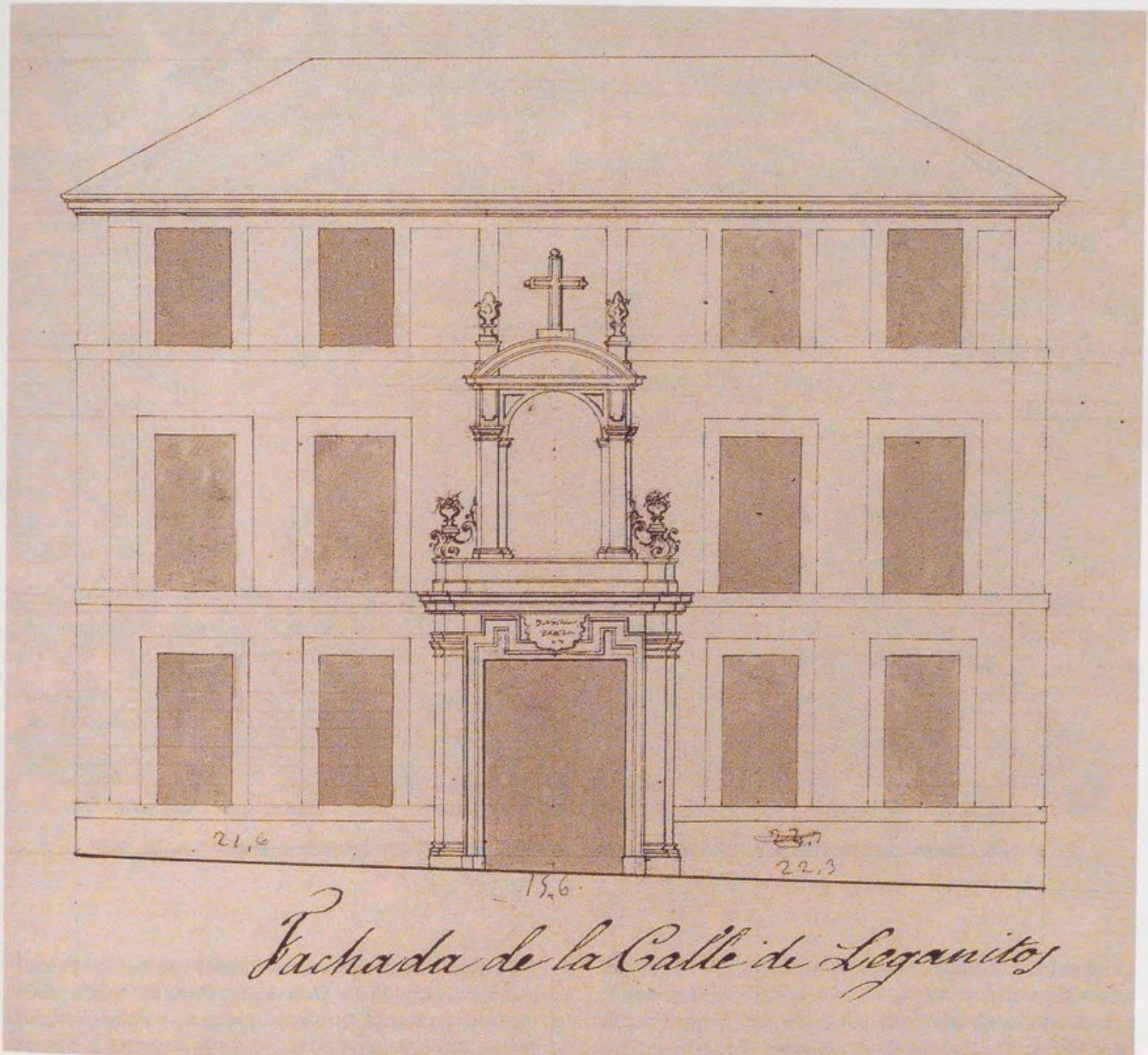


Alonso Cano, *La Virgen de Montserrat*, detalle, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

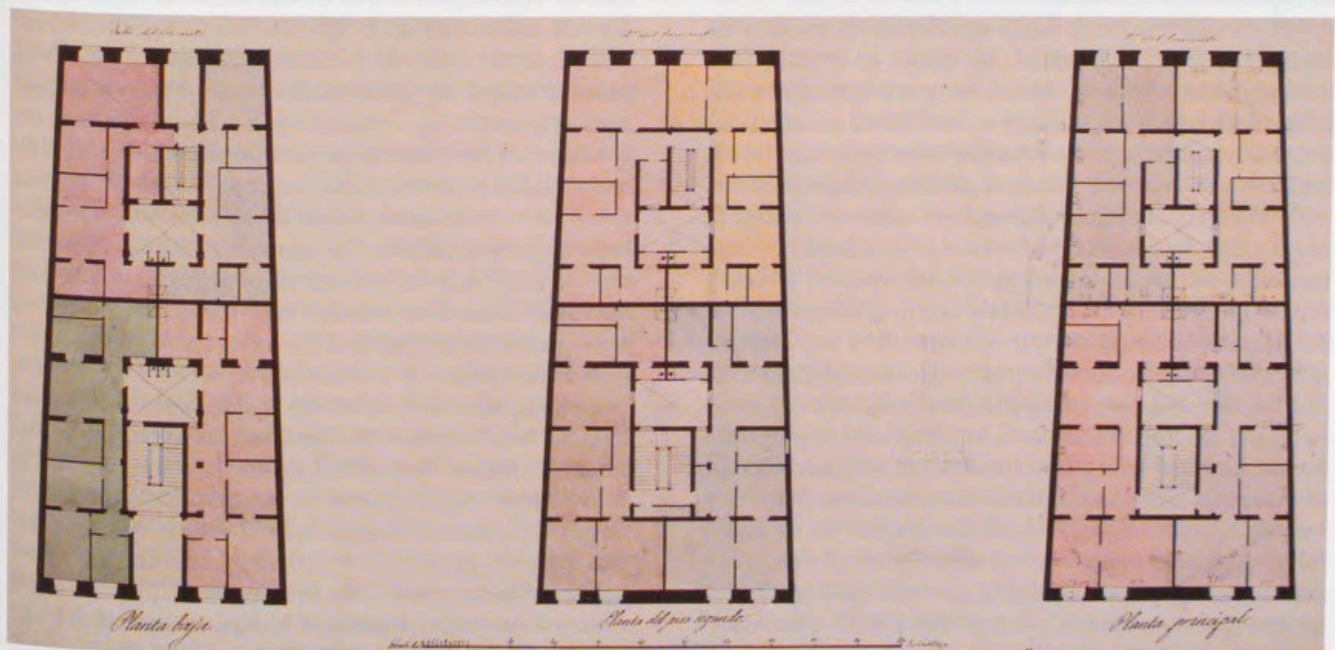
Señalemos que la presencia de esta imagen en miniatura dio lugar a alguna que otra equivocación. En efecto, la institución nunca se llamó “Colegio de Santa Bárbara”, como puede leerse en algunas obras contemporáneas.

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 surtir 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 microsurco), 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. 1152.

<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 EDITION.

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 campestre 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.

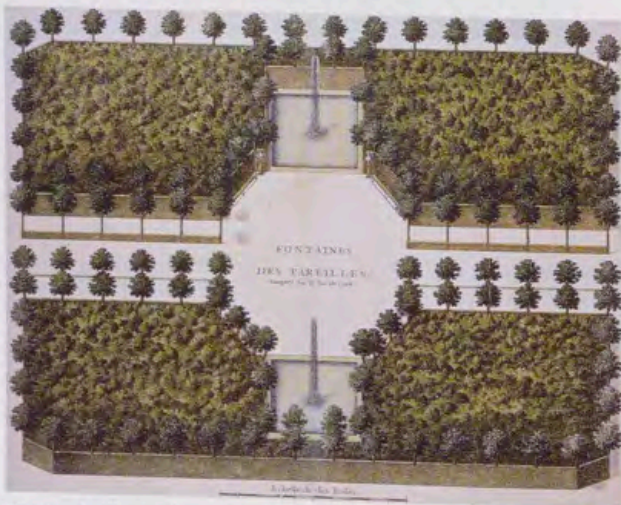


Paseo de tres calles con dos filas de árboles y setos altos limitando los bosquetes en el Augarten de Viena. Grabado calcográfico por S. K. 1738. Anónimo.

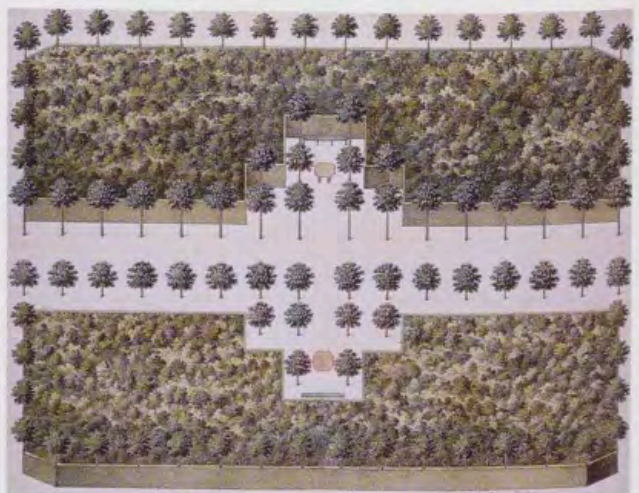
Ya utilizado en los jardines renacentistas para formar setos bajos, el uso del boj, para realizar los dibujos del interior de los parterres de bordado, se debe al francés Claude Mollet. Perteneciente a la dinastía de jardineros Mollet, Claude, autor de *Le Théâtre des Plans et Jardinages*, extendería 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 1756 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>o</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 haberseles 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.*

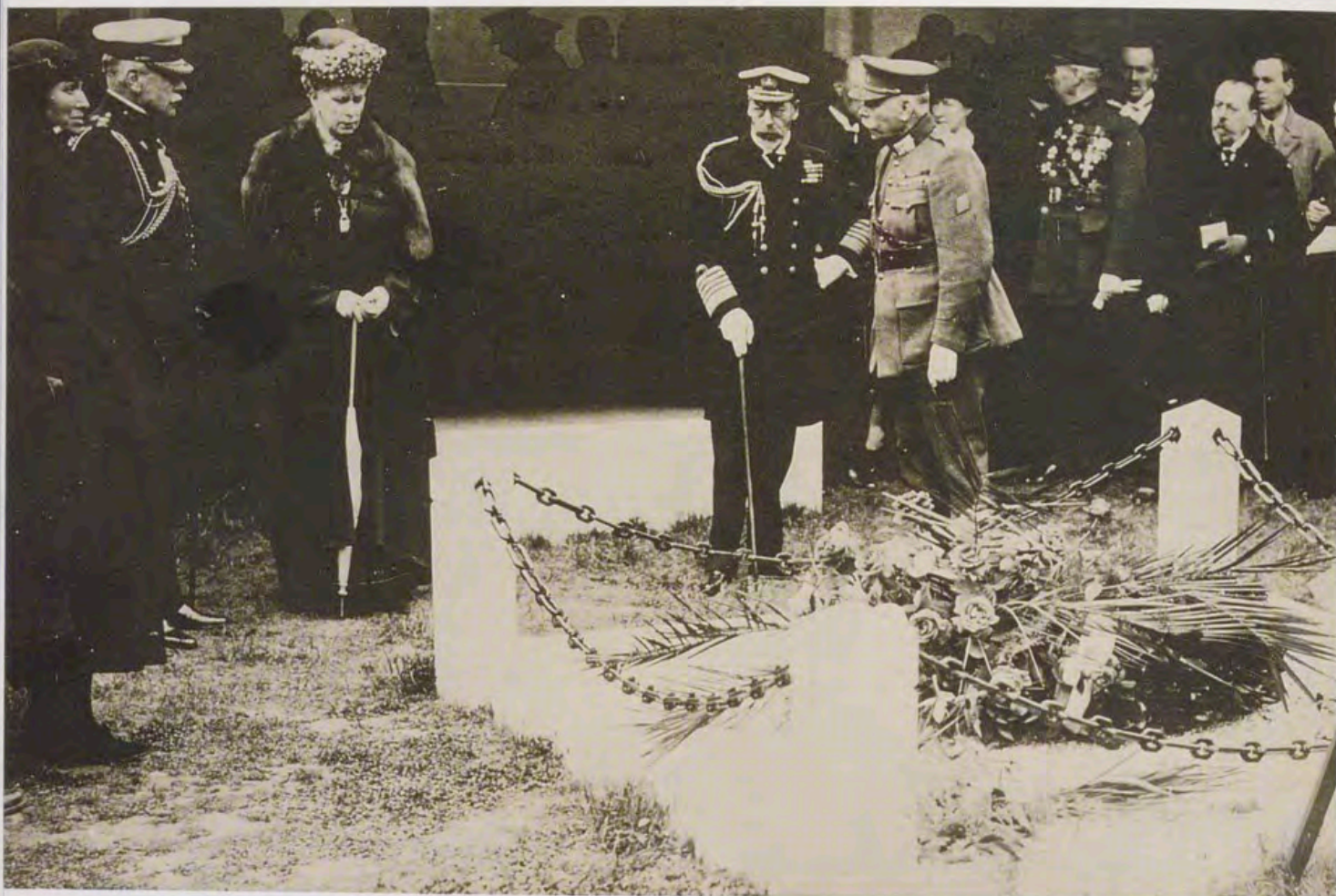
Acabo de enterarme, por tu Embajador (príncipe de Rati-bor) de que has hecho merced de indulto a la condesa de Belleville, a la señora Thulliez y al señor Severin. Mis más rendidas gracias por esta prueba de sus sentimientos amistosos, a los que correspondo de todo corazón. Tu afectísimo primo, Alfonso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



"El Embajador de España en Viena, D. Antonio de Castro y Casaleiz -con barba y sombrero-, saliendo de la Kommandantur del campo de prisioneros rusos en Martel", 1915.

tar en el hotel Bristol de la plaza y "pasear por las tardes con su esposo". El 14 de enero de 1916, el Rey cableografiaba a Castro para que hiciera llegar a la Archiduquesa Isabel, casada con el Archiduque Federico (Generalísimo del Ejército austriaco y hermano mayor de la Reina María Cristina), padres ambos de la joven *Christa*, este telegrama:

Diga Archiduquesa Isabel: Gobierno inglés accede canje Príncipe Salm por coronel Gordon únicamente, conforme con proposición (de) Alemania. Si Alemania (Guillermo II) da conformidad, que telegrafíen a Ratibor (embajador en Madrid). Me alegro mucho de que este asunto, que tanto nos interesaba (a mi madre y a mí) vaya por buen camino. Te abraza, Alfonso Rey <sup>7</sup>.

De la minuciosidad afectuosa de Alfonso XIII hacia su extensa familia austriaca –detallismos y cariños que no se verán correspondidos cuando fallezca su madre, Doña María Cristina, en 1929– es prueba otro telegrama a Castro, cursado el 2 de febrero de 1916, que advierte de la complicación de los traslados, de ambos esposos, a través de Europa, bajo la protección del Rey:

Diga a la Archiduquesa Isabel: Acabo de hablar con Christa (en Gibraltar). Me dice que Emmanuel irá en barco de guerra o transporte a Inglaterra, y de allí a Holanda. Ella vendrá aquí (a Madrid) y seguirá por Francia a Suiza, proponiéndose recibir a su marido en su casa de Westphalia. Me encarga te lo comunique. Siento no haber podido arreglar el viaje mejor. Me ocupo de (proteger a) Christa hasta Suiza. Te abraza, Alfonso Rey <sup>8</sup>.

Entretanto, se habían conocido las sentencias por el juicio habido en Banja Luka: 16 condenas a muerte y

82 a penas de 20 años de trabajos forzados. A las Embajadas de España en La Haya y París llegaron insistentes demandas rogatorias para que interviniese el Rey. Pero el 5 de junio de 1916, Castro telegrafió a Amalio Gimeno, nuevo Ministro de Exteriores en el Gobierno de Romanones que sustituyó al de Dato:

Este ministro de Negocios Extranjeros (Burian) se niega a admitir mi gestión, en nombre de S.M. el Rey, para pedir indulto a los 16 condenados a muerte, por tratarse de súbditos austriacos.

Los mismos planteamientos del proceso habido en Viena. El interés de Alfonso XIII por la vida de los serbo-bosnios tuvo el gran mérito de paralizar su ejecución. Faltaba la conmutación de pena, y a la misma se negaban tanto el Conde Burian como el Emperador. El fallecimiento de éste, con la entronización de su sobrino y heredero, Carlos I, trajo consigo la llegada de un nuevo titular a la Ballplatz –sede del Ministerio austriaco de Exteriores–, el Conde Czernin. Castró volvió "a insistir en el asunto, pero con un miedo feroz", como él mismo definía el caso ante la intransigencia imperial austriaca <sup>9</sup>. El Embajador se equivocaba. El nuevo Emperador, cuyo trato con Czernin era *fluido* mas no amistoso, receloso también de los chismorreos e intervencionismos de los funcionarios palatinos, prefirió aprovechar un viaje de su ministro a Berlín para acabar con el drama serbo-bosnio. En una actitud *muy alfonsina*, que revelaba su humanismo e independencia de criterio –a punto de revelarse en las conversaciones secretas que el Príncipe Sixto de Borbón-Parma entablaría con

el gobierno francés de Poincaré, empeños en los también intervino Alfonso XIII-, Carlos I despachó, el 26 de marzo de 1917, el siguiente telegrama al Rey de España:

Con un verdadero placer accedo a Tus ruegos, formulados por la suerte de los 16 condenados a muerte en el proceso de Banja Luka. Haciendo uso de mi Derecho de Gracia, soy feliz al poder darte así una prueba de mi sincera amistad. Carlos <sup>10</sup>.

#### RESUMEN (MORAL) Y (PRIMEROS)

##### AGRADECIMIENTOS PÚBLICOS

Lo anterior responde a una filosofía de alcance tan admirable como olvidado: esa razón asistencial que hizo de la ayuda española, a los pueblos afectados por la Gran Guerra, y sin distinción de rango, religión o nacionalidad, un ejemplo no ya de generosidad y eficaz socorro, sino un estilo de ser y comportarse ante prueba tan dura como la primera conflagración mundial. Este hacer, tan español y alfonsino, representa un hito en la historia de las Relaciones Internacionales. En el mundo de la diplomacia, fue modelo tan ejemplar que nunca pudo igualarse.

Ese esfuerzo tuvo un tutor, que fue el Rey Alfonso XIII; un gestor impecable en Emilio María de Torres; y unos defensores de a pie que fueron aquellos pocos españoles. Me refiero a los que trabajaron en la *Oficina Pro Captivis*, y los que realizaron misiones de tutela en los campos de prisioneros y barcos-hospitales, así como a los diplomáticos de España repartidos por 21 Embajadas y 565 Consulados, cifras éstas demostrativas de lo que puede hacer una potencia, *venida a menos*, cuando a la defensa de un ideal añade la fe y el coraje por mantenerlo. Todos se reúnen, en la ecuanimidad de la perspectiva histórica y en los resultados por ellos conseguidos, en lo que defino como *neutralidad activa*: apoyo institucional a todos los prisioneros militares y refugiados o internados civiles, sin distinción de beligerancias, clases ni credos.

Uno de aquellos españoles, Alejandro Despierto y Paleiro –restaurador de la colección de arte de *La Chata* (Infanta Isabel de Borbón) y luego restaurador-jefe en el Museo del Prado–, por poco que fuese su tiempo empleado (invierno de 1916) en esta tarea de alcance internacional, ni olvidó su ideario ni a su promotor. A quien esto escribe, encontrar el nombre de su abuelo junto con los de Carlos Bernaldo de Quirós, María del Pilar Amat, Guillermo González Montaner, Jesús Manso de Zúñiga, Josefa Alarcón o Juan Caro Guillaumas –por citar unos pocos de los 51 integrantes identificados de esa Oficina–, le confirmó, desde una realidad emocional-familiar, que no entraba en colisión con lo discreto y objetivo, que trabajaba en la dirección que exigía su recuerdo.

Los frutos de aquellos esfuerzos –modélicos en la concepción de la política de Estado, y a la par rotundos antecedentes de las Misiones Humanitarias de los ejércitos de Naciones Unidas–, siguen intactos en la memoria de España. Los pueblos no olvidan; las sociedades y sus culturas, sí. Ahora se revitalizarán en un libro de inminente publicación –*Alfonso XIII y los españoles en la Gran Guerra* (título provisional)–, que reunirá la investigación –y los afectos éticos– de este historiador a esos buenos patriotas de nuestro mejor ayer. Así lo he entendido y defendido desde que, en

1994, iniciara en los Archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores esta investigación, que trasladé a Palacio –en junio de 1995–, amplí en París (julio-agosto de 1999) y terminé ya en Palacio. De ahí que, en justicia, estime hoy procedente el publicar, en la sede originaria de aquellos afanes tan nuestros y tan ejemplares, esta primicia investigadora. Buena parte del peso moral de la misma se muestra en la Relación de Indultados que sigue a este ensayo. Dejo aquí constancia de mis Agradecimientos a quienes hicieron posible, en este gran Archivo, que este trabajo se completara <sup>11</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este telegrama corresponde al texto que J. Cortés-Cavanillas publicó en su libro *Alfonso XIII y la guerra del 14* (Editorial Alce, Madrid, 1976, pág. 102), telegrama éste que, como la mayoría de los referentes a la tramitación de los indultos alfonsinos en la época, investigados por el citado periodista en 1974-1975, no hemos encontrado –a excepción del primero, perteneciente a la correspondencia del Embajador de España en Viena, Antonio Castro de Casaleiz–, por lo que ni hemos podido ser fieles a nuestra metodología –contrastar lo publicado con los originales–, ni podemos afirmar que sea ésta su redacción originaria.

<sup>2</sup> AGP. Secretaría Particular del Rey Alfonso XIII y Oficina Pro Captivis (OPC). Informe, n.º 1.870, relativo a la visita hecha, a la prisión de Siegburg, por los delegados españoles Enrique Porras y Miguel de Valderrama; y carta de Edmundo Peña, Secretario de la Embajada de España en Berlín, con fecha 27 de julio de 1918 y dirigida a Torres, donde informa a éste de haberse cumplido tal visita a instancias del Rey –por despacho del 8 de junio anterior–, y en la que se comunica también el inicio de trámites diplomáticos para conseguir el ingreso, en un coñvento o sanatorio, de la Condesa Jeanne de Belleville.

<sup>3</sup> AGP. OPC. Caja 47. Carta de Castro a Gimeno, Ministro de Asuntos Exteriores –en sustitución del Marqués de Lema– con el Gobierno Romanones, fechada en Viena el 3 de enero de 1916.

<sup>4</sup> *Ibid.* Castro a Lema, el 15 de noviembre de 1915, y en Informe que se pasó a Torres.

<sup>5</sup> AGPR. Cajas 15.255/15 y 15.295/2 (Correspondencia de la Embajada de España en Viena).

<sup>6</sup> AGP. Caja 15.257/18. Castro a Lema. Despacho a las 11.05 hs. del 22 de febrero de 1916.

<sup>7</sup> AGP. OPC. Caja 47. Correspondencia sobre el canje y liberación del Príncipe Salm-Salm.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> AGP. Caja 15.255/15. Carta de Castro a Torres, el 30 de marzo de 1917.

<sup>10</sup> AGP. OPC. Caja 47. Telegrama del Emperador Carlos I al Rey Alfonso XIII, expedido en Viena el 26 de marzo de 1916, y llegado a Madrid al día siguiente.

<sup>11</sup> Mi sincera gratitud para el Duque de San Carlos, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, gracias a cuya noble gestión pude reabrir –en la primavera de 1999– mis trabajos en este Archivo. A la par, todo mi reconocimiento para Margarita González Cristóbal, Directora de esta institución modélica –que tantas lecciones de pundonor y eficacia da a otras (nacionales y extranjeras) y con muy inferiores medios a ellas–. Lo mismo digo de sus Delegados –Juan José Alonso, Ángeles Lázaro Martínez, María del Mar Mairal Domínguez y Rafael Villarreal Barbal–, y a todos los integrantes del Archivo. En cuanto a mi leal colaboradora en este último año y medio de acelerado esfuerzo, Victoria Campos Zabala, doctora en Periodismo, que este curso ha iniciado su docencia en la Universidad de Segovia, reconozco que su ayuda ha sido en verdad extraordinaria y le deseo lo mejor en su nuevo destino.

RELACIÓN DE INDULTADOS, A LA PENA CAPITAL, POR MEDIACIÓN DEL REY ALFONSO XIII, DURANTE LA GRAN GUERRA Y LAS SECUELAS DE ÉSTA (1915-1919)

La siguiente Lista de Indultados es la primera vez que se estructura así y publica. Está basada en el estudio -no terminado- de los Expedientes de Gracia solicitados desde Palacio, y de los que hemos encontrado documentación fehaciente sobre 151 casos de condenas a muerte, de los que tenemos identificados los nombres de aquellos 90 indultados por las gestiones del Rey.

Los indultados se escalonan por las fechas de alzamiento de sus penas máximas. Se hace constar su nacionalidad, profesión o rango (cuando se conocen estos datos concretos).

Si procede, se agrupan por procesos judiciales, que se numeran por ciudades. Al final del texto \*\*\* se citan aquellos condenados que, en algunos documentos, aparecen sentenciados a la pena capital, cuando no fue así, y, en oposición, uno que figuraba como indultado, pero al que no se le pudo salvar.

El proceso de búsquedas, en el Archivo General de Palacio, sigue abierto, por lo que es posible que confirmemos nuevos casos de indulto con posterioridad a este primer artículo de investigación.

	Nacionalidad	Indulto
Varela, Norberto	ESP	2-XI-15
<b>1° PROCESO DE BRUSELAS</b>		
Belleville, Jeanne (condesa de)	FRA	10-XI-15
Severin, Louis (farmacéutico)	BEL	10-XI-15
Thulliez, Louise (profesora en Lille)	FRA	10-XI-15
Bakker, De	BEL	11-XI-15
Benazet, Anne	BEL	22-XI-15
Hemptine, Joseph (conde de)	BEL	28-XI-15
<b>1° PROCESO DE VIENA</b>		
Cherluntzakiewicz (doctor)	AUS *	2-I-16
Dragomirezky (abogado)	AUS *	"
Djakow (campesino)	AUS *	"
Kurilovitch (diputado)	AUS *	"
Markoff (diputado)	AUS *	"
Mulkiewicz (campesino)	AUS *	"
Yanchewetzki (periodista)	RUS	"
Mauler, von (vicealmirante)	AUS	5-I-16
Bettignies, Louise de **	BEL	25-II-16
Blankaert, Margueritte	BEL	24-II-16
Deljean, Emma	FRA	17-VII-16
Guerrero, Adolfo	ESP	VIII-16
<b>2° PROCESO DE BRUSELAS ***</b>		
Golenvaux (alcalde de Namur)	BEL	5-XI-16
Wauters (esposa de)	BEL	"
Schmitz, Jenet (sacerdote)	BEL	19-XII-16
Polian, Joseph	AUS	5-I-17
Doutreligne, Madeleine	BEL	2-II-17
Beys, Henri	BEL	"
<b>PROCESO DE BANJA LUKA (BOSNIA ORIENTAL)</b>		
Begovitch, Simo	BOS	22-III-17
Bilbiya, Petar	"	"
Dakitch, Gjorde	"	"
Djokanovitch, Dimcho	"	"
Djourannovitch, Radovoi	"	"
Fomovitch, Mirko	"	"
Fschapritch, Bochko	"	"
Ghniatitch, Kosta	"	"
Grdjitch, Vasilj	"	"
Militch, Fschedo	"	"
Petkovitch, Milan	"	"
Popovitch, Matiya	"	"
Savitch, Mihaibo	"	"
Yackchitch, Meksa	"	"
Yevdjevitch, Dinutriye	"	"
Yovanovitch, Miloutine	"	"
Mir y Mas, Jaime	ESP	2-IV-17

	Nacionalidad	Indulto
<b>2° PROCESO DE VIENA</b>		
Andrekhole (estudiante)	RUS	24/IV/17
Boulik (abogado)	"	"
Dogatiretz	"	"
Mastchak	"	"
Gassai (abogado)	"	"
Gromosiak (campesino)	"	"
Prinlopsky	"	"
Rastavky	"	"
Saviouk (abogado)	"	"
Senik	"	"
Stanchak	"	"
Staritzky (literato y poeta)	"	"
Tcherluntchakevitch (abogado)	"	"
Tzovakanovitch (abogado)	"	"
Vimizky	"	"
Vislotzki (abogado)	"	"
Ryskow (arcipreste de)	RUS	1-VI-17
Herck (van)	BEL	5-VIII-17
Spelier, George	BEL	"
Keymolem (señora de)	SUE	7-VIII-17
Kennen (burgomaestre de Hamment)	BEL	7-IX-17

	Nacionalidad	Indulto
<b>PROCESO DE AMBERES</b>		
Balthazar (señora de)	BEL	5-IV-18
Colleaux (senador)	"	"
Doneux	"	"
Reyckx (antiguo greffier)	"	"
Wattiez, Albert	"	"
Weyemberg, Ernest (doctor)	"	15-IV-18
Delwaide, Jeanne	BEL	14-V-18
Schepper, Denis (sacerdote)	BEL	29-V-18
Maes, Francisco Feliciano (sacerdote)	ESP	5-V-18
Walravens, Margueritte	BEL	7-IV-18
Walravens (sacerdote, hermano de la anterior)	BEL	"
Gobin, Albert (capitán)	FRA	1-VII-18

	Nacionalidad	Indulto
<b>5° PROCESO DE BRUSELAS</b>		
Boulet, Mores	BEL	15-VII-18
Dieu, Robert	BEL	"
Englebert, Celestin	BEL	"
Lyon, Joseph	BEL	"
Pouvos, Eugène	BEL	"
Poncelet, George	BEL	"
Snoeck, Jean-Baptiste	BEL	"
Strang, Adrian	BEL	"
Arnould (párroco de Saint-Vincent)	BEL	17-VII-18
Collard, León	BEL	"
Gessels de Wandre (señora de)	BEL	"
Racine, Edouard (suboficial)	FRA	26-VII-18
Menéndez Valdés, Manuel	ESP	7-III-19
Pascual	ESP	9-III-19
Vila Prats, José	ESP	"

AUS \* Los así designados eran súbditos austriacos durante el proceso de Viena (junio-agosto de 1916), pero sus apellidos orientan hacia nacionalidades polacas, checas o, incluso, croatas, y, al no haberse podido confirmar, originan esta advertencia.

\*\* En la documentación de este 2° proceso de Bruselas se habla de "15 indultados" a la pena capital, pero sólo hemos podido identificar los cuatro nombres que, bajo ese epígrafe, aparecen.

\*\*\* Louise de Bettignies, enferma terminal de cáncer, recibió el apoyo de los Delegados Jiménez Porras y Valderrama, quienes la visitaron en Siegburg el mismo día que a Jeanne de Belleville (1 de julio 1918). Louise, trasladada a Coblenza, falleció poco después. Margueritte Blankaert, que envió emotiva carta de agradecimiento al Rey Alfonso en 1925 -caso no frecuente entre los indultados-, fue condenada a muerte, en Bruselas, el 24 de febrero de 1916. Había salvado la vida a más de 400 soldados aliados.

\*\*\*\* Por la documentación consultada en el AGP, se deduce que algunos condenados a muerte no lo fueron, aunque sus nombres aparecen, con tal consideración ejecutiva, en algunas cartas de la época. Son estos: Legros (nombre de pila desconocido), Paul François, Louise Michel, Albert Carton de Wiartz (cónsul honorario de España en Bruselas, y Charles, Conde de Villermont. Los cinco eran súbditos belgas. En oposición, el teniente belga Joseph Ferrant aparecía primero como indultado, pero luego resulta fusilado en la documentación revisada con posterioridad.



# Sabatini, arquitecto para el Ministerio de Hacienda

Por Fernando Díez Moreno y Ana Jiménez Díaz-Valero  
*Ministerio de Defensa y Ministerio de Hacienda*

La arquitectura de Francisco Sabatini (Palermo 1721-Madrid 1797) ha gozado de una incomprensión crítica e historiográfica verdaderamente llamativa. Para algunos críticos e historiadores ha sido un arquitecto con grandes indefiniciones, que daban prueba de su impericia. Mientras que para otros, su obra se sitúa en un trayecto desde el barroco clasicista, con un lenguaje depurado y sencillo, hasta algunas posiciones neoclasicistas. Su amplia actividad como arquitecto e ingeniero militar, su carácter de extranjero y su condición de arquitecto de Carlos III, han contribuido a definir una imagen poco favorable de su arquitectura. Se le ha llegado a hacer responsable de los infortunios de arquitectos españoles como Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva. Durante treinta y siete años de estancia en España proyectó, construyó palacios, edificios civiles, puertas de ciudad, iglesias, capillas, conventos y cuarteles. Incluso supervisó el trabajo de un numeroso grupo de arquitectos e ingenieros militares.

La arquitectura que desarrolla en Madrid es reflejo de una composición y de una idea del espacio propia del último barroco, alejada de los ideales de la Razón que en estos años se precisan dentro de la arquitectura española. Su idea de belleza no es la disposición de ornatos, sino la utilidad; la proporción es la perfecta adecuación a la función, el orden de las piezas, de manera que todas tengan su destino y todas se toleren entre sí sin interferencias. El carácter utilitario y la inexistencia de problemas organizativos, técnicos y constructivos, caracteriza la arquitectura de Sabatini. La repetición tipológica y la regularidad compositiva está derivada de su formación militar, lo que en algunas ocasiones sirve para acusarle de monótono y austero. El edificio que nos ocupa se plantea siguiendo la idea de palacio urbano destinado a edificio administrativo. La construcción de dicho inmueble fue finalizada en el año 1779, para Real Casa de Aduana, el cual adoptó el modelo farnesiano (Palacio Farnesio 1514 proyectado por Antonio Sangallo), de origen renacentista, ya experimentado en edificios singulares del período barroco romano. En este Palacio se concede gran importancia al encuadramiento de los vanos, y se cubren las ventanas de la planta principal alternando los fronto-

nes curvos con los rectilíneos, como se hiciera en la arquitectura clásica. En el patio se superponen los órdenes y el arco se encuadra en un sistema adintelado. El edificio se remata con una gran cornisa en fachada. Para Sabatini el elemento central se define en un eje de penetración que permite acceder desde ese punto a cualquiera de los elementos del edificio; desarrolla la ordenación del inmueble adosado a los muros medianeros, combinándolo con la construcción de los patios, la importancia del centro distribuidor desemboca en una gran escalera imperial. Se concibe la planta en función de los patios. Sabatini proyecta como un barroco y concibe como tal, lo que demuestra el hecho de que adopta la misma tipología para un edificio administrativo que para la ampliación del Palacio Real, o para un hospital, como es el caso del proyecto del Hospital General de la calle Atocha, nunca terminado, actual museo Reina Sofía, es decir, que para él no debía existir un cambio de valoración tipológica.

El vestíbulo principal de acceso al edificio tiene una composición de planta basilical de tres naves, con pilares de granito que soportan un conjunto de bóvedas baídas, construidas con ladrillo y acabadas con mortero de cal, las cuales apoyan en un entramado de arcos fajones o perpiños de sillería de granito.

Desde este vestíbulo se accede a una escalera imperial de granito de subida suave, con una huella larga y contrahuella escasa, como en la del palacio de Caserta de Vanvitelli; con la misma construcción de pilares y bóvedas que la nave de acceso y que comunica las tres plantas originales del edificio.

En otra zona, dedicada hoy al área representativa del Ministerio, existe una escalera lateral de dos tramos, de orden menor en importancia, pero no en composición. Con peldaños de granito apoyados sobre bóvedas y muros de ladrillo guarnecidos de cal y barandilla de forja, dan acceso a las plantas y entreplantas del edificio.

Todas las obras de arquitectura están afectadas por el paso del tiempo de manera característica, singular y específica. El tiempo no es tan solo pátina para la obra de arquitectura, y con frecuencia los edificios sufren ampliaciones, incorporan reformas, sustituyen o alteran espacios y elementos, transformando la imagen o perdiendo la que en su origen tuvieron.

El arquitecto creador de una obra fija unos principios en ella que se deben mantener en toda la vida del edificio, y si estos son verdaderamente sólidos, dicho edi-



*Antigua entrada al edificio.*



*Estado actual con el cerramiento de bronce y vidrio.*



*Escalera lateral antes de la restauración.*



*Escalera lateral después de la restauración.*



*Recuperación efectuada en la escalera lateral.*



*Escalera lateral con las antiguas barandillas de bronce y placas de mármol.*



*Vestíbulo de acceso hacia la calle de Alcalá.*



*Vestíbulo principal de planta basilical, desde la escalera.*



*Recuperación del eje de tránsito de conexión entre la calle de Alcalá y el patio del fondo.*

ficio será capaz de superar las transformaciones que se le impongan, sin que por ello cambie su carácter, es decir seguirá siendo el mismo en esencia.

Dado que la arquitectura contemporánea debe y puede dar solución a los problemas suscitados en los que el peso de lo ya construido es de primer orden, se tomó la decisión en 1999 de rehabilitar dichas zonas con el fin de recuperar el aspecto original, mediante la eliminación de los elementos equivocadamente incorporados y la puesta en valor del conjunto histórico original, así como la reutilización del primitivo eje de acceso hasta el patio posterior, que se había cegado en tiempos anteriores.

Las obras han consistido en la limpieza de todos los paramentos de granito y piedra caliza del vestíbulo y de la escalera principal, aplicando modernas técnicas que a su vez han permitido que se proteja toda la superficie de contaminaciones posteriores; en la escalera lateral se han preparado los paramentos con mortero de cal como en su origen. También se han restaurado aquellos elementos dañados, aplicando un mortero de restauración.

Se ha dotado al conjunto de las obras de las instalaciones necesarias, aplicando a las bóvedas una iluminación reflejada, mediante apliques de luz indirecta, solución que se ha adoptado también en las escaleras. Se han mantenido los faroles existentes en todos los re-

corridos para no alterar la composición plástica, si bien su función lumínica es meramente complementaria a la iluminación general.

La recuperación del eje de tránsito original de conexión entre la calle de Alcalá y el patio del fondo se ha rematado por una puerta vidriera al final del vestíbulo que recuerda las carpinterías utilizadas en el Palacio Real de Madrid, obra de Sachetti y en la que también intervino Sabatini.

El primitivo frente de acero y cristal que delimitaba el vestíbulo de la nave se ha sustituido por otro de bronce y vidrio que, con su mayor superficie acristalada, permite una mejor visión del interior de la nave desde la calle.

En la escalera lateral se han eliminado unas barandillas de bronce y unos aplacados de mármol realizados en épocas recientes, que desvirtuaban la austeridad característica de la arquitectura de su autor.

En resumen, se han intentado aunar las condiciones impuestas por un respeto a la intencionalidad del edificio dieciochesco, resaltando los elementos de composición de aquella arquitectura con numerosos valores, mediante la eliminación de los añadidos que desvirtuaban los argumentos expuestos, sin olvidar el carácter de representación que posee el inmueble, dado su uso secular como sede regular de los servicios de la Administración del Estado.

# Notas y Documentos

## UN IMPORTANTE CUADRO DEL PALACIO REAL DE MADRID PROCEDENTE DE LA CONGREGACIÓN DE PLATEROS MADRILEÑOS

Los plateros madrileños, tras fijar en 1643 su sede en la iglesia de San Salvador y adquirir allí los derechos de uso y patronazgo, primero sobre el Altar Mayor y Cripta, y más tarde, en 1674, sobre la Sacristía, costearon (o donaron) para sus dependencias numerosas obras de arte -retablos, esculturas, pinturas, altares, y otras alhajas- que dedicaron a la devoción y culto de su patrón San Eloy. Así, en virtud de la última adquisición, la Congregación llevó a cabo ciertas reformas arquitectónicas que unían la Sacristía con la Cripta debajo de ella<sup>1</sup>.

Sabemos por un documento de 1802 que dichas obras se terminaron en 1675, lo que se conmemoró con un rótulo alusivo al derecho que tuvo la Congregación sobre estas dependencias en San Salvador. Al parecer el rótulo estaba colocado en las paredes de la estancia y expresaba lo siguiente:

Esta sacristía, altar mayor y su bóveda (cripta) son del Colegio Congregación de San Eloy y de Artífices plateros de esta Corte: se acabó el 28 de mayo de 1675.

Ni que decir tiene que la inscripción debió modificarse con el tiempo, pues se incluye ya el Colegio creado en 1771<sup>2</sup>.

Es aquí por tanto donde comienza la historia de nuestro cuadro, ya que, terminadas las obras de 1675, la Cofradía debió plantearse la decoración de la Sacristía con pinturas. Según refleja el *Libro de Acuerdos de la Congregación de San Eloy*<sup>3</sup>, el 25 de junio de 1676, es decir un año después, los plateros Pedro Valverde y Marcos de Ondatigui declararon a la salida de sus cargos como Mayordomos haber donado a la Congregación la "pintura grande que está en la Sacristía". Era costumbre que a lo largo del oficio de Mayordomo (que duraba un año) sus miembros donasen generalmente a la Cofradía una cierta cantidad de dinero, por lo que este cuadro hace pensar que fue un encargo específico de ambos plateros para decorar la nueva Sacristía. Conviene recordar que estos plateros tomaron el cargo de Mayordomo nada más finalizar las obras, por lo que habrían de conocer muy bien las necesidades decorativas de la sala. Centrándonos pues en el estudio de la pintura, que se localiza en una dependencia oficial del Palacio Real de Madrid, su trayectoria hasta llegar aquí puede trazarse con bastante precisión. Al parecer el lienzo se puso a la venta en 1845 junto con otros cinco de la Congregación, al no haber sitio en la iglesia de San Justo, adonde se habían

llevado tras el derribo de San Salvador en 1841<sup>4</sup>. Los lienzos se compraron por el Marqués de Salamanca, quien en 1848 volvió a vender algunos de ellos, junto con otras pinturas de su colección, a la Reina Isabel II. El mencionado cuadro se incluyó en esa venta, por lo que pasó a formar parte desde entonces de las Colecciones del Patrimonio<sup>5</sup>. Posee unas dimensiones excepcionales: 2,42 x 6,00 metros, y lleva en la parte inferior una inscripción que alude precisamente a la donación que hicieron estos plateros a la Cofradía. En ella se refiere lo siguiente:

ESTE QUADRO DIERON A LA CONGREGACIÓN DE S: ELOI SIENDO MAYORDOMOS MARCOS DE ONDATIGUI: I PEDRO VALVERDE: FAMILIARES DEL S: OFICIO AÑO DE 1676. POR SU DEVOCIÓN LOS DICHOS MAYORDOMOS.

Se halla firmado en el ángulo inferior derecho por José García Hidalgo (Villena 1645-Madrid 1717), uno de los pintores seguramente más singulares y atractivos de todo el panorama pictórico cortesano de finales del siglo XVII.

Nacido en el seno de una familia hidalga, se educó en Murcia, Roma y Valencia. Pasa a la Corte hacia 1671, donde le protegió el Pintor de Cámara Juan Carreño de Miranda, que le abrió las puertas de Palacio. Desde ese momento García Hidalgo se convirtió en uno de los pintores más prestigiosos de la época y en uno de los retratistas palatinos más destacados. Llegó a ser nombrado Pintor de Cámara *ad-honorem* por Felipe V. Hoy, sin embargo, García Hidalgo es más conocido por haber elaborado un tratado de pintura o *Principios para estudiar el nobilísimo y Real Arte de la Pintura* (Valencia, 1691 y 1706), sin duda el más importante de su género en la España de su tiempo.

A pesar de la firma del lienzo, uno de sus contemporáneos, el pintor y biógrafo Antonio Palomino (1655-1726), con quien al parecer García Hidalgo mantuvo enemistades, hizo referencia a este cuadro y a otro que hacía juego de similares características en su *Parnaso Español* (1724), señalando que estos cuadros los realizó otro pintor: el valenciano Juan Conchillos (1641-1711), a quien García Hidalgo se los había cedido precisamente por encontrarse sin trabajo cuando llegó a la Corte. Añade además que una vez realizados "García, por hacer del maestro, los retocó (en que no les hizo merced alguna), todavía se conoce muy bien que son de Conchillos y descubren su gran ingenio y capricho en la invención"<sup>6</sup>.

La cita seguramente cierta no deja de levantar sospechas por su animadversión. Es probable que Conchillos (amigo también de Palomino) empezase el cuadro y al no gustarle a García Hidalgo, dueño a la postre del encargo, decidiese terminarlo por su cuenta. Recordemos que García Hidalgo mantuvo relaciones muy estrechas con los

plateros madrileños, llegando probablemente a facilitar otro encargo procedente de la Congregación a su discípulo Isidoro Arredondo, quien pintó en 1693 los cuadros del Presbiterio (dos de ellos vendidos también al Marqués de Salamanca y hoy en el Palacio Real de Madrid). Por tanto es lógico que García Hidalgo cuidase de su prestigio y quisiese dar lo mejor de su pincel.

Sobre el paradero del otro lienzo que mencionó Palomino, nada sabemos hasta el momento. No obstante, una relación del Marqués de Salamanca, fechada en 1850, indica que éste tuvo ese año en Londres una serie de cuadros como aval de una hipoteca, entre los que figura un *San Eloy* por García, del que no se vuelve a tener más noticias<sup>7</sup>. El dato podría hacer pensar en el cuadro que se vendió a la Reina, si bien, la cita de Palomino -de ser cierta- indica que el Marqués conservó el otro lienzo, vendiéndolo más tarde, pues ya no vuelve a figurar en los inventarios de bienes del Marqués. A este respecto, Vaquerizo indica que algunos de los lienzos que se llevaron a Londres no volvieron a España<sup>8</sup>.

En cualquier caso, la obra del Palacio Real refleja claramente el estilo más personal de García Hidalgo, sobre todo en la precisión del dibujo, que adquiere en algunas partes del lienzo calidades de auténtico bodegón (obsérvese la maestría de la escopeta del suelo y de los pertrechos de caza), y en el gusto por los efectos aéreos, apreciables aquí en la disposición de algunos brazos y manos que rompen la dimensión del propio cuadro. Es característica también la tendencia al amontonamiento de figuras, algunas de las cuales se reproducen en otros de sus lienzos (el personaje de perfil que prepara la mortaja es casi idéntico al Dios Padre de la *Alegoría de la Inmaculada* de la Colección Forum Filatélico).

Técnicamente, los recuerdos de su maestro Carreño se hacen patentes aquí en el tipo de factura muy esponjosa de algunos personajes del fondo. Velázquez también está presente en el caballo del primer plano que recuerda ligeramente al que hizo en *Las Lanzas*.

Es interesante destacar por su maestría la figura que baja del suplicio azotada por el viento. Aún con todo, se ha podido rastrear algo del estilo de Conchillos que confirma en parte la apreciación de Palomino. La rigidez de algunas patas de caballos, los jinetes, y el detalle de una pezuña levantada dejando ver la herradura en el equino del primer término, están presentes en la *Crucifixión* que hizo el pintor valenciano para el retablo de Aspe.

Desde el punto de vista iconográfico lo representado en el lienzo es un importante episodio de la vida del Santo antes de ser Obispo, cuando resucitó a un difunto recién ahorcado en tierras

# Notas y Documentos



San Eloy resucitando a un ahorcado.  
Palacio Real de Madrid.

de Estrasburgo. San Eloy se presenta proclamando la vida del ajusticiado, que, ya resucitado, implora al Santo. El suceso ha sido tan inesperado que dos de sus ministros preparan todavía la mortaja de la víctima, aunque percatándose ya de ese instante. La composición se resuelve en un bello paisaje tormentoso, y se completa con una gran muchedumbre que se agolpa alrededor asombrada por el prodigio. A la derecha, al fondo, dos ayudantes transportan un cadáver para enterrarlo, en franca alusión a la piedad del Santo, caracterizada por descolgar a los muertos ajusticiados y darles sepultura. Por último, vale la pena señalar que el lienzo se tasó en la venta de 1.848 en 28.000 reales por los pintores Vicente López, Rivera, Cerda y Brun, siendo uno de los precios más altos de todo el lote que se ofreció a Isabel II<sup>3</sup>. Nos encontramos pues ante una de las obras maestras de toda la pintura madrileña de finales del siglo XVII en la composición de gran aparato.

Álvaro Piedra Adarves

## NOTAS

\* Agradezco a Don Fernando Martín su ayuda y orientación, imprescindibles en la investigación de este artículo. Asimismo, a Don Alfonso Pérez Sánchez por el conocimiento de este cuadro, y al Gremio de Joyeros, Plateros y Relojeros de Madrid, por las facilidades que me han prestado para la consulta de sus archivos.

1 *Resumen de los bienes y efectos, así de propios, como de fundaciones, que tiene la Congregación de San Eloy, de artífices plateros de Madrid*, 1742, p. 21, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, MB/1497.

2 Archivo Histórico del Obispado de Madrid, Parroquia de San Salvador y San Nicolás, Cofradías, Caja 11. Fábrica de San Salvador, Leg. 676. *Don Sebastián de Soto, Mayordomo de Fábrica de dicha iglesia de S. Salvador sobre que se reforme el rótulo que se ha puesto en la Sacristía por la Congregación de S. Eloy. Año 1802.*

3 Archivo del Colegio-Congregación, fol. 248-v.

4 J.M. Cruz Valdovinos, *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*, tomo I, Madrid, 1985, p. 357.

5 Estos datos se han tomado de J.J. Zapata Vaquerizo, *Coleccionismo pictórico madrileño en la época isabelina. El Marqués de Salamanca*, Tesis Doctoral inédita, UAM, 1992, 2ª parte, vol. I, p. 151.

6 A.A. Palomino y Velasco, *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715 y 1724, Reimpreso en 1988 por la Editorial Aguilar en 3 vols., Vol. 3, p. 557.

7 Zapata Vaquerizo, inédita, 1992, 2ª parte, vol. I, p. 151, y 3ª parte, pp. 71-77 [cit. n. 5].

8 *Ibid.*, parte 1.

9 *Ibid.*, parte 2, vol. I, p. 151.

# Crónica Cultural



Restauración

## RESTAURACIÓN DE LA SALA DE BATALLAS DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

La Sala de Batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se abrió al público, tras permanecer cerrada durante seis años, en los que se han efectuado importantes trabajos de restauración, con una inversión de más de 172 millones de pesetas.

Se han reparado las cubiertas, los soportes de las bóvedas y saneado los muros, para evitar filtraciones de agua y eliminar los distintos focos de humedad. Se han reintegrado materiales en oquedades y grietas, eliminado añadidos y repintes, recuperado perfiles y fijado colores.

Un equipo de especialistas y restauradores del Patrimonio Nacional han trabajado para conseguir que cada pieza recobre su color original. La Sala había sufrido varias intervenciones, revocos y repintes, desde 1612, fecha en la que se tiene constancia documentada de actuaciones de este tipo. Los frescos de esta Sala, que datan de 1584, fueron obra de cuatro genoveses: Niccolò Granello, Lazzaro Tavarone, Fabrizio Castello y Orazio Cambiaso, invitados a España por Felipe II para realizar este trabajo con una técnica artística prácticamente abandonada en nuestro país, la pintura al fresco.

Los relatos de las batallas se encuentran dispuestos en paramentos, entreventanas y testeros. Muestran tanto la preparación de las tropas para la batalla como la toma de la ciudad o la indumentaria y las armas utilizadas.

Un muro orientado al Sur contiene escenas de la Batalla de La Higuera, ganada, en el año

1431, por Juan II de Castilla, contra los ejércitos de Mohamed VIII, emir de Granada.

Nueve entreventanas de la Sala de Batallas muestran escenas de San Quintín, en 1557, y de Gavelinas, en 1558, mientras los dos testeros recogen operaciones navales en el archipiélago de las Azores, con la conquista de la isla Terceira. En la bóveda se pueden contemplar decoraciones florales y mitológicas.

Todo el espacio posee un gran simbolismo. Las composiciones no sólo reflejan la grandeza de la Monarquía Hispánica en los acontecimientos bélicos, sino su propio papel en la Europa del siglo XVI.

## Exposiciones

### EN TORNO A LA MESA. TRES SIGLOS DE FORMAS Y OBJETOS EN LOS PALACIOS Y MONASTERIOS REALES

Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, inauguraron la Exposición *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales*, organizada por el Patrimonio Nacional con el patrocinio de la Fundación "la Caixa".

El Comisario de la Muestra, José Gabriel Moya Valgañón, Jefe del Área de Conservación del Patrimonio Nacional, ha contado con la valiosa ayuda de Leticia Sánchez Hernández y Cristina Mur de Viu en la coordinación y documentación científica. El diseño es obra de Ignacio Vicens Hualde y el montaje ha estado a cargo de la empresa EMPTY.



En ella se exhiben 500 piezas procedentes de los Monasterios madrileños de El Escorial, las Descalzas Reales y la Encarnación, y de los Palacios Reales de El Pardo, La Granja de San Ildefonso, Riofrio y Madrid.

Esta Exposición nos acerca a las técnicas artísticas, los comestibles, el menaje de cocina, la vajilla, la cubertería, el adorno de mesa, el mobiliario y la decoración de la estancia, utilizados, durante tres siglos (del XVII al XIX), así como a la época en la que vivieron sus usuarios, y describe la evolución experimentada en las mesas palaciegas y conventuales. Permite conocer el arte de la mesa, que no es sólo la cocina y los alimentos, sino también el ambiente, el ritual que lo acompaña y su disfrute. La comida de la Corte y la cocina monacal se evocan mediante objetos, recetarios y documentos.

Se desarrolla a lo largo de siete salas distintas. Las dos primeras están dedicadas a la comida monástica y a la popular. Y, aunque ambas reúnen algunas piezas semejantes, en la primera



# Crónica Cultural

destaca más el aspecto devocional y hasta piadoso que en la segunda, donde además se refleja el festejo y la reunión, como en el cuadro de Miguel Ángel Houasse, *Capitulaciones de boda en el interior de una cocina*, o *El invierno*, de Luca Giordano. En la tercera, el tapiz *El Banquete de Escipión*, *La Cena de Emaús*, de Giulio Bassano, o *La cena legal de Pascua*, de Giovanni del Cinque, nos ofrecen distintas manifestaciones de la opulencia de las clases altas. También se incluyen dos mesas plegables, de marquetería; objetos de la vajilla de Felipe V; y búcaros de Extremoz, entre otras piezas ricas y de capricho.

El resto de las salas hacen referencia a la comida palaciega. En ellas pueden verse piezas relativas a la Mesa Real, algunos elementos de la decoración fija de estancia, como los tapices realizados para los cuartos de comer del Príncipe en El Pardo y El Escorial, o ciertos ejemplares de orfebrería de aparcador más que de uso. Merece destacarse, sobre todo, el *dessert* de Valadier, o la "Vajilla de orla malva con escamas", de porcelana de Meissen, varios de los servicios de mesa de Fernando VII, cristales de Baccarat, bronce de Thomire, platería de Martínez o la parisina "Vajilla de paisajes".

En la última sala se ha intentado reconstruir la mesa de gala en el Salón de Columnas, con vajilla, cristalería y adornos de mesa. Se completa con cuadros de Mengs y del taller de Rubens, con retratos de los familiares que acompañaban a la Reina Isabel II, minutas, tarjetas de asiento, invitaciones y otros objetos relativos a esas reuniones. Esta Exposición recorrerá también Valencia, Zaragoza, y Málaga.



## NAVIDAD EN PALACIO. DE NAZARET A BELÉN

Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, inauguraron, en el Palacio Real de Madrid, la Exposición *Navidad en Palacio. De Nazaret a Belén*, organizada por el Patrimonio



Nacional, y en la que se puede contemplar, una vez más, el famoso Belén del Príncipe. De esta forma se continúa con la tradición de exhibir este Belén de la Colección Real.

Todas las obras que se exponen, procedentes de las Colecciones del Patrimonio Nacional, ilustran

cima. En una sala independiente se muestra un Nacimiento andaluz, ambientado en Ayamonte, propiedad de Florencio Aguilera, como exponente de la tradición popular belenista.

## Poesía

### ENTREGA DEL IX PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Su Majestad la Reina entregó el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana al escritor Pere Gimferrer, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Premio, que preside Su Majestad la Reina, está organizado y patrocinado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, al amparo del convenio de colaboración cultural firmado por ambas instituciones.

El objeto de este galardón, dotado con seis millones de pesetas, es el de premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación rele-



diferentes pasajes, desde los Desposorios hasta la Natividad.

En esta ocasión, la Comisaría de la Exposición, Ana García Sanz, ha contado con el asesoramiento de la Asociación Madrileña de Belenistas, y el montaje escogido ha situado el Misterio en lo alto de una montaña, como representación máxima de lo sagrado. El resto de las figuras se distribuyen a lo largo de los caminos que ascienden hasta la

vante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España.

A la presente edición del Premio Reina Sofía han concurrido setenta y siete poetas españoles, portugueses e iberoamericanos, propuestos por distintas academias, universidades, fundaciones, asociaciones e instituciones culturales.

El Jurado del Premio estuvo presidido por el Duque de San Carlos, Presidente del Patrimonio

# Crónica Cultural



Nacional. Actuaron como vocales: Ignacio Berdugo, Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca; el Director de la Real Academia, Víctor García de la Concha; el anterior galardonado con el Premio, Mario Benedetti; los Premios Nobel Camilo José Cela y José Saramago; el Rector Magnífico de la Universidad de Santiago, Darío Villanueva; el Director del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, Ignacio Chaves; el Director del Instituto Cervantes, Fernando Rodríguez Lafuente; el Secretario de Estado de Cultura, Luis Alberto de Cuenca; los críticos Miguel García Posada y José Miguel Santiago Castelo; los escritores Jorge Valdés y Gustavo Cobo; y los profesores del Departamento de Literatura de la Universidad de Salamanca, Ana María Álvarez Pellitero y Francisco Javier San José Lara. Actuó como Secretario el Profesor Joaquín García Carrasco, de la Universidad de Salamanca. Con motivo de la concesión del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana a Pere Gimferrer, se ha editado la antología poética *Marea solar, marea lunar*.

## POESÍA EN PALACIO

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró la *XII Velada Poética en la Voz de sus Autores*, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Tras la presentación, a cargo de Doña Francisca Noguero, Profesora Titular del Departamento de Literatura de la Universidad de Salamanca, leyeron algunos de sus poemas Pablo García Baena, Esperanza Rodríguez Correyero y Juan Carlos Mestre.

## Música

### XVI CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

Dentro del XVI Ciclo de Música de Cámara, el Cuarteto Melos, junto con el prestigioso violonchelista Claus Kanngiesser, ofreció un concierto, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con los Stradivarius de la Colección palatina. El Cuarteto Melos interpretó el *Cuarteto Op. 29*



nº 13 en *La menor "Rosamunda"* y el *Quinteto en Do Mayor* de Franz Schubert, compuesto para dos violines, viola y dos violonchelos.

En esta ocasión se incorporó al grupo de instrumentos que forman el Cuarteto Stradivarius de la Colección palatina el quinto Stradivarius de Palacio, no ornamentado, pero de una calidad sonora única e ideal como instrumento solista.

## MÚSICA EN NAVIDAD

### Palacio Real de Madrid

La Coral de Bilbao, dirigida por Gorka Sierra, ofreció un concierto de villancicos en la Capilla del Palacio Real de Madrid, dentro del Ciclo de *Música en Navidad*.

En el programa de su actuación se incluyeron obras como *Hodie Christus natus est*, anónima; *Verbum Caro* y *Dadme Albricias*, del Cancionero de Upsala; así como un variado repertorio de villancicos de diversos lugares del mundo: *Adeste fideles*, *Feliz Portal*, etc.

### Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y Palacio Real de Aranjuez

El grupo *Real Capilla de Aranjuez*, junto a la pianista M<sup>a</sup> Carmen Manera Guzmán, y bajo la dirección de Nuria Sofía Fernández-Herranz, interpretó villancicos europeos y americanos del siglo XX en la Real e Insigne Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, y en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

### Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Por su parte, y dentro de este mismo Ciclo, la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial y la Orquesta Conde de Aranda interpretó "Vi-

# Crónica Cultural

llancicos del Padre Soler y populares", en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial.

## Palacio Real de El Pardo

El Patrimonio Nacional y la Junta Municipal de Fuencarral-El Pardo organizaron una serie de conciertos que tuvieron como escenario diversas parroquias del distrito y la Capilla del Palacio Real de El Pardo. La Orquesta Pablo Picaso interpretó en esta última "Navidad en el Barroco italiano", con obras de Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Pietro Antonio Locatelli y Arcangelo Corelli.

El Orfeón de Castilla ofreció, entre otras, obras de V. Echevarría, M. Castillo, Chaikovski y J. Brahms. El Coro Audite, "Polifonía religiosa de los siglos XIX y XX" y "Cantos de Navidad"; y, por último, el Trío Mompou, obras de Mozart y Piazzola.

## SESIONES PEDAGÓGICO-MUSICALES EN EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

El Patrimonio Nacional ha continuado con la celebración de conciertos didácticos para escolares, dirigidos a los alumnos de los Centros Educativos que se encuentran ubicados en los Reales Sitios.

En esta ocasión, y en colaboración con Chopin Studio SRL, ha organizado una serie de sesiones didácticas, en el Palacio Real de Aranjuez, sobre el Maestro Rodrigo, al cumplirse cien años de su nacimiento.

Asistieron a estas sesiones alumnos, de entre diez y doce años, de seis colegios diferentes, uno de ellos de Educación especial.

## Seminarios

### ENCUENTROS SOBRE PATRIMONIO. LOS ALCÁZARES REALES

El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Fundación Argentaria y el Ayuntamiento de Sevilla, ha organizado unas jornadas denominadas *Encuentros sobre Patrimonio*. Los Reales Alcázares dirigidas por Don Miguel Ángel Castillo Oreja.

El programa incluye una serie de conferencias, en el Cuarto del Almirante del Real Alcázar de Sevilla, sobre un conjunto de cuestiones que afectan tanto a la problemática general del fenómeno artístico como al análisis de aquellos edificios más singulares donde éste se manifiesta, y las reformas programadas en los mismos durante la Edad Moderna. En las mismas han intervenido profesores de la Universidad Complutense de Madrid, de Sevilla, Granada, Zaragoza, Coimbra, y dos Conservadoras del Patrimonio Nacional.

### COLOQUIO SOBRE SEDERÍAS BIZARRAS EN EL PALACIO REAL DE MADRID

El Patrimonio Nacional ha organizado el V Coloquio Internacional sobre *Sederías Bizarras*, en el que han participado prestigiosas instituciones y expertos textiles europeos, procedentes de Suiza, Alemania, Francia e Italia, así



como varios especialistas del Patrimonio Nacional.

Se conoce con la denominación de sederías bizarras un tipo de tejido realizado en las últimas décadas del siglo XVII y en las tres primeras del XVIII, caracterizado por una decoración rica, extravagante, cargada de fantasía y no figurativa, hecha a base de seda y metales preciosos.

Hasta ahora se han celebrado cinco reuniones, desde que en la primera, en la Fundación Abegg (Berna, 1996), se fijaran las bases metodológicas necesarias para la investigación. En esta ocasión, los asistentes examinaron unas ochenta piezas, procedentes de la Colección Real y de los Monasterios de la Encarnación y Santa Isabel.

El principal problema lo plantea la correcta catalogación. Conocer el origen de la manufactura es básico, ya que la producción de seda estaba reglamentada, y en cada lugar existían normas muy estrictas en el uso de los hilos, urdimbre, trama, anchura de telares, orillos, etc. Tras una puesta en común de sus dictámenes, llegaron a identificar una técnica netamente española de producción, así como una pequeña cuota de otras que fueron allegadas tras su importación de Italia y Francia.

Las reuniones se celebraron en el Palacio Real de Madrid y en los Monasterios de las Descalzas Reales y de El Escorial, y se completaron con visitas a la Casitas del Príncipe de El Escorial y de El Pardo, así como a la Casa del Labrador, auténticas joyas del arte textil por la riqueza de sus sederías decorativas.

Begoña Mardones  
Julia López de la Torre



An unknown work of the late Venetian-Byzantine school at the Convent of San Juan de Quejana.

By M<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón.  
*Universidad Autónoma de Madrid.*

The detailed study of this work provides a very interesting contribution to the considerably small number of items of similar characteristics belonging to the Venetian-Byzantine school. It embodies a great variety of techniques—incrustation with stones, filigree and miniature beneath rock crystal. Its excellent state of preservation in Spain is due to the web of cultural and artistic exchanges of the time and, as on many other occasions, to the refined tastes of some members of the clergy or aristocracy who encouraged the importation of such items.

Its form, which survived well into the 15<sup>th</sup> century, and iconographic scheme suggest that it is a Eucharistic tabernacle. The miniatures of certain features with a naturalistic freshness of Gothic origin are characteristic of a large sector of Venetian painting of the time.

Juan Flores (approx. 1520-1567),  
a tile-maker of Philip II.

By Alfonso Pleguezuelo.  
*Universidad de Sevilla.*

The purpose of this article is to provide the first global overview of the work of Juan Flores, on the basis of the limited information published, other data found in the General Archive of Simancas, and a review of his possible pieces. His biographical stage is considered to have been in Amberes, and in his second phase, living in Plasencia, there is confirmation of attributing two works to him (Garrovillas and Garganta) and a proposal of four more (Plasencia, Medina de Rioseco, Valladolid and Palencia), which are attributed to him again. There is better evidence of his final stage, in Talavera, and his contributions to El Pardo and the Alcázar, and four new works are believed to be his (Quintas de Bacalhoa, las Torres, Duque de Aveiro and Santo Domingo de Plasencia), with an indication that he may have been involved in other buildings belonging to the Court. The article concludes with a new interpretation of an already known document that describes the visit to Talavera, by order of Philip II, of a Sevillian chemist who tested the glazes on the clay in this locality.

“HM has been in Aranjuez recently to see a fountain being made there...”.

Philip IV and the fountains of the Isla Garden.

By José Luis Sancho.  
*Patrimonio Nacional.*

The Isla Garden, in Aranjuez, was created by Philip II, but the majority of the fountains with sculptures date from the reign of Philip IV, when the fountain of the Tritons was installed—transferred to the Royal Palace in Madrid in the XIX century, where it has just been restored—and the fountains of Bacchus, Neptune and Hercules, which still adorn the garden. This ornamental campaign, unique and relatively ambitious, was carried out between 1657 and 1661 under the supervision of the Royal Master Builder, José de Villarreal, as proved by the previously unknown documents that are now being published. This clarifies the true, and more limited, participation of his assistant, Sebastián de Herrera Barnuevo, who had been attributed with the entire work, and the role of the other craftsmen involved, such as the marble mason and architect, Bartolomé Zumbigo, the sculptor, Giambattista Morelli, or the bronze worker, Virgilio Fanelli, among others, apart from indicating the possible involvement of Alonso Carbonell and Diego Velázquez in certain aspects of the project. Furthermore, the iconographic implications of the fountain of Hercules are connected to the figure of Philip IV in the context of the Peace in the Pyrenees.

The Royal School of child singers in XVIII.

By Nicolás Morales.  
*Casa de Velázquez.*

Created at the request of Philip II, and destined to form the future voices of the palace Chapel's choir, the Royal School of child singers was one of the most prestigious and coveted centres of musical education in modern Spain. The strict regulations that governed this rigid boarding school, the demanding model of teaching applied to the pupils and the exhaustive rehearsals with the main choir of the Royal Chapel guaranteed an excellent musical knowledge and, above all, a place in the heart of the regal institution, or in one of the main musical chapels in the Kingdom. This is borne out by the presence of emblematic figures in the eighteenth-century musical panorama, although this pious foundation mainly insisted on recruiting castrated boys, a predilection motivated by the fact that their high-pitched voices would be retained. Women were excluded from the choir, as was still the case in the eighteenth century, except on very rare occasions. The prohibition of child emasculation at the end of that century slowly led to the decline of the “School of the young Castratos”, as it was commonly known.

Plants in the gardens of La Granja de San Ildefonso in XVIII. 1. Trees and shrubs.

By Isabel de la Morena Valenzuela.  
*Patrimonio Nacional.*

The review of the contents of the documents in the General Archive of the Palace, corresponding to La Granja de San Ildefonso in XVIII, indicate the plants used to create and maintain the gardens at that time. This article studies information regarding trees and shrubs. Limes, elms and horse chestnuts formed the rows of trees; European hornbeam, beeches and maples formed the hedges of the walkways. The box was the plant used for the hedges and outlines of the flowerbeds, and the privet for the palisade that surrounded the *boulingrins* (lawns). The research carried out has resulted in a total of seventeen species of trees and twenty-five shrubs.

Defending life and rights. Ethics and aid policy of Alfonso XIII in the Great War.

By Juan Pando Despierto.

A situation as devastating as a world war really puts States and their leaders to the test. And if you add to this a commitment to, and putting into practice of, aid, such as Spain gave between 1915 and 1918, it is not only exemplary, but also amazing. Total neutrality—resignation in the face of the belligerencies proclaimed, insensitivity to social dramas—was replaced by active neutrality: providing prisoners and accused with assistance, regardless of nationality and creed. Only the List of Pardons from the death penalty, published for the first time, prove the category of the undertaking of King Alfonso XIII.

Sabatini, the architect for the Inland Revenue.

By Fernando Díez Moreno and Ana Jiménez Díaz-Valero.  
*Ministerio de Defensa y Ministerio de Hacienda.*

Francisco Sabatini (Palermo 1721-Madrid 1797), an architect of Charles III, developed an architecture in Madrid that reflected a composition and an idea of space typical of the last baroque. His idea of beauty is related to usefulness and functionality, so that all the pieces tolerate each other without interferences. The building of the Royal House of Customs is an urban palace with administrative use, inspired by the Farnese Palace by Sangallo in Rome.

The work on the building that is dealt with here consisted of cleaning the faces of the general access lobby, incorporating lighting in the vaults and reopening the original connection between Alcalá street and the patio at the back with a glass door inspired by the Royal Palace in Madrid.



## Invierta en Bolsa por el camino más rápido.

Con BBVA net plus podrá operar al instante, a través de Internet, en los mercados financieros, con muchas ventajas:


- Accederá a los principales Mercados Internacionales y a la información del Mercado Continuo.
- Contará con informes de los especialistas en inversiones de BBVA y con un servicio de asesoramiento telefónico personal en horario de mercado.
- Sus órdenes, compras, ventas, se ejecutarán directamente a través de Internet.
- Dispondrá de servicios de noticias sobre mercados financieros.

Y además, si contrata ahora este servicio, tendrá las siguientes ventajas durante todo el año 2001:

- Comisiones reducidas por las operaciones en Bolsa.
- Acceso gratuito a información del Mercado Continuo y sobre cotizaciones y noticias de los principales mercados mundiales.
- Acceso gratuito a los informes de nuestros especialistas y al asesoramiento telefónico.
- No pagará cuota mensual.

Si desea más información o contratar BBVA net plus, acceda a la dirección de Internet [www.bbvanetplus.com](http://www.bbvanetplus.com), o si lo prefiere, llame a Línea BBVA, 902 22 44 66 - 902 18 18 18, o acuda a cualquier Oficina BBVA.

# BBVA

A close-up, high-resolution photograph of a young child's face, focusing on the eyes and mouth. The child has light-colored hair and is looking directly at the camera with a neutral expression. The lighting is soft and even, highlighting the texture of the skin and the details of the facial features.

Sólo una compañía que se anticipa al futuro puede ser la primera que de acceso real a las comunicaciones del próximo siglo. Sólo entendiendo que cada persona tiene una necesidad de comunicación diferente se puede desarrollar una compañía que ofrezca los últimos productos, servicios y sistemas de comunicación.

**COMUNICAR ES ASOMARSE AL MUNDO.**

*Telefonica*