

Reales Sitios

A detailed oil painting of a hand holding a white lace veil. The hand is positioned in the center, with fingers delicately gripping the edge of the lace. A vibrant red flower is tucked behind the hand. The background is dark and textured, suggesting an ornate architectural setting. The overall style is characteristic of 17th-century Spanish Baroque painting.

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVIII N° 147 (1º TRIMESTRE 2001) 900 PTAS - 5,41 € (IVA INCLUIDO)

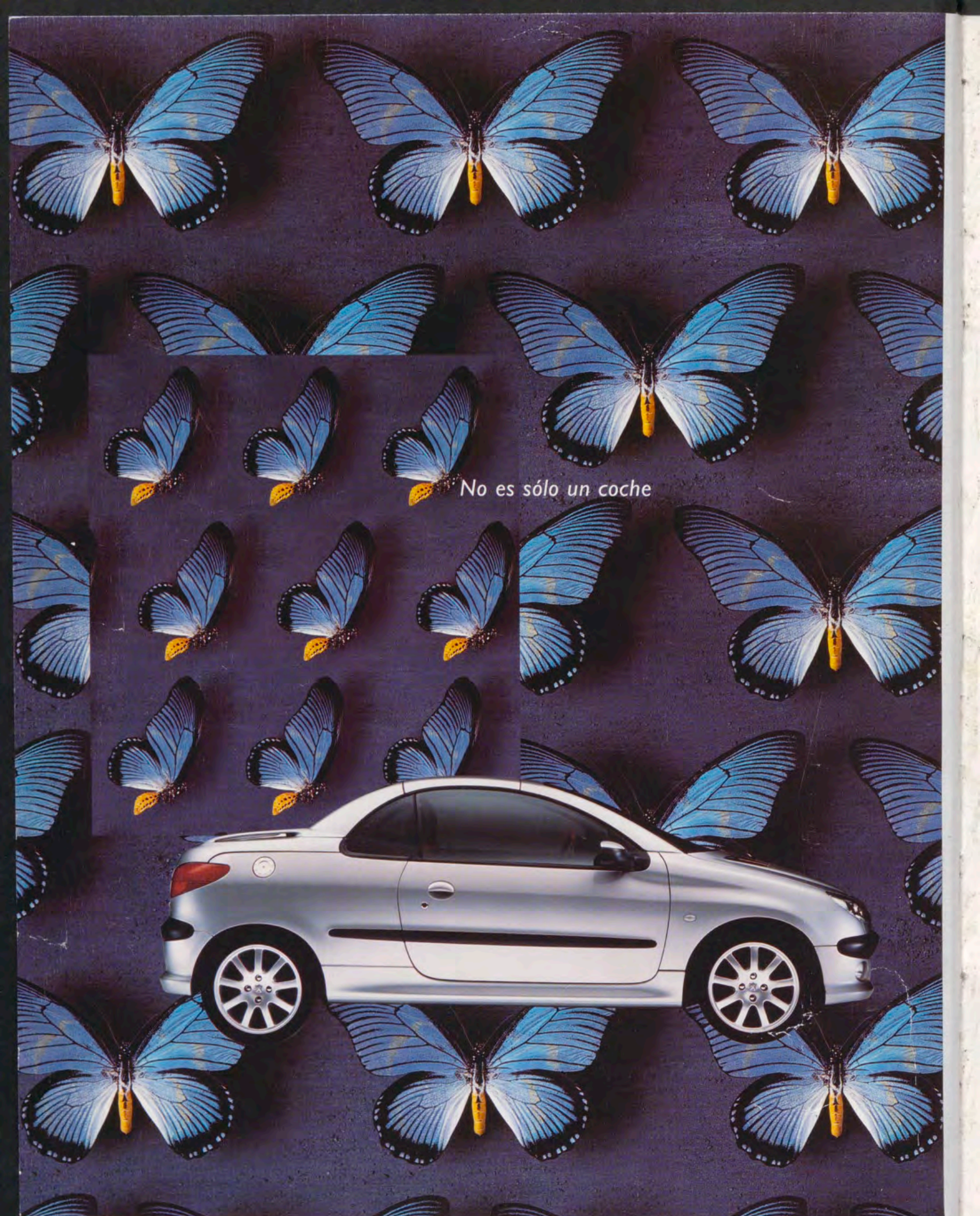
OBRAS DE LACA DEL ARTE
NAMBAN EN LOS MONASTERIOS
DE LA ENCARNACIÓN Y DE
LAS TRINITARIAS DE MADRID

FISONOMÍA DE LA VIRTUD. GESTOS,
MOVIMIENTOS Y PALABRAS EN LA
CULTURA CORTESANO-ARISTOCRÁTICA
DEL SIGLO XVII

LA PRÁCTICA INFORMAL DEL
PODER. LA POLÍTICA DE LA CORTE
Y EL ACCESO A LA FAMILIA REAL
DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL
REINADO DE FELIPE IV



9 770486 099003



No es sólo un coche



PEUGEOT 206 COUPE Y CABRIO

La verdadera belleza es única. Pero hay excepciones que confirman la regla. La verdadera belleza es única.

206cc



PEUGEOT

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 Cardener Soler,
Luis Alberto de Cuenca y Prado,
Juan Fageda Aubert,
Dolores de la Fuente Vázquez,
María del Carmen Iglesias Cano,
Pablo Olivera Massó,
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 69

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 Obras de laca del arte *namban* en los Monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid

Por Yayoi Kawamura Kawamura.

Universidad de Oviedo.

En el Monasterio de la Encarnación, y en el de las Trinitarias de Madrid, se conservan varias piezas de laca japonesa *urushi*, del período *namban*, hechas en Japón en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siguiente. Probablemente llegaron hasta allí vía Lisboa, y en su momento fueron consideradas joyas destinadas a custodiar reliquias, formando parte de la "cámara de maravillas", moda muy difundida entre la nobleza.

13 Algo más sobre la venida a España de Federico Zuccaro

Por Almudena Pérez de Tudela.

En este artículo se ofrecen nuevos testimonios que ayudan a conocer más pormenorizadamente cómo se desarrollaron las negociaciones para atraer al pintor Federico Zuccaro al servicio de Felipe II. A la vez, se pretende llamar la atención sobre la documentación contemporánea que puede arrojar luz sobre la valoración que se hizo de su obra en El Escorial en el propio siglo XVI.

26 Fisonomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII

Por Adolfo Carrasco Martínez.

Universidad Complutense de Madrid.

La cultura cortesano-aristocrática incluía el desenvolvimiento del noble en el entorno del Rey, la comunicación en el seno del estamento privilegiado y la ordenación de las relaciones domésticas en las Cortes nobiliarias. Este trabajo se centra en aspectos concretos de esa cultura, como son la gestualidad, el juego de los movimientos y las distancias en el espacio cortesano, y la dualidad palabra/silencio.

38 La práctica informal del poder. La política de la Corte y el acceso a la Familia Real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV

Por Alistair Malcolm.

Universidad de Manchester.

El gobierno de los validos durante el siglo XVII se basó en gran parte en su control del séquito personal de los Reyes. Pero durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV surgieron cambios en el carácter y organización de las Casas Reales. El valido, Don Luis de Haro, nunca consiguió la influencia áulica con la que habían contado sus antecesores, pero no obstante mantuvo el ascendiente político hasta su propia muerte en 1661.

49 La imagen fotográfica de un Palacio: La Granja de San Ildefonso

Por Helena Pérez Gallardo.

Universidad Complutense de Madrid.

Reconstrucción visual del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso mediante fotografías y documentos, desde las primeras imágenes del edificio, tomadas por Clifford, Laurent o Lohr y Morejón, hasta la época en la que el Palacio perdió el carácter de escenario de una vida azarosa y despreocupada, siendo objeto turístico de miradas por parte de aficionados, sociedades fotográficas y profesionales.

62 Winchester y Mauser, dos sistemas de repetición en la Real Armería

Carlos Torreiro Luengo.

Patrimonio Nacional.

Breve estudio para la comprensión del armamento portátil mediante la observación de dos armas de retrocarga y repetición de excepcional acabado y prestaciones. La Real Armería conserva dos valiosos ejemplares de armas portátiles ligadas no sólo al desarrollo de las artes industriales sino también al del hombre, sus aspiraciones e historia.

72 Notas y Documentos

75 Crónica Cultural

77 Resumen en inglés

Obras de laca del arte *namban* en los Monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid

Por Yayoi Kawamura Kawamura
Universidad de Oviedo

LA LACA JAPONESA *URUSHI* Y EL ARTE *NAMBAN*

La presencia de los objetos lacados de Extremo Oriente en el mundo occidental tiene con frecuencia su origen en la moda chinesca del siglo XVIII, del rococó. Sin embargo, se constata que en la Península germinó mucho más anticipadamente el interés por los objetos lacados venidos de ese lejano mundo. En distintos puntos geográficos de España y Portugal se conservan este tipo de objetos datables en la época de Felipe II y Felipe III. Además, a diferencia de la moda chinesca del siglo XVIII, los objetos no son netamente orientales, sino enseres artísticos demandados por los españoles y portugueses; en ese sentido son objetos de uso europeo, decorados con la técnica de la laca oriental. Estas piezas, extrañas para los orientales y exóticas para los occidentales, llegaron a la Península y fueron donadas con frecuencia a los monasterios, donde siguen conservándose. Estamos hablando de objetos como arcas, altares portátiles, atriles, etc., decorados con la laca japonesa *urushi*, enviados a la Península en el último cuarto del siglo XVI y en las primeras décadas del siglo XVII.

Antes de analizar las obras concretas, objeto del estudio, debo explicar con precisión el arte de la laca denominada *urushi*. Se trata de un arte que, en el mundo extremo oriental, en especial en Japón, es considerado esencial. Su campo de aplicación abarca desde sencillos objetos hasta los de lujo. Estos últimos, demandados por la clase pudiente de la sociedad a lo largo de la historia, fueron siempre obras de arte, en las que los artistas expresaban su mejor dominio técnico y su mayor sensibilidad estética.

La etimología del término "laca" se halla en la palabra sánscrita *laksha*, que significa cien mil partes, término que expresa la realidad de la secreción del insecto llamado *Laccifer laccer*, materia prima de la laca india. Sin embargo, el arte de la laca extremo-oriental emplea como materia la savia vegetal de *Rhus vernicifera*, árbol de hojas caducas cuyo hábitat se concentra en la zona monzónica de Extremo Oriente, es decir, la zona costera china, la península coreana y el archipiélago japonés. Las cualidades extraordinarias de esta savia vegetal son conocidas desde la época prehistórica en

esa área geográfica; es antioxidante, anticorrosiva, anti-álcali y aislante, y muestra poca absorción hídrica, por ende, poca alterabilidad a lo largo de años o incluso siglos de los productos hechos o tratados con dicha savia vegetal.

El arte en el que se emplea dicha savia se desarrolló primero en China, y, con la llegada del Budismo a Japón en el siglo VII, se transmitió a este país donde vio su máximo florecimiento. De ahí viene la expresión *Japanese*, que se usa en el mundo del idioma inglés para denominar este arte. En castellano se carece de un término adecuado para expresar inequívocamente dicho arte, ante la ambigüedad y la excesiva amplitud semántica de la palabra "laca". Además, en su origen, esa voz significaba otra sustancia totalmente diferente, como he mencionado antes. No es la primera vez que yo defiendo el uso del término *urushi* al referirme a este arte; un vocablo japonés que indica tanto el árbol de la materia prima como el arte en cuyo proceso se emplea esa savia. Incluso, los artistas occidentales que conocen y usan esta técnica en el momento actual se autodenominan artistas de *urushi* para distinguirse de otras sucedáneas u otras lacas simplemente diferentes. Una vez aclarado y defendido el término *urushi*, me extiendo a la técnica de este arte, que requiere un proceso de realización largo y cuidadoso. Sobre un soporte, preferentemente de madera bien seca, se repiten varias capas de la savia semi-refinada mezclada con finos polvos terrosos para que la base sea bien firme. Antes de aplicarse la siguiente capa, se necesita el secado y el pulido. El secado se consigue colocando la pieza en una cámara de alto grado de humedad, con el fin de que la savia se consolide por la oxidación. Conviene mantener la pieza en ese ambiente dos o tres días para lograr una firmeza adecuada de la capa. El pulido se realiza mediante el carbón vegetal, polvos de hueso especial o fino papel de lija, con la ayuda de abundante agua. Así se repiten las sucesivas capas, siendo las últimas de la savia más refinada. Las decenas de capas superpuestas de esa manera mostrarán un profundo brillo y textura sin parangón. El color más tradicional es negro, sobre el cual pueden apli-



Frente de un arca prismática. Arte namban, finales del siglo XVI, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid.

carse polvos de oro o pigmentos para añadir la decoración final. Esa técnica es el llamado *makie*, desarrollado y perfeccionado en Japón, que alcanza un nivel de virtuosismo en la Edad Moderna. Se dibujan los motivos con la savia transparente y encima se esparcen los finos polvos de oro que se adhieren creando los motivos decorativos previstos, o se colocan directamente sobre el fondo negro los pigmentos mezclados con la savia mediante el pincel. Estos dibujos de *makie* pueden ser planos (*hira makie* o *makie* plano) o en relieve (*taka makie* o *makie* alto), este último preparado con los polvos de carbón vegetal adheridos aprovechando el carácter adhesivo de la savia antes de decorar con el oro o pigmentos.

Cuando Europa tuvo por primera vez contacto directo con Japón, en la segunda mitad del siglo XVI, mediante los misioneros y comerciantes ibéricos, se conoció el *urushi* directamente en Europa. Se empezaron a fabricar en Japón objetos bajo la demanda europea destinados a exportar, algunos de los cuales son precisamente objeto de análisis del presente estudio. Este contacto abierto y directo entre Japón y Europa tuvo su auge por un corto tiempo hasta que el gobierno de Japón, celoso e inquieto por el crecimiento del poder y posesiones de la Iglesia Católica, cerró sus fronteras para los extranjeros en 1639.

El período Azuchi Momoyama (1573-1600) de Japón era un período de guerras civiles, de caos interno, y de inseguridad social por la ausencia de un solo poder centralizado; sin embargo, la unificación del país preparado por Nobunaga Oda (en el poder entre 1573 y 1582) y logrado por Hideyoshi Toyotomi (en el poder entre 1583



Lateral del arca.

y 1598), trae una cierta recuperación cultural, que coincide con las sucesivas llegadas de los europeos al archipiélago japonés, acaecidas a partir de 1543. Los protagonistas de este primer contacto occidental fueron portugueses y españoles que partieron de sus bases en Asia suroriental -Malaca, Macao y Manila principalmente- con el fin misionero y comercial. Ese contacto que produjo un choque cultural importante en suelo japonés, y que por desgracia creó finalmente unos conflictos religiosos y el cierre de las fronteras, tuvo un breve período de mutua recepción pacífica, ya que la situación política del país lo permitió. Los nuevos hombres fuertes de la época, Oda y Toyotomi, de origen humilde, intentaron borrar los valores tradicionales creados y acumulados en la nobleza, con el afán de



Arca de pequeñas dimensiones, principios del siglo XVII, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid.

introducir generosamente otras medidas de valor y otras estéticas de la vida; ello favoreció la acogida de lo exótico y de la cultura europea traída por los ibéricos. En este contexto, nace una cultura y un arte llamado *namban*, una cultura híbrida, mezcla de ambas, sin llegar a una armónica fusión, pero dinámica y expresiva. El arte *namban* se desarrolló en el último cuarto del siglo XVI y el primero del siguiente. Aunque se denomina *namban*, es decir, de los bárbaros del Sur, refiriéndose a los españoles y portugueses que llegaron desde esa dirección a Japón, es un arte nacido en este país extremo-oriental. El arte *namban* abarca desde la pintura de los biombos y de los rollos, hasta los objetos de *urushi* destinados a exportar, tanto del campo religioso como del civil. Algunas artes, manteniendo la técnica tradicional japonesa, manifiestan un repertorio temático de influencia occidental; otras se acercan a la técnica del arte occidental. Unas son pinturas y otras son cerámica. Dentro del conjunto de variados géneros del arte *namban*, el arte de *urushi* forma un capítulo de importancia por el alto nivel artístico que alcanzaba este arte en Japón en aquel período.

CARACTERÍSTICAS DE LA LACA URUSHI DEL ARTE NAMBAN²
Según los motivos iconográficos y géneros los objetos de *urushi* del *namban* pueden clasificarse en dos grupos. El primero lo forman cajas, estuches escritorios, monturas, etc., de uso tradicional en Japón, cuya singularidad radica en su repertorio iconográfico y deco-

rativo completamente nuevo; los personajes de raza diferente con grandes ojos y marcadas narices, vestidos a la moda europea de la época, y los objetos extranjeros como pipas, armas de fuego, naipes, animales exóticos, etc., hacen su aparición como decoración. Son fieles testigos del choque cultural que presenciaron los japoneses, sorprendidos pero llenos de curiosidad hacia lo desconocido.

El segundo corresponde a aquellos objetos demandados por los extranjeros, objetos que los artesanos japoneses nunca habían visto hasta entonces: arcas con tapa de medio cañón, atriles, muebles tipo bargueño, altares portátiles, sagrarios, trípticos portátiles, etc. Son objetos de uso tanto civil como religioso. Los ebauistas japoneses imitaron fielmente los objetos o dibujos mostrados como modelo por los nuevos clientes, y los artistas de *urushi* los decoraron para satisfacer sus gustos. Estas obras representan el repertorio decorativo japonés de la época. Los motivos más frecuentes son sencillas plantas otoñales o, en menor grado, primaverales, que abundan mucho en la naturaleza de aquella tierra oriental; son ramas de arces, de naranjos mandarines, de campanillas o campánulas japonesas, de clemátides, de valerianas y de enredaderas similares a la vid, y con menor frecuencia son ramas floreadas de camelias, de crisantemos y de glicinias. Entre estos vegetales pueden aparecer leones chinos y aves de largas o cortas colas, algunas de origen persa, que se introdujeron en el repertorio iconográfico japo-

nés mediante los objetos llegados a Japón por la ruta de la seda ya desde el siglo VIII. La novedad de la decoración no se halla en el repertorio sino en la manera de presentarla; su abigarrada presencia a *horror vacui* no corresponde a la estética tradicional japonesa. Es una clara muestra del intento de acercamiento al gusto europeo, ante la demanda de la clientela. La producción de los objetos que pertenecen a este grupo fue considerable, y creciente desde finales del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVII.

El *urushi* del arte *namban* tiene una estrecha relación con un tipo de *makie* que floreció y se difundió en las últimas décadas del siglo XVI, llamado *Kôdaiji makie*³, es decir, el *makie* desarrollado en la decoración del templo *Kôdaiji*. Su peculiaridad radica en el uso de una técnica sencilla de *makie* con abundante presencia de oro sobre un amplio fondo negro. Evita el *makie* en relieve; prefiere un acabado plano del mismo. Incluso hay economía de medios de expresión; en lugar de pintar los finos trazos como los nervios vegetales encima de cada hoja, los nervios son aquellas zonas sin pintar

del negro fondo. En cuanto a la iconografía, el tema principal son sencillas plantas silvestres: ramas de carrizo, de arce japonés, de bambú enano, de crisantemo y flores de cerezo flotando sobre el agua. Así se aleja definitivamente de las temáticas de inspiración literaria de raigambre más clásica y aristocrática. Es un *makie* que refleja el espíritu más libre y sin prejuicio de la nueva clase dominante de la sociedad japonesa, de origen humilde como Hideyoshi Toyotomi. En el *urushi* del arte *namban* se observa el mismo tipo de economía de medios y los repertorios decorativos muy similares, pero con la novedad de combinarlos con los animales y pájaros y desarrollarse por toda la superficie, aspectos diferenciadores del *Kôdaiji makie*.

La técnica del *urushi* del arte *namban* es repetitiva. Sobre el fondo siempre negro de *urushi* se aplica el *makie* plano de oro y pigmentos, con incrustaciones de nácar salteadas; jamás se emplea el lujoso moteado de polvo de oro, *nashiji*, ni *makie* en relieves, como son habituales en el *urushi* del periodo Edo (1600-1867) cuando alcanza el virtuosismo. La abundante presencia de los



Altar portátil, 1620-1630,
últimos años del arte namban,
Real Monasterio de la
Encarnación, Madrid.



Altar portátil en forma de tríptico, principios del siglo XVII, Monasterio de las Trinitarias Descalzas de Madrid.

trozos de nácar incrustados, técnica de *raden*, es otra característica constante del *namban*. Es una técnica más frecuente dentro de la tradición china. Teniendo en cuenta que en el mismo período histórico llegaron a España arcaes enteramente cubiertas de nácar, o decoradas con finas incrustaciones del mismo como taracea, fabricados ambos tipos en Gujarat, India ⁴, el empleo de este material brillante pudo ser sugerido por parte de los clientes, como uno de los detalles preferidos.

La aparición de diseños geométricos, frecuentemente de rombos y triángulos, que suelen decorar los bordes o marcos de las escenas principales, es otra característica de este arte. Antes de la llegada de los europeos a Japón, en el lenguaje artístico de ese país no existían apenas motivos geométricos. Todas las formas del arte japonés tienen su origen en el mundo natural, aunque pueden ser expresión fragmentaria o cuasi abstracta. El uso de los motivos geométricos a partir de ese período se va a difundir en el mundo del diseño japonés con gran éxito. Uno de los ejemplos más conocidos son las losetas cuadradas empleadas para marcar los caminos en el jardín del Palacio de Katsura (1616), y el dibujo de las puertas correderas de papel del Palacio de Shūgakuin (1659), ambos palacios imperiales en Kyoto.

Otro detalle decorativo que se observa en el *urushi* del arte *namban* son sinuosos motivos curvilíneos, que podrían ser la abstracción de los roleos que los artesanos japoneses vieron en los objetos que mostraron los ibéricos. Es un motivo que suele aparecer en los bordes para rellenar franjas muy finas.



Altar cerrado.

Por otro lado, hay que añadir que en estas obras de *urushi* destinadas a exportar a Europa hubo una clara economización del número de capas, en consecuencia una disminución de la calidad de *urushi*, aspecto éste compensado por la mayor decoratividad superficial, como he mencionado. La menor profundidad del negro de *urushi* también estaba compensada por el uso

de unas capas aceitosas de la savia refinada para el acabado, que ofrecen un lustre superficial. La calidad no óptima de los objetos de *urushi* traídos a España, acompañada de la no muy adecuada situación climática del país, sequedad ambiental, crea un mayor riesgo de deterioro de las capas.

En cuanto a la localización del taller de estos objetos de *urushi*, cuya producción debió alcanzar una cifra bastante importante a juzgar por las obras que hoy se conservan en los distintos lugares del mundo, Akio Haino⁵ señala Kyoto, capital imperial; pues allí podían contar con los talleres de la corriente artística creada en torno al antedicho templo de Kôdaiji. Kyoto, en aquellos momentos la ciudad más importante de Japón, a pesar de las guerras por la unificación del país, podía ofrecer los mejores talleres de distintos oficios artísticos y artesanales: de *makie*, de ebanistería, y de piezas auxiliares como asas, bocallaves, bisagras y esquineras, todos necesarios para fabricar arcas, altares o trípticos. Haino cree que los que satisfacían esa demanda extranjera no eran los maestros de *makie* de primera fila que trabajaron para los dignatarios de la época, sino aquellos oficiales de retaguardia que prestaban sus servicios a esos maestros, y que tenían suficiente habilidad para corresponder a las demandas nuevas y extrañas. Eran talleres de considerable organización que contaban con decenas de artífices de *makie*.

VÍAS DE LLEGADA A ESPAÑA

El archipiélago japonés se sitúa, desde la Península, al extremo tanto por la vía hacia Oriente como por la vía hacia Occidente. Históricamente hablando, se encuentra en la zona donde la corriente luso-jesuítica (ruta hacia Oriente) y la corriente hispano-mendicante (ruta hacia Occidente) creaban un torbellino al confluir. Los portugueses con la base en Macao, y los españoles, en Manila, organizaban un intenso tráfico comercial en torno a la plata, seda, algodón, especias, perlas, porcelanas, marfil, etc., de Extremo Oriente. Las obras de arte japonesas, como las de *urushi*, una vez trasladadas a una nao, tenían posibilidad de seguir dos rutas. Desde Macao, el primer destino de los barcos que partían de Japón, podían continuar la ruta bajo control luso hasta Lisboa, pasando por Malaca y Goa. Sin embargo, en el mercado de Macao los productos japoneses podían cambiar de dirección llegando a las Islas Filipinas de dominación hispana. En tal caso, la ruta que seguía era la opuesta; la ruta llamada Acapulco-Vera Cruz para llegar al puerto de Sevilla. Sin duda, la mayoría de las mercancías alcanzaron los puertos europeos por la ruta portuguesa; además, teniendo en cuenta que el grupo misionero más destacado en Japón era el de los jesuitas, estrechamente unidos con los portugueses en la expansión en Extremo Oriente, los objetos demandados por ellos iban por dicha ruta, aunque no se podía olvidar la ruta de Acapulco, por la cual existía un tráfico importante, como señalan varios estudios⁶. Por lo tanto, si existe algún personaje portugués o relación con Portugal detrás de las obras del arte *namban* presentes en nuestro país, es más razonable pensar en su llegada a España por la vía del puerto de Lisboa, y no por la vía novohispana.

OBRAS DEL REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN DE MADRID

Tres de las obras que a continuación se analizan, dos arcas y un altar portátil, pertenecen al Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. La fundación de dicho Monasterio está relacionada con el movimiento reformador de la vida monacal, y la de la Encarnación de Madrid fue directamente dirigida por la madre Mariana de San José⁷, importante reformadora agustina recoleta. Sin embargo, la Encarnación poseía un rasgo peculiar desde el principio: el estrecho lazo de unión con la Monarquía católica. El edificio fue trazado por Fray Alberto de la Madre de Dios, aparejador y seguidor de Francisco de Mora, Maestro Mayor de Felipe III. La obra, iniciada en 1611, se terminó en 1616, y la sala llamada "Relicario" formaba desde el principio el núcleo del Monasterio, donde se guardan 700 relicarios, piezas de múltiples procedencias como Italia, México, Alemania, Países Bajos, Polonia y Japón. El parangón con el Relicario del madrileño Monasterio de las Descalzas Reales, otra comunidad de estrecho vínculo con los Austrias, es inevitable y razonable. Es lógico pensar que desde el inicio hubo intención de contar en la Encarnación con un Relicario similar al de las Descalzas Reales, y reunir allí las reliquias más significativas en continentes más singulares, hecho probablemente promovido por la propia Reina Margarita de Austria. La unión de la idea de la "cámara de maravillas" y la fiebre coleccionista, como indica García Sanz y Jordan Gschwend⁸, está aquí presente como en el caso de las Descalzas Reales. No sería extraño que, con motivo de la fundación e inauguración del Monasterio, las primeras reliquias llegasen a la Encarnación dentro de unos relicarios singulares por vía de donación. El hecho de que muchas piezas del mismo Relicario correspondan a esa época fundacional corrobora la tesis. No descartaría la donación real, aunque los documentos históricos no hablan apenas de la entrega de los objetos artísticos al Monasterio. La Casa de Austria, con su presencia en Portugal, y con el interés en los objetos de laca *urushi* de la época *namban*, como lo demuestran las obras de las Descalzas Reales, pudo haber poseído arcas o arquetas del *namban* que fuesen donadas a la Encarnación. Pero son hipótesis de trabajo, aplicable a las dos arcas, sin base documental, y en cuanto al altar portátil, el ingreso debe suceder en el siglo XVIII por el tratamiento del interior como veremos.

La primera obra que analizo es un arca prismática⁹ apoyada sobre cuatro patas de cobre insertadas en la madera, y con la tapa plana ligeramente sobresaliente que se abate mediante bisagras. Mide 34,4 cm de altura, 57,8 cm de anchura y 36,2 cm de profundidad. La tapa mide 63,5 por 36,2 cm.

En el frente se representa la planta de vid cargada de hojas y frutos, dibujando sinuosas líneas, semejantes al arabesco. Combinan hojas de un dorado rojizo y marrón claro; los frutos son de este último color, algunos de nácar incrustado que presenta un brillo plateado. La tapa está tratada de la misma manera; se representa un naranjo mandarín combinado con ramas de enredadera otoñal. En el lateral izquierdo se encuentran igualmente las ramas de naranjo con sus frutos, y en el lateral derecho, una planta silvestre de hojas picudas, probablemente campánula japonesa. En el posterior, se desarrolla otra planta otoñal, en ese caso, valeriana. Por todos los bordes y en el espesor de la tapa

recorren unos motivos serpenteantes, probable abstracción de roleos, dibujados en dorado; es uno de los característicos repertorios decorativos de la laca *urushi* del arte *namban*. El interior del arca está tratado de *urushi* negro, y en el reverso de la tapa aparecen ramas de enredadera monocolor, esquematizadas y sencillas, sin ofrecer el carácter *horror vacui* del exterior. Se emplean los motivos de las plantas otoñales sencillas según la moda japonesa de ese momento. Se destaca la presencia de la vid en el frente, planta otoñal y, a su vez, símbolo de la Eucaristía. Aunque las plantas se desarrollan por toda la superficie, se aprecia la presencia del fondo negro. El carácter *horror vacui* es menor que en otras obras del *urushi* del arte *namban*. Eso me hace situar la fabricación del arca en la primera fase del arte *namban*, a finales del siglo XVI.

Las dos asas en forma de C fijadas en los laterales son de bronce, decoradas con roleos punteados, motivos muy frecuentes en la platería castellana del momento. Las dos plaquitas ornamentales de las bisagras, de plata, con terminación triangular, llevan una fina decoración grabada de motivos geometrizarantes y un botón floral. La bocallave es de platería peninsular, de estilo de la primera mitad del siglo XVII. Es un trabajo de factura diferente que las bisagras, y, según la única marca que hay, corresponde a un platero llamado "Luis".

La calidad de ejecución es buena, y el acabado está realizado con laca *urushi* aceitosa, también muy característica de estos objetos destinados a exportar.

La aparición de la vid, con alusión a la Eucaristía, en la cara más importante del arca, me hace pensar en la petición directa del cliente del tal motivo. Ello indica, a su vez, que el arca estaba pensada desde el principio para el uso religioso, y no civil. Efectivamente, la forma del arca no es la habitual con tapa de medio cañón. Durante mucho tiempo, las monjas agustinas la usaban para el monumento al Santísimo el día de Jueves Santo, para cuyo fin pudo estar concebida desde el momento del encargo, aunque no descarto el uso como relicario cuando llega a la Encarnación.

La segunda pieza que se analiza es un arca de pequeñas dimensiones¹⁰ con tapa de medio cañón, hecha de madera, tratada con laca *urushi* y decorada con incrustaciones de nácar y *makie* plano. Mide 15 cm de altura, 22,5 cm de anchura y 15,1 cm de profundidad, y es datable a principios del siglo XVII. El frente y el fondo son placas rectangulares, y los laterales, en forma de arco de medio punto rebajado. La tapa es una placa de madera en curva que ajusta al arco rebajado del lateral. La forma corresponde a un arca occidental muy usual desde la Edad Media; el medio cañón rebajado probablemente obedece a la dificultad de curvar la madera y obtener una media circunferencia completa para la tapa.

El frente está dividido en tres zonas rectangulares marcadas por doble hilera de nácar. Una cadena de triángulos de nácar recorre todo el borde. El resto de la superficie está cubierto por las ramas de naranjo mandarín llenas de hojas. En el rectángulo de la izquierda y del centro la disposición de estas ramas es muy regular, formando tres hileras, de modo antinatural, mientras tanto en el rectángulo de la derecha, la disposición cambia; es más libre y más natural. Las incrustaciones de nácar en formas redondeadas corresponden a la representación de frutas. Una de las ex-

presiones características que se perciben es *horror vacui*. La tapa está decorada de igual modo con el mismo tipo de vegetal. La parte posterior, asimismo dividida en tres, está decorada con ramas probablemente de clemátide cargadas de hojas triangulares en una disposición mucho más libre y movida, propia de una planta trepadora. Cada una de las dos caras laterales está dividida verticalmente por una hilera de nácar, donde juegan dos tipos de disposición de las ramas de naranjos: la derecha, muy regular y vertical, y la izquierda, más libre y natural. El interior del arca está tratado con el *urushi* negro, y la decoración se limita únicamente al reverso de la tapa. La planta que aparece ahí es una silvestre de otoño con un grácil desarrollo de ramas sobre el fondo negro sin crear el *horror vacui*. Es una expresión más cercana a la estética japonesa y, cómo no, más económica y sencilla. La gama cromática que se emplea en las decoraciones se limita, exceptuando el brillante efecto del nácar, a dos tonalidades marrones expresadas con el *makie* plano: un dorado oscuro, casi marrón, y otro marrón más claro. La aparición de estas plantas del campo otoñal corresponde a la moda del momento en Japón, reflejo del espíritu anti-nobleza de los guerreros de procedencia humilde que llegaron a gobernar el país; aunque hay que añadir la simbología oriental del naranjo mandarín como signo de felicidad.

El mecanismo del cierre está hecho de plata. La bocallave es una tarja rodeada por un par de tornapuntas de C grabadas. Las plaquitas ornamentales de las bisagras, del mismo material, llevan decoración grabada de botón floral, de cerezo de cinco pétalos. El asa, de bronce, tiene forma de C, y está finamente decorada con roleos punteados, y fijada en la tapa a través de dos pequeños remaches de crisantemo de treinta y seis pétalos. Son piezas de fabricación japonesa.

La división de la superficie en rectángulos y la cadena a base de triángulos no son aspectos decorativos tradicionales de Japón, sino que obedece a la moda exótica traída por los ibéricos a Japón a partir de 1543. La disposición antinatural y el *horror vacui* también corresponden a un lenguaje ajeno a la tradición autóctona.

La calidad de ejecución es el nivel habitual para este tipo de objeto, y el acabado está realizado con laca *urushi* aceitosa, también muy característica de estos objetos destinados a la exportación.

La otra obra de la Encarnación es un pequeño altar portátil¹¹ con dos puertas articuladas que sirven para abrir y cerrar el pequeño espacio sagrado. Mide 45,5 cm de altura total, 24,8 cm de anchura máxima y 12,8 cm de profundidad. Se apoya sobre un basamento de 5,8 cm de altura y está rematado con un cuerpo triangular decorado con un frontón curvo, pieza independiente postiza, acompañado de dos pirámides coronadas con sendas bolas, de recuerdo escorialense. Está hecho de madera y tratado de *urushi* todo el exterior excepto el basamento, el frontón curvo y las dos bolas con acróteras. El interior está decorado según la técnica occidental de retablo: con yeso, pan de oro y pigmento verdoso, cuya calidad de ejecución es algo burda. En unas pequeñas dimensiones se combinan dos técnicas artísticas, una realizada por los japoneses y la otra por los europeos —españoles o portugueses—, de tal manera que cuando el altar está abierto, no se aprecia



Sagrario del convento de San Juan de Alcalá de Henares, que muestra todas las características del arte de *urushi* del *namban*.

el trabajo de *urushi*. La obra muestra un esquema compositivo muy similar al altar budista de Japón.

Exteriormente las dos puertas que se cierran a través de un sistema de gancho están decoradas enteramente de *makie* sobre el fondo negro de *urushi*. Por toda la superficie se desarrollan sinuosas ramas de una sencilla planta otoñal con sus frutos, y entre ellos vuelan o reposan aves con alas desplegadas o plegadas, cuatro en cada puerta. Estos repertorios naturalistas están representados con el *makie* dorado, y muy parcialmente resaltados con la incrustación de trozos de nácar. El carácter de *horror vacui* es de tal grado que cuesta reconocer la presencia de las aves. Los dibujos son muy menudos. Los laterales del cuerpo principal y del cuerpo triangular superior están decorados exactamente igual. La parte trasera no está tratada con el *urushi*, simplemente está pintada de negro, una clara muestra de economización, frecuente en el arte *namban*. A todo el trabajo de *urushi* le faltan últimas láminas de acabado final, que solían ser de capas aceitosas de savia refinada. Posiblemente el cliente lo consiguió del taller japonés sin terminar, y una vez en territorio ibérico, otro artesano lo acabó con el estuco, dorado y policromía. La falta de las últimas capas y últimos pulidos hace que la superficie no muestre el brillo propio del *urushi*.

Se aprecia un tratamiento repetitivo, tipo "molde", de expresar las plantas y aves, y también la falta de una frescura expresiva y dinamismo, características del arte *namban* y rasgos comunes con el *makie* del templo de Kōdaiji. Además, teniendo en cuenta que la obra está inacabada, podría fechar este ejemplar en los últimos años del arte *namban*, entre 1620 y 1630.

En la parte del basamento recorren roleos vegetales de disposición simétrica, y en las caras interiores de las puertas se desarrollan sinuosas ramas de vid con hojas carnosas en relieve, todo ello hecho de estuco y dorado sobre un fondo de color verde oliva. El interior

del espacio sagrado se dispone en forma de arco flanqueado por dos columnas de estrías helicoidales con un alto basamento decorado con la misma vid. El nicho central está dividido en dos partes diferentes de tratamiento; la parte inferior con la presencia de la misma vid sobre el fondo verde, y la parte superior de cuarto de naranja totalmente dorada. El frontón curvo postizo ofrece un perfil sinuoso de movimiento caprichoso muy marcado con el dorado, donde se identifica el desarrollo de la vid en tamaños más reducidos. Tanto las columnas del interior como el frontón hacen pensar la intervención de esta parte en el siglo XVIII. La pieza hecha en Japón quedó inconclusa durante un siglo para recibir ese tratamiento definitivo del estilo decorativista barroco, que pudo haberse realizado tanto en la Península Ibérica como en las tierras novohispanas, si el objeto hubiese llegado a España por la vía Acapulco-Vera Cruz.

OBRAS DEL MONASTERIO DE LAS TRINITARIAS DESCALZAS DE MADRID

La única pieza del arte *namban* que se conserva en el Monasterio de las Trinitarias Descalzas de Madrid es un altar portátil en forma de tríptico. Por el exterior presenta aspecto de una caja rectangular de escaso fondo, y puesto de modo vertical, las dos hojas que sirven de puerta se abren mostrando en el interior un crucifijo. Mide, cerrado, 42 cm de altura, 52,8 cm de anchura, 5 cm de espesor; y abierto, 66,5 cm de anchura. Es datable a principios del siglo XVII. Cada puerta se articula mediante dos bisagras y se une con la otra por medio de un cierre tipo gancho. Las bisagras llevan unas placas ornamentales ovaladas de plata, decoradas con motivos florales finamente grabados. El cierre central, de bronce, está sujeto por dos botones florales de crisantemo. Tanto el exterior como el interior está enteramente tratado de laca *urushi*.



Arca del Museo de Lorenzana, Lugo, ejemplo de arte namban en España.

Cuando está cerrado el altar, lo que vemos son dos hojas de puertas profusamente decoradas con ramas de naranjo mandarín cargadas de hojas y frutos. En la parte inferior, se asoman cortos tallos de bambú enano, y en la parte superior vuelan dos mariposas. El tratamiento es naturalista; es una escena de sencilla naturaleza sin sofisticación, en la que los japoneses ven el orden cósmico. El repertorio decorativo expresado con la técnica de *makie* llena casi toda la superficie, mostrando el carácter *horror vacui*, una estética europea, que se desarrolla en estos objetos destinados a la exportación a Occidente. Se aprecian incrustaciones de nácar salteadas, dando un toque de llamativo brillo. No existe un marco que encierre la decoración, lo que sería habitual en este tipo de objeto. La moldura vertical de sección semicircular, situada en el solapamiento de las dos hojas, está ornamentada con una cadena de dibujos geométricos estrellados, motivo totalmente novedoso para la cultura japonesa. Las placas de madera que forman los estrechos laterales, es decir, el espesor del altar, están igualmente decoradas, pero la planta que aparece aquí es una enredadera de otoño, similar a la vid de hojas triangulares. Una vez incorporada dentro de un objeto cristiano cobra lógicamente el sentido simbólico de la Eucaristía. En esta parte también se encuentran trozos de nácar incrustados. El exterior trasero está únicamente tratado con laca *urushi* negra.

Una vez abierto el altar tríplico, en las dos hojas laterales, es decir, en el dorso de las puertas, se observa el mismo tipo de decoración vegetal que se encuentra en el exterior sin marcos. La planta que aparece ahora es la glicinia con sus sinuosas ramas, de las cuales crecen numerosas hojas y característicos racimos de flores, movidos ligeramente por las brisas. Aquí la combinación cromática es la del dorado y un gris plateado, sin empleo de nácar.

La parte central, destinada al culto, está preparada con el monocolor negro de *urushi*, con un doble marco. El marco interior consta de una sucesión de menudos dibujos geométricos, y el exterior, de sinuosos motivos lineales de tipo ondas, característicos en estas obras del *namban*, que podrían ser una abstracción de roleos. Estos motivos que aparecen en el marco son desconocidos hasta ahora en el arte japonés. Los artesanos japoneses de *urushi* se inspiraron en algunos detalles de los objetos que los portugueses y españoles llevaron allí y los mostraron como modelos a copiar, que podían ser objetos de plata y de madera de pequeñas dimensiones.

El centro del altar tríplico estaba preparado para colocar un elemento concreto de devoción que se decidiera posteriormente. Esta última fase parece que se realizaba después de haber llegado a la Península, a juzgar por otros altares tríplicos, que llevan imágenes

pictóricas o tallas de devoción elaboradas en Occidente, ajenas a la laca *urushi*. En el caso del ejemplar de las Trinitarias de Madrid, se incorporó un crucifijo de plata y coral de procedencia siciliana¹², para lo cual se realizaron pequeñas perforaciones en la placa del fondo. Respecto a su procedencia, tenemos que partir, una vez más, del movimiento reformador de recolección. Los trinitarios también abrazaron ese movimiento a finales del siglo XVI y fundaron nuevas comunidades. En 1602 fue fundado el Monasterio de las Trinitarias Descalzas de Madrid, por San Juan Bautista de la Concepción, bajo el patrocinio de Sancho de la Cerda, I Marqués de la Laguna de Camero Viejo, tercer hijo varón del IV Duque de Medinaceli y cuñado del Duque de Lerma, y su segunda esposa María Melo de Villena; esta última fue quien puso máximo interés en promover dicho Monasterio. La madre de Sancho de la Cerda era Juana Manuel de Portugal, y la esposa, María Melo de Villena, también perteneciente a la nobleza portuguesa. Aunque los trinitarios fueron misioneros en América y tuvieron presencia en Nueva España, teniendo en cuenta la fecha de la obra, la fecha de la fundación y la estrecha relación de la casa de Medinaceli con los linajes portugueses, me inclino a atribuir la obra a la vía portuguesa y no a la vía Acapulco, y más concretamente, a una posible donación de María de Villena o de algún miembro familiar de Juana de Portugal.

OTRAS OBRAS DE LACA *URUSHI* DEL *NAMBAN* EN ESPAÑA

Las obras pertenecientes al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid que mencionábamos al principio del artículo no necesitan más presentación, y me remito al estudio de García y Jordan¹³. El sagrario del convento de San Juan de Alcalá de Henares es un singular género y el único ejemplar conocido hasta ahora, sin ningún documento histórico que haga referencia a la obra. A pesar de algunas reformas posteriores, muestra todas las características del arte de *urushi* del *namban*¹⁴.

El arca que se conserva en el Museo de Lorenzana, Lugo, perteneció al monasterio benedictino de San Salvador de la misma localidad. Es altamente probable que esta arca contuviese las reliquias que Fray Mauro de Villarreal, General de la Congregación de Valladolid, donó al Monasterio en 1632, que a su vez procedían de la Marquesa del Villar, Antonia de Córdoba. Se establece la hipótesis de que el arca también procediera de la Marquesa, de su "cámara de maravillas"¹⁵.

A diferencia de las obras analizadas hasta ahora, que permanecen desde hace casi cuatro siglos en los mismos lugares, sin sufrir traslados, otras cuatro arcas que se conservan en el Museo de Artes Decorativas de Madrid son "huérfanas", y se desconoce cuál ha sido exactamente su trayectoria histórica hasta formar parte del Museo.

El arca más grande¹⁶, que mide 60 cm de altura, 95 cm de anchura y 52,5 cm de profundidad, muestra las mismas características que las otras arcas analizadas. El repertorio decorativo que se desarrolla a modo de *horror vacui* son ramas de enredadera, tipo vid, en el frente, naranjos mandarines en el lateral izquierdo (tanto el cuerpo como la tapa), la misma planta con presencia de leones chinos en la tapa de medio cañón, plantas de calabaza con sus frutos en el lateral derecho superior (tapa), ramas de arce japonés en el late-

ral derecho inferior (cuerpo), y ramas de cerezo en flor acompañados de grullas en la parte posterior. Abundan incrustaciones de nácar en todas las caras, y encima de cada trozo se observan delicadas pinceladas de oro. Las escenas están enmarcadas por motivos geométricos a modo de dientes de sierra o cadena de triángulos. Interiormente está tratada de *urushi* negro, excepto el reverso de la tapa, donde se aprecian ramas de naranjos mandarines con incrustaciones de nácar por toda la superficie. A pesar del deteriorado estado actual, la obra, por sus grandes dimensiones, delicadas expresiones de *makie* y de nácar, presencia de animales (en las arcas sencillas y pequeñas no se aplican estos motivos) y tratamiento del reverso de la tapa, igualmente delicado que el anverso sin escatimar trabajo, muestra su alto rango dentro de las arcas *namban*. Esta arca llegó al Museo procedente del Museo Arqueológico Nacional en 1946¹⁷; anteriormente pudo formar parte del Gabinete perteneciente a la Colección Real.

Otra arca de muy similares apariencias y de menores dimensiones¹⁸, 59 cm de altura, 52 cm de anchura, y 52 cm de profundidad, perteneció a la colección de José Arnaldo Weissberger, y fue vendida al Estado en diciembre de 1948. Desde entonces forma parte de dicho Museo.

Otras dos arquetas del mismo Museo son adquisiciones más recientes mediante una casa de subastas. Una¹⁹ que mide 29,5 cm de altura, 41,5 cm de anchura, 24 cm de profundidad, tiene dividido tanto el frente como la tapa en tres zonas, por medio de bandas geométricas de rombos. Aparecen habituales plantas otoñales decoradas con el *makie* y nácar. La otra, pequeña²⁰, de 14,5 cm de altura, 25 cm de anchura y 13 cm de profundidad, muestra una estructura muy similar al arca pequeña de la Encarnación. Está decorada enteramente con motivos geométricos que crean rombos y triángulos realizados con la combinación de *makie* e incrustación de nácar.

NOTAS

¹ Y. KAWAMURA, *La introducción del arte de la laca japonesa urushi en España*, Memoria de licenciatura, presentada en la Universidad de Oviedo, 1985. "Homenaje a Ramón Sarsanedas i Oriol, artista del arte de *urushi*", *Archivo Español de Arte*, núm. 250, CSIC, Madrid, 1990, pp. 271-281. "Apuntes sobre el arte de *urushi* a propósito de un sagrario complutense de arte *Namban*", *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso de CEHA*, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 155-162. "Artistes lacadors d'*urushi*": Lluís Bracons i Sunyer i Enriqueta Pascual Benigani", *Revista de Catalunya*, núm. 145, Barcelona, 1999, pp. 67-89.

² M. BOYER, *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark*, Copenhagen, 1959. H. ARAKAWA, *Namban Shitsugei*, Tokio, 1964. J. OKADA, *Namban Kôgei*, Tokio, 1975. M.H. MENDES PINTO, *Namban Lacquer in Portugal*, Lisboa, 1990.

³ La denominación *Kôdaiji* se debe al templo del mismo nombre, fundado por Kita-no Mandokoro, esposa legítima de Hideyoshi Toyotomi, en la ladera Este de las montañas de Kyoto, para pasar el resto de su vida retirada tras la caída del poder de Hideyoshi. En dicho



Arca namban, Museo de Artes Decorativas, Madrid.

templo se construyó una capilla y altar dedicado al matrimonio, cuya decoración está realizada con *makie* de ese tipo.

⁴ Se conoce la presencia de estos objetos en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, y también en la iglesia parroquial de Nuevo Baztán, Madrid. A. GARCÍA SANZ y A. JORDAN GSCHWEND, "Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, año XXXV, núm. 158, Madrid, 4º trimestre 1998, pp. 25-59. La similitud con las arcas hispanoárabes ha sido indicada por María Paz Aguiló. M.P. Aguiló, "El interés por lo exótico. Precisiones acerca del Coleccionismo del arte namban en el siglo XVI", *IX Jornadas de Arte. El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 151-168.

⁵ A. HAINO, *Kindai no makie*, Tokio, 1994.

⁶ A. MUÑOZ ORTEGA, *Noticias históricas de las relaciones políticas y comerciales entre México y el Japón durante el siglo XVII*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1925. W.M. MATHES, *Sebastián Vizcaíno y la expedición española en el Océano Pacífico, 1580-1630*, UNAM, México, 1975. A. SCHWADE, "Las primeras relaciones entre Japón y México (1609-1616)", *La expansión hispanoamericana en Asia. Siglo XVI y XVII*, FCF, México, pp. 125-153, 1980. M. ESTELLA MARCOS, "Tráfico artístico entre Filipinas y España vía Acapulco", *El Extremo Oriente Ibérico*, CSIC, Madrid, 1989, pp. 595-605.

⁷ L. MUÑOZ, *Vida de la venerable M. Mariana de S. Joseph, fundadora de la Recolectión de las monjas agustinas*, Madrid, 1944. A. MARTÍNEZ CUESTA, "El movimiento recoleto en los siglos XV y XVII", *Recollectio*, núm. 5, 1982, pp. 5-47. P. PANEDAS, "Las monjas agustinas recoletas en la España de los siglos XVI y XVII", *Recollectio*, núm. 11, 1988, pp. 275-579. A. MARTÍNEZ CUESTA, "Breve reseña histórica de las agustinas recoletas 1589-1991", *Actas del I congreso internacional del monacato femenino en España, Portugal y América 1492-1992*, León, 1993, pp. 265-292.

⁸ A. GARCÍA SANZ y A. JORDAN GSCHWEND, 1998 [cit. n. 4].

⁹ Número de inventario del Patrimonio Nacional: 00620590.

¹⁰ Número de inventario del Patrimonio Nacional: 00620501.

¹¹ Número de inventario del Patrimonio Nacional: 00620040.

¹² J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España, 1300-1700*, Madrid, 1997, pp. 292-293.

¹³ A. GARCÍA SANZ y A. JORDAN GSCHWEND, 1998 [cit. n. 4].

¹⁴ Y. KAWAMURA, 1998 [cit. n. 1].

¹⁵ Y. KAWAMURA, "Arca japonesa del arte namban en el Museo de Lorenzana", *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, Tomo IX, Lugo (en prensa).

¹⁶ Museo de Artes Decorativas de Madrid, Ministerio de Cultura, número de inventario: 10.158.

¹⁷ Número de expediente del Museo Arqueológico Nacional: s. n. 157.

¹⁸ Museo de Artes Decorativas de Madrid, Ministerio de Cultura, número de inventario: 10.140. Figuró en la exposición *El Escorial: biografía de una época*, celebrada en las salas de la Biblioteca Nacional durante el último trimestre de 1986.

¹⁹ Museo de Artes Decorativas de Madrid, Ministerio de Cultura, número de inventario: 18.708. Fue adquirida en la sala de subasta de Sotheby's de Londres, en 19 de mayo de 1992, lote 252, a precio de 4.200 libras esterlinas.

²⁰ Museo de Artes Decorativas de Madrid, Ministerio de Cultura, número de inventario: 18.707. Fue adquirida en la sala de subasta de Christie's de Londres, en 18 de mayo de 1992, lote 309, a precio de 3.000 libras esterlinas. M.P. Aguiló, 1999 [cit. n. 4].

Algo más sobre la venida a España de Federico Zuccaro

Por Almudena Pérez de Tudela

Una de las mayores preocupaciones de Felipe II cuando acomete la decoración pictórica de El Escorial¹ fue la de encontrar un pintor que se ocupase del retablo mayor de la Basílica². Éste debía ser ejecutado por un solo maestro, y desde fecha muy temprana se detecta el interés del Monarca por el particular con el encargo del *Martirio de San Lorenzo* a Tiziano, cuya muerte en 1576 hace desvanecer toda esperanza del Rey de que lo realizase el veneciano. No obstante, el Monarca se mantendrá firme en su decisión de que lo pinte un maestro italiano, preferentemente de la escuela véneta, y en este sentido se orientará su búsqueda de un pintor de aquella nacionalidad dispuesto a encaminarse hacia España. El Rey, al igual que sucedió en 1567 para la venida de Cincinnato y Cajés, escribe a su Embajador en Roma en 1577 para que consulte con el Cardenal Granvela si existe en la ciudad algún pintor de calidad para ejecutar el retablo del altar mayor³. Al final figuraba una anotación del Monarca en la que se refería concretamente a Federico Zuccaro⁴, quien, a juicio de sus asesores españoles, era el pintor considerado como más apropiado⁵. Esta carta, recibida el 15 de enero del año siguiente, es contestada por Zúñiga el 10 de febrero⁶, aportando la opinión de los círculos eruditos romanos, en los que se estimaba a Jerónimo Muziano y a Marcello Venusti. Sin embargo, estos dos pintores estaban casados, y eran ya ancianos, por lo que serían reacios a abandonar Roma. El Embajador también incluye el parecer del prelado, quien actuó en numerosas ocasiones como asesor artístico no sólo de Felipe II, sino también de su padre y de María de Hungría. Para el Cardenal, el pintor más apropiado es Miguel de Coxcie, quien ya había realizado varias pinturas y copias para Felipe II, muchas de ellas para El Escorial, y en cuyos encargos había intervenido en ocasiones. En segundo lugar iría el propio Zuccaro⁷, también estimado por los entendidos romanos, aunque no en el grado de los otros dos pintores. A pesar de estas indagaciones reales en los ambientes italianos, Felipe II decide que el encargo re-

caiga en Navarrete, cuya muerte en marzo de 1579 hace que el problema quede de nuevo abierto.

Debemos esperar hasta 1582 para encontrar nuevas noticias sobre las gestiones para que Zuccaro se traslade a El Escorial. Todo apunta a que las negociaciones quedaron suspendidas al encontrarse el pintor trabajando para el Papa y posteriormente en Venecia⁸. Tampoco Felipe II, ocupado con la sucesión del reino de Portugal, podría dedicar excesivo tiempo al asunto. El nuevo Embajador en Roma escribe al Rey⁹ al poco tiempo de su llegada, comunicándole que Alonso Chacón¹⁰ le ha informado de su pasado interés en Zuccaro y de la actual disponibilidad del pintor para viajar a España. De la carta se deduce que se mantuvo una fluida correspondencia entre artistas que trabajaban para el Rey, como Jacopo da Trezzo y españoles en Roma, como el erudito dominico, que se documentaría con una serie de cartas que Olivares enviaba al Rey para refrescarle la memoria. Felipe II anota de su propia mano en el resumen de esta carta "esto mostrareis a herrera/ y que me lo acuerde/ y sera bueno que le deis los papeles que dize embia para que me haga R^{mo} dellos". A finales de 1582 Pompeo Leoni se encontraba en Roma ocupándose, entre otros asuntos, de buscar pintores para el Monasterio. En una carta que escribe a Juan de Ibarra¹¹ se refiere a Zuccaro. Éste se hallaba ahora libre para servir a Felipe II, que podría informarse de sus calidades por Trezzo o Romulo Cincinnato. En la siguiente carta que escribe Leoni desde Roma¹² da cuenta de cómo se le ha escrito a Urbino para conocer sus condiciones para venir a El Escorial, al tiempo que se nos informa de que se le enviaron las dimensiones y temática de las pinturas que debería realizar para el retablo de la Basílica.

En abril de 1585, cuando Zuccaro regresa a Roma, Pompeo vuelve a escribir a Ibarra, pero las negociaciones se encuentran en punto muerto¹³. La causa principal de esta dilación es el perdón del Papa a Zuccaro que le encarga, el 4 de mayo de 1585, terminar la capilla Paolina que había dejado inconclusa¹⁴. En junio de este año Leoni se dirige de nuevo a Ibarra dis-

FEDERICVS

ZVCCHARVS



culpándose por no haberle escrito anteriormente, porque el Embajador no envió las cartas relativas ¹⁵ a la frustrada negociación.

Felipe II, una vez que ha regresado de Portugal, parece resuelto a dar un decisivo impulso a la obra escorialense, que visita apenas llegado a Madrid, y se inicia una nueva serie de trámites para encontrar un pintor para el retablo del altar mayor de la Basílica ¹⁶. Así, el 19 de junio de 1583, Juan de Idiáquez escribe al Secretario de la Embajada española en Venecia ¹⁷ solicitando su opinión sobre Zuccaro y su arte, confrontándolo con Tiziano y Tintoretto. Todo apunta a que Salazar inició una nueva campaña desde Venecia para atraer al pintor al servicio de Felipe II, asistido por el patriarca de Aquileya y Cesare Caraffa. En estos momentos Zuccaro se encontraría en Loreto finalizando la capilla para el Duque de Urbino en aquel santuario ¹⁸. El 8 de noviembre el pintor responde a Grimani en relación al partido que se le ha ofrecido (Ap. Doc. I) alegando que, aunque es consciente de la oportunidad que supone servir al Monarca más poderoso del momento por dos o tres años, sus cargas familiares suponen un inconveniente. En la carta se hace también alusión al salario sugerido de dos mil escudos anuales. Aunque el pintor señala que la mejor recompensa es servir al Rey, se preocupa porque el apartado pecuniario quede bien afianzado y será el principal escollo en las negociaciones posteriores. Por último, se refiere a las obras que tiene pendientes antes de poder emprender camino hacia España, como son la capilla Paolina y la de Loreto. No obstante, estima que todo estará terminado en los primeros meses del año siguiente.

El patriarca de Aquileya se apresura a escribir a Cesare Caraffa apenas recibe la carta de Zuccaro que adjunta (Ap. Doc. II). Asimismo, acucia a los agentes del Monarca para que zanjen las negociaciones, para evitar que el pintor, muy solicitado, se empeñe en nuevas empresas. Sin embargo, la noticia más interesante de la carta es la propuesta para que Felipe II pueda admirar su maestría, "le haga pintar sus nobilísimas empresas de Portugal y otras devociones...". Desgraciadamente, esta sugerencia de pintar un ciclo exaltatorio parecido a lo que Zuccaro realizó en programas similares, como la *Sala dei Fasti Farnesiani* en Caprarola ¹⁹, no será atendida y la Conquista de Portugal se celebrará plásticamente sólo con algunos dibujos, grabados, entradas triunfales y medallas ²⁰. De haber accedido a esta propuesta de que Zuccaro pintase esta serie, el Rey se podría, también, haber hecho una idea del arte del pintor evitando los sinsabores posteriores ²¹.

Cesare Caraffa, una vez recibidas la carta de Grimani y la del pintor, escribe a Idiáquez, desde Venecia, el 18 de noviembre de 1583 (Ap. Doc. III), anunciándole que se han concluido ya las negociaciones con Zuccaro. El pintor recibirá dos mil escudos más los gastos del viaje. Además, Caraffa le ofrece el alojamiento y la comida durante su estancia, ya que no supondrá un gasto excesivo "sabiendo lo que el Rey nuestro señor se ha de holgar con aquel hombre que es en sus obras el ma-

yor que hay hoy en el mundo...". Asimismo, apoya la idea del Patriarca de Aquileya para que Felipe II compruebe la excelencia de su arte: "hagase lo que escribe mi patriarca, que es mandar su Magestad que se pinte esta empresa de Portugal que es sujeto de gran gloria y de verse el valor del pintor". Sin embargo, estas añadiduras de Caraffa son consideradas excesivas por Salazar, a pesar de las protestas del primero que teme que el pintor se decante por un mecenas más generoso:

bien podrá comer un hombre más en quien ha puesto Dios tan ilustre arte de la cual tanto su Magestad se delecta que por darle descanso y contento en esto, mis dos ojos ofreciera al federico Zuccaro y no se ha hecho poco con todo esto a reducirle que vaya y no se tarde en lo que pide y de concluir el negocio porque lo perderemos que aquí desean cogirmele.

Todas estas cartas son enviadas a Madrid por Salazar (Ap. Doc. IV) apremiando a Idiáquez para que Felipe II se resuelva en breve, ya que "tienenle por famosísimo pintor y muchos le desean tener a su servicio y le hacen partidos largos".

El 24 de diciembre de 1583 Zuccaro, terminada ya la capilla de Loreto, se encuentra en Roma para finalizar cuanto antes la capilla paolina. Sin embargo, cuando Idiáquez contesta a Salazar, el 27 de febrero de 1584 ²², aparte de agradecerle las gestiones de Caraffa, le pide que difiera el negocio hasta que le comunique la resolución real. Ésta llegará con la carta del primero de junio de 1584 ²³, en la que se ordena a Zuccaro que venga cuanto antes. De la carta se deduce que se propuso al pintor escoger entre recibir un elevado salario anual, sin ninguna compensación adicional por sus obras, o decantarse por unos emolumentos menores, siendo sus pinturas tasadas por otros maestros. Parece que el pintor se inclinó por la primera opción, algo que Idiáquez quiere que quede claro para evitar malentendidos posteriores. En estos meses estivales parece que todo está resuelto e, incluso, su señor natural, el Duque de Urbino, le insta a emprender cuanto antes camino rumbo a España ²⁴.

Como resulta evidente, el que se negociase con el pintor desde las Embajadas españolas en Roma y Venecia, sumado al carácter irresoluto de Felipe II, no pudo ocasionar más que confusión, como se lamenta Olivares a Salazar el 28 de julio ²⁵. Mientras, en España esperan la llegada del pintor con impaciencia, como atestigua una nueva carta de Idiáquez a Salazar de finales de agosto ²⁶. También se aprovecha su cercano viaje para que, en calidad de experto, compre una serie de colores necesarios para las pinturas del Monasterio conforme a una memoria de Fray Antonio de Villacastín ²⁷. Felipe II, que supervisaba minuciosamente hasta los más nimios detalles relacionados con El Escorial, puntualizaría que se trata de pigmentos para fresco y se deduce que pensaba que el pintor había ya emprendido su viaje ²⁸. Sin embargo, tanto el Monarca como los que le habían anunciado la inminente llegada del pintor estaban equivocados, pues Zuccaro no abandonará Roma hasta que todos los puntos de su contrato estén totalmente resueltos ²⁹.

A principios de 1585, Idiáquez escribe a Salazar ³⁰ rechazando la añadidura de Cesare Caraffa que pretendía que, además de su salario, se le diese de comer y que sus gajes se pagasen íntegramente en Roma a su

mujer. También se refiere a los dos ayudantes que Zuccaro pretende traer y que deberá pagar él mismo. Por último, sentencia que si Zuccaro no se aviene a razón, haga lo posible para que venga en su lugar Paolo Veronés, que goza de mayor fama entre los entendidos españoles. Asimismo, el Monarca tendría una prueba más tangible del arte del veneciano que los elogios a Zuccaro, como era *La Anunciación* de 1585 que trajo Granello para el retablo³¹. El 20 de ese mismo mes³² es Juan Andrea Doria quien se dirige a Salazar comunicándole que Idiáquez le ha escrito para que cualquiera de los dos pintores, Zuccaro o Veronés, se encaminen hacia Génova para embarcarse en sus galeras. Sin embargo, la avanzada edad de Veronés, reacio a abandonar Venecia, y la insatisfacción de Zuccaro, al no ser aprobadas algunas de sus peticiones, impiden que el contrato se cierre y ninguno de los dos viene en las galeras que traen al Duque de Saboya³³.

No conocemos exactamente las razones por las que Veronés no se decide a venir a España, pero sí conservamos algunos documentos relativos a Zuccaro en los meses previos a su llegada a El Escorial. Uno de ellos es la carta que el pintor escribe a Cesar Caraffa el 25 de marzo³⁴. Esta carta, respuesta a otra de Caraffa del 6 de marzo, nos muestra que Zuccaro aún debe terminar los frescos de la capilla Paolina y se queja de que en España no han aceptado todas sus condiciones. A pesar de esto y de sus cargas familiares, parece decidido a emprender viaje una vez que se definan algunos puntos, como el salario de sus dos ayudantes o la ayuda de costa. Caraffa debió de comunicar lo que le respondía el pintor a Idiáquez, quien le contestará una vez que el séquito real llegue a Barcelona³⁵. Durante los siguientes meses el papel de Caraffa como intermediario³⁶ será fundamental hasta que en agosto se plasmen todos estos tiras y aflojas en un contrato satisfactorio para ambas partes. Es en una carta del 5 de agosto cuando Zuccaro³⁷ acepta definitivamente venir a España, y su contrato se firmará en la Embajada española en Roma el 17 de ese mes³⁸. Ya el 14 el pintor había escrito a Tiberio Noggi, al que mantenía informado del proyecto desde que estaba en Loreto, para que fuese con él como ayudante. Zuccaro, el 20 de agosto, escribirá a Giulio Veterani³⁹ dándole cuenta de la resolución de las largas negociaciones y de cómo se debe dirigir hacia Génova para embarcarse en las galeras hacia España a mediados de septiembre. El Embajador ha pedido en su nombre licencia al Pontífice, y el pintor acudirá personalmente a besarle el pie antes de su partida. Zuccaro piensa dirigirse a Urbino para solicitar algunas cartas de recomendación⁴⁰ al Duque, que le serán de enorme utilidad en la Corte española. Mientras, desde España, se hacen las gestiones oportunas para que el pintor pueda gozar de la comodidad de las primeras galeras⁴¹. Durante la primera quincena de septiembre Zuccaro permanece en Roma y escribe a C. de Salazar⁴² disculpándose de no poder pasar por Venecia para agradecerle personalmente sus desvelos en estas negociaciones. Entre los preparativos para su viaje el pintor no olvida pedir algunas cartas dirigidas a altos dignatarios de la Corte española que ayudarían a que su acogida fuese más calurosa⁴³.

A pesar de que era reclamado perentoriamente desde España, el 18 de octubre⁴⁴ aún se encontraba en Génova esperando un pasaje idóneo. Sin embargo, parece que lo que verdaderamente detenía a Zuccaro en Génova era, de nuevo, una cuestión pecuniaria. La correspondencia que conservamos de este mes hace continuas alusiones a los seiscientos ducados de ayuda de costa que ninguno de los agentes se ve obligado a pagar⁴⁵. Al final esta suma le será librada por el Príncipe Doria⁴⁶, y el 29 de octubre abandonará Génova rumbo a España⁴⁷. El 2 de noviembre llega a Marsella y el 8 se embarca hacia Barcelona⁴⁸. A principios de diciembre Bernardino Maschi informa a su señor de la llegada del pintor a Monzón⁴⁹ y de la audiencia que tiene con Felipe II, después de haberle presentado a altos personajes de la Corte. El 13 de ese mismo mes ya se encuentra en Madrid⁵⁰ y de allí partirá hacia el Monasterio, donde se le había preparado su alojamiento⁵¹. En enero el pintor encarga una serie de colores que se deben adquirir en Venecia para dar comienzo a sus obras⁵².

Escaparía de los objetivos de este artículo analizar pormenorizadamente la actividad del pintor al servicio de Felipe II, pero no queremos pasar por alto su fracaso analizándolo desde fuentes no tenidas en cuenta por la historiografía española, como son las cartas intercambiadas entre el Duque de Urbino y su agente en la Corte. Cuando Zuccaro llega, precedido por su gran fama⁵³, nadie sospecha que Felipe II no quedaría satisfecho. Durante los primeros meses Zuccaro se dedicó a realizar los bocetos para los altares relicarios que debieron ser aprobados, de lo contrario nunca se hubiesen trasladado a un formato mayor antes de ser corregidos. De hecho, el Rey en persona dialogaba frecuentemente con el artista para estar al tanto de sus intenciones y supervisaba personalmente la ejecución de sus pinturas. El 5 de mayo de 1586⁵⁴ Maschi escribirá al Duque de Urbino, atestiguando el contento real con la producción de Zuccaro tras visitar el Monasterio. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de los frescos del claustro ejecutados por sus ayudantes. Todo apunta a que la comunidad jerónima no se sintió conforme, y tres de ellos fueron despedidos en junio⁵⁵. Desde un primer momento Zuccaro fue víctima de la animadversión y envidia de sus compañeros de fatigas⁵⁶ que estimaban innecesario su alto salario. A mediados de 1586 ya existían algunos juicios contrarios a sus obras, como se deduce de una carta de B. Maschi⁵⁷. A pesar de la ruptura con sus ayudantes, el Rey no debe de estar descontento con lo que el artista iba pintando, pues se mantiene firme en que Zuccaro realice los lienzos destinados al retablo y no le hace corregir los presuntos errores de los altares relicarios. El 14 de octubre es el propio Zuccaro quien escribe al Secretario del Duque de Urbino⁵⁸, describiéndole las puertas para los altares relicarios, que finalizó a primeros de agosto⁵⁹ para la consagración de la Basílica, recibiendo una compensación económica extraordinaria, signo inequívoco de que las obras no disgustaron a Felipe II. Ahora Zuccaro se ocupa del retablo tras haber conseguido el beneplácito del Rey, a quien mostró los dibujos preparatorios, algunos de los cuales se conservan hoy día. Durante 1587, y parte de 1588, Zuccaro trabaja en el retablo, y es visitado frecuentemente por Felipe II, como confirma una famosa carta del pintor al Carde-

nal Farnesio. No existen numerosos documentos que nos aporten más datos sobre los juicios en torno a su obra mientras estaba pintando, y las alteraciones que sufrieron sus pinturas impiden un juicio objetivo hoy. No obstante, cuando la termina y concluye su contrato, es despedido por el Rey con todos los honores y celebra la finalización efigiándose en una medalla cuyo reverso está ocupado por el retablo⁶⁰. Los únicos testimonios disonantes son el del Embajador imperial⁶¹ y el de Sigüenza, si bien éste muchos años posterior. Las pinturas permanecen en su lugar una vez que Zuccaro regresa a Italia, tal y cómo muestran el grabado de Perret y el dibujo de L'Hermitte, y la decisión de sustituir y retocar estas obras será bastante posterior a su marcha. El agente del Duque de Urbino en Madrid escribirá a Giulio Veterani⁶² poco después con un balance de la actividad. Según Maschi el retablo ha satisfecho al Rey y a su Corte, pero las otras obras no tanto, existiendo opiniones a favor y en contra. No será hasta noviembre de 1589 cuando Maschi se ve obligado a comunicar a su señor⁶³ que las pinturas de Zuccaro serán retiradas, aunque ignora si se debe a su falta de calidad o al gusto de los españoles. El Duque responde, el 9 de enero de 1590⁶⁴, sorprendido ante estas noticias y achacando la crítica de las pinturas a las envidias de los demás artistas. Maschi indaga para mantener informado al Duque, y le contesta el 31 de marzo⁶⁵, especificando que la opinión generalizada es que Zuccaro no se esmeró lo suficiente a la hora de ejecutar las obras para Felipe II. Sin embargo, algunos defienden su trabajo e imputan estos ataques a la envidia. Parece que las obras que se van a picar son los frescos del claustro, donde la intervención de Zuccaro fue mínima, pero Maschi añade que Pompeo Leoni le ha confesado que Felipe II tampoco está satisfecho de los cuadros del retablo. En la siguiente carta⁶⁶ del Duque a Maschi encontramos la defensa del propio artista, que alega que la rapidez de ejecución ha sido interpretada por los ignorantes como un defecto en vez de como una virtud. Francesco Maria juzgará el ambiente español como poco entendido y, cuando el Conde de Chinchón solicite un cuadro de Federico Barocci, para el Duque no superior a Zuccaro, volverá a poner en entredicho el gusto de los españoles⁶⁷. A pesar de las protestas del Duque, las pinturas del claustro fueron picadas y ejecutadas de nuevo por Tibaldi. También tres de las pinturas del altar mayor serían sustituidas por lienzos del boloñés, y las pinturas de los altares relicarios retocadas por el mediocre Gómez⁶⁸. Nos parece importante señalar que estas rectificaciones fueron decididas por el Rey casi dos años después de que el pintor abandonase la Corte, y las explicaciones que dan Fray Jerónimo de Sepúlveda⁶⁹ y Sigüenza⁷⁰ son muy posteriores a los hechos. La edición del libro de Sigüenza desencadenará la ira de Zuccaro, quien se propone responder a sus críticas por escrito. Para ello busca la protección del Duque de Urbino⁷¹, ya avisado por Maschi⁷². Sin embargo, el Duque desaconsejará esta decisión en dos cartas que dirige al pintor en marzo de 1609⁷³, alegando que sus obras que permanecen en El Escorial son suficiente defensa de su honor. Con este artículo no pretendemos afirmar que la actividad de Zuccaro en El Escorial no se saldó con un fracaso. Sin embargo, pensamos que estas ideas se deben

matizar y analizar con algunos testimonios que completen los nada imparciales del Padre Sigüenza y que hasta el momento no se han considerado apenas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. Federico Zuccaro al Patriarca de Aquileya, Loreto, 8 de noviembre de 1585 (sobrescrito y sello oval con hombre desnudo levantando, doblada, una pierna) (British Library, Correspondencia de Cristóbal de Salazar, Additional Ms.28415, f.234)

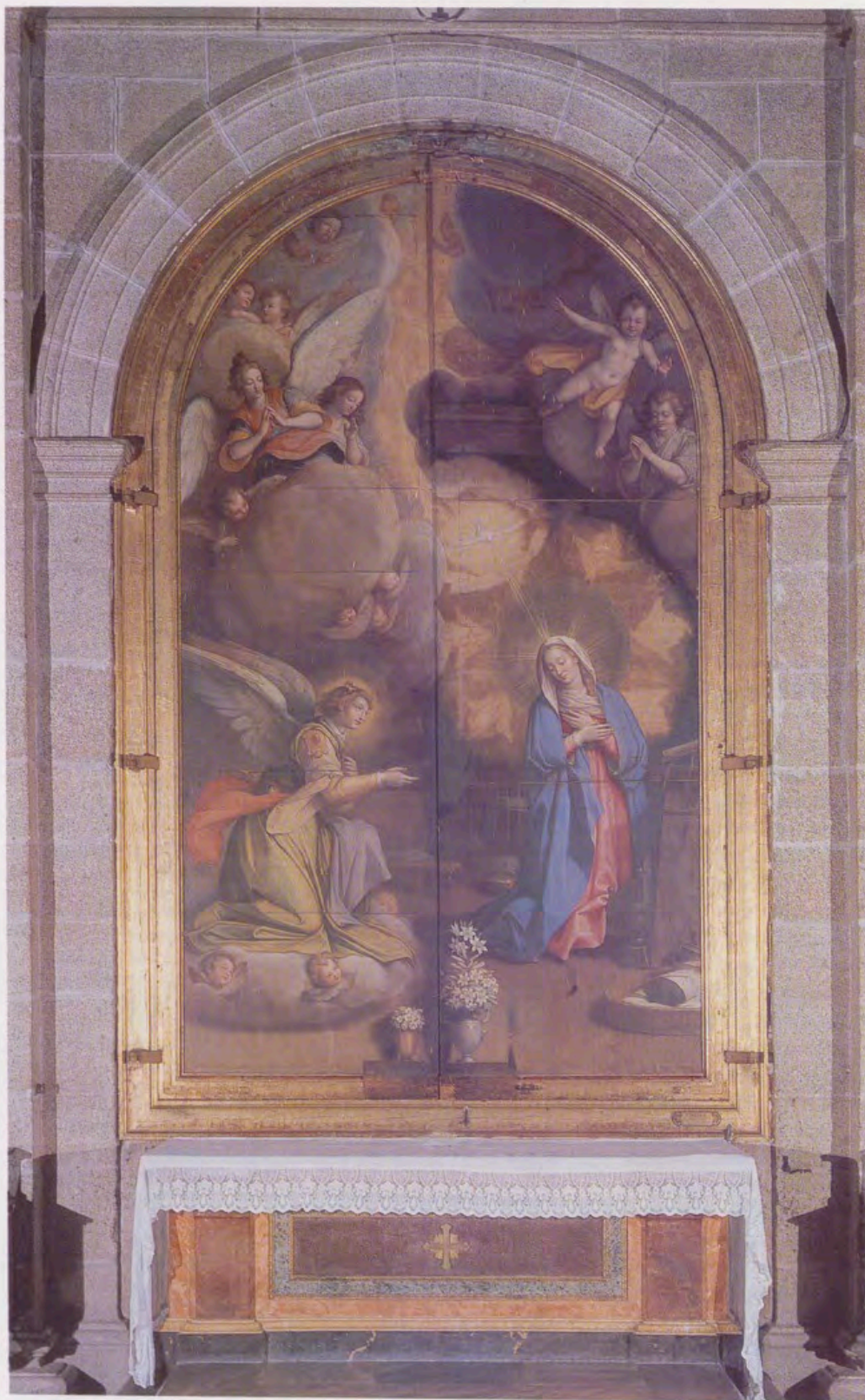
Ill^{mo} et R^{mo} sig^{ro} et Patron sempre cos^o

Ho considerato quanto V.S.Ill^{ma} ultimamente mi scrive el partito che mi si propone per spagna il stato mio. l'occasione e grandis^{ma} e grandis^{mi} sono gli impedimenti e disturbi miei e di mia famiglia, l'onesta mio non comporta o vuole chio lasia moglie e figlioli piccioli e ni calla ne tampoco li spongha asi lungo' viaggio e for^{mo} tutta via una bella risolutione à fine honorato supera molte difichulta, mostrandomi si cosi il desiderio di s^{ma} M^o Catolica di desiderarmi la e potendo ancora sperare nella gratia di dio che mi dara forza acio potere ben fare per qualche tempo se non con sodisfatione di mia compagnia al meno con soportatione che in dua o tre anni spero condurre tantopera la' che potra S^{ma} M^o Catolica restare contenta di me e della mia prontezza e poi lasiarmi con sua bona gratia tornare a vivere e morire preso la mia famiglia.

Il partito che si [foto:propone] di dua milia schudi lano espese e casa e via [foto:g]i qualunque sia honorato e pero quasi quel me de sinto che mi core alla giornata qui ni casa mia a mie comodita, si che questo non e quello che mi possa muovere a tante inquietudine e partire, ma il desiderio di potere sodisfare a tanto gran Re in cosi honorata occasione, et aqistarmi la gratia sua che per il mezo della mia diligenza e servitu potere sperare [foto: ;magior?] ricompensa e gratie di questa. Mi si dia dunque Cedula di bancho in Roma che a tempi debiti sia pagata detta provisione fe ma a mia moglie e procuratori qua in Italia a sua consolatione e trutenimento, et io prochararo superare le difichulta che mi ostanto et aquietar lei. Io son forzato finito qua che ora mai son in termine tornare di lungo in Roma a compiacenza di N.S^o per mio debito et honore a dar fine a quanto e rimasto imperfetto di mio nella Cappella paulina e tanto piu devo poi che ne so di novo sollicitato che tuto poso ben fare per tuto Carnavale ne principiarvi altro se aquesta andata si dara risolutione pasatto da pesaro per pigliar licentia e basciar la mano a S.A^o al quale conferito ancora quanto pasa parendomi esare cosi debito di bon servo e vasallo che so lata a careze ne movarmi senza la sua bona gratia, visitaro V.S.Ill^{mo} in Ancona per trattare a boca il compimento di questo negotio e condota di giovani che mi si dice che posso menare, non ocorendomi altro gli fo riverenzia e basio la mano di loreto questo di 8 nvembre/D.V.S.Ill^{mo} et R^{mo} Afiteos^{mo} ser^o/Fede^o Zucharo.

II. Patriarca de Aquileya a Cesare Caraffa (Venecia), Ancona, 12 de noviembre de 1585 (*Ibidem*, f.232)

Ill^{mo} Sig^{ro} Cesar mio car^{mo} ma'do a v.s.Ill^{mo} le tre di m. Fedrigo zuccari le veda che contenta di andarvi con quei modi che lui scrive, et ha detto a pompeio che lalt^o giorno ando a compagnar' mons. priuli a loreto che se fusse solo senza famiglia anderia senz'alt^o, ma volendo andar' adesso Sig^{ro} cesar' mio car^{mo} ma'do a v.s. ill^{mo} le tre di m. fedrigo zuccari, v.s. le veda che contenta Ill^{mo} solo non po lassar la moglie et figli sconsolati senza che sapiano, dove potersi prevaler' et dice anco di piu, che ministri di questi principi non hanno alt^o bene, che se à loro sta di pagar' le provisioni a poveretti non le pagano le stetano facendo in questo menar vita infelice a chi deve haver'; pensa di finir' lopera che ha da far p[re]stis' questa di loreto per il duca suo principe, et in roma nella capella del papa cose no' finite. V.S. ordina cio che ha da far', perche il Zuccaro possa misurar' il tempo del partir' o del star', et volendo, che se incamini nel viaggio lo dica in tempo, acio che non pigliassi nove imprese di operare, perche costoro sempre sono ricercati; quanto a me ho grandis^o consolatione che sua mag^o cat^o habbia questa satisfatione di haver quest'valent' homo, al q^{le} faccia depinger le suoe nobilis. imprese di portugalo et altre devotione, se fusse giovane, vorrei far compagnia al pitto' per far quel viaggio che gia tanti et tanti anni mi era in cuor' di farlo, ma per farla compita so che do' cesare mio sig^{ro} tanto caro non mi abandoria, ma pacienza. Mons priuli e partito luni per roma, e sta ti meco X giorni con molta sua satisfatione, et ha gustato i vini vi so dir' prego dio che non venga vero il



Altar relicario con
La Anunciación.
Basilica de San Lorenzo
de El Escorial.

fastidio che si apparecchia del Ill^{mo} ms hier^o si come vien scritti lo sto sano per gratia di dio et mi rac^o cordial^o di ancona XII noveb 83/ser^o il Pat^o di Aq^o

II. D. Çesar Garrafa a D. Juan de Idiáquez del consejo de guerra de SM y mi sr/ En la corte de su M^{te}, Venecia, 18 de noviembre de 1585 (Ibidem, f.220 r. y v.)

lo q' su M^{te} desea del pintor federico Zuccaro, a buena fe q'se deve mucho a'mi Patriarca Grimani deste servicio que bien le ha combattido, y persuadido pues se le hazia difficultoso de yr alla con mujer y hijos de dexalla en Roma, y ansi sta todo ya concluydo, y resoludo açettando el partido de los dos mil escudos cada año que stava ya tratado y mas el gasto del camino y casa franca y de comer alla q'he añadido yo para acabar de concluyr presto esta platca, sabiendo lo q'el Rey nuestro sr^o se ha de holgar con aquel hombre q'es en sus obras, el mayor q'hai oy en el Mundo, y se q'no se me tendra por atrevimiento mi añadidura, que para q'tenga Su M^{te} algunas

horas de descanso por alla de mio lo pagara, y como vera V.S. por las cartas, que aqui van de mi Patriarca, y del federico Zuccaro. el quiere antes que parta, que S.M^{te} le mande prometer en Roma de algun mercader que a los tiempos devidos, se paguen dichos dos mil escudos cada año a'su mujer, y el en este medio entendera en acabar algunas obras que tiene entre manos en Roma en la Capilla Paulina que por carnestolandas lo tendra todo acabado, ansi que mande su M^{te} luego la horden para esto, y avvisemi V.S. dello para q'pueda yo acudir al Patriarca para que le acabe del todo dando orden al señor Salazar de como le ha de guiar, y encaminar, a quien mostrare mañana las sobredichas cartas q'oy no he podido acudir alla. Guarde N.S. la Ill^{ma} persona de V.S. como yo deseo. De Venecia a los XVIII de [noviem]bre 1583

Posdata: agase lo q'scrive mi patriarca, q'es mandar su M^{te} que se pinte esta empresa de portugla q'es sujetto de gran gloria, y de verse el valor del pintor

Dibujo para La Anunciación,
Museo del Louvre,
Photo RMN-Gérard Blot. Paris.



Esta carta no pudo partir la semana passada por no haverse aun mostrado al S. Sec^{to} Salazar lo de federico Zuccaro, y Patriarca Grimani, y hale parecido mi añadidura fuera de la horden, y a esto he respondido, q'de tantos que comen en el estado de Su M^{te}, bien podra comer un hombre mas en quien ha puesto Dios tan Ill^{te} arte de la qual tanto S.M. se delecta que por dalle descanso, y contento en esto, mis dos oijos affreziera al federico Zuccaro, y no se ha hecho poco con todo esto a'reduzille, q'vaya, y no se tarde en lo q'pide, y de concluir el neg^o porque lo perderemos que a'qui desean cojermele

IV. Cristóbal de Salazar a D. Juan de Idiáquez, Venecia, 26 de noviembre de 1585 (*Ibidem*, f.251)

Embio a V.S. una carta del S^o Patriarca de Aquileya al S^o don Cesar y otra de Federico Zuccaro, y aviendo comunicado al S^o don Cesar lo que V.S. me escrivio en su particular se arrojó a darle lo q' v.s. vera por estas cartas y por lo q' el S^o don Cesar escrive sin co-

municarme nada ante de hazerlo V.S. mandara avisarme luego de lo que se hara con este pintor para concluir con el Tienenle por famosissimo pintor y muchos le desean tener en su servicio y le hazen partidos largos.

NOTAS

¹ Un panorama general lo ofrece R.M. Mulcahy, "A la mayor gloria de Dios y el Rey". La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1992. También resulta de interés la parte correspondiente de F. Checa, *Felipe II mecenas de las Artes*, Madrid, 1992.

² Sobre este tema es fundamental el artículo de A. Cloula, "Les peintures du grand retable au Monastère de L'Escurial", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IV (1968), pp. 175-202.

³ "y porque es ya tiempo de entender en el retablo principal de la yglesia de San Lorenzo, avisarme eys, comunicandolo primero con el cardenal Granvela (...) si ay otro offi^o mejor que sea muy aventajado a todos y conocido por tal, de cuyas obras se tenga experiencia para lo de la pintura e imagenes de pinzel que avra de llevar el retablo, y de todo lo que uviere (...) me avisareys en particular con el primer correo que de ay partiere, para que no se pierda tiempo y pueda yo resolverme con el como es necesario en lo que viere que mas convenga...". Copia de una carta de Felipe II a Juan de Zuñiga, S. Lorenzo, 29 de junio de 1577. Fue despachada por triplicado y dada a conocer por L. Cervera Vera (ed.): *Colección de documentos para la historia del arte en España. Documentos biográficos de Juan de Herrera I (1572-1581)*, Madrid-Zaragoza, 1981, p. 548. La ubicación del documento difiere de la señalada por el autor y se conserva en el Archivo General de Palacio (AGP), Patronato de San Lorenzo, leg. 1825, libro II, f. 51.

⁴ La monografía más reciente sobre Zuccaro es la de C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milán-Roma, 1999, donde se recoge la mayoría de la bibliografía precedente. El tema que nos ocupa se aborda en el capítulo XV del segundo volumen.

⁵ "A lo que acá nos dizen el mejor pintor para lo del retablo de aquí es uno que tiene el duque de Florencia, informaos bien de todos los que uviere y avisadme dellos con el parecer del cardenal Granvela...", L. Cervera Vera, 1981, p. 549 [cit. n. 3].

⁶ "En lo de los pintores me he informado, los romanos tienen por mejores a un Hier^{mo} monciano y a un Marcelo, que aquí residen, pero son casados y viejos y no creo que yrian alla. El car^d de granvela dize que ninguno se podría hallar como Miguel coxie de Malinas que saco el retablo de Gante, y creo que es el que hizo el que V.m^e tiene en la capilla de Madrid. Despues deste tiene por el mejor a federico, el que esta en florencia y los Romanos tambien aprueban mucho a este federico, pero dizen que le hazen ventaja el Monciano y el Marcelo y este federico me dizen que seria mas facil de llevar que ninguno de estotros. Granvela aprueba mucho a Hier^{mo} Monciano para hazer disigno y a Marcelo para dar colores y para retractar al natural aun Scipion de Gaeta y tambien dize que muy buen official para todo lo del pinzel un pierre de Arguem que esta en Borgoña...". J. de Zuñiga a Felipe II, Roma, 10 de febrero de 1578, publicada en "Cartas de D. Juan de Zuñiga, embajador de España en Roma, dirigidas a S.M. sobre el tabernáculo que trataba de adquirir para El Escorial y que se había hecho según un diseño de Miguel Angel", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, 19 (1877), p. 301.

⁷ Granvela conocería la obra de Zuccaro en Roma, pero en especial apreciaría el arte de su hermano Taddeo, como podemos deducir de la carta que escribe a F. Orsini, desde Roma, el 20 de agosto de 1566, publicada por P. de Nolhac, "Lettere inedite del Cardinale de Granvelle a Fulvio Orsini e al cardinale Sirleto", Roma, 1884, p. 250, l. Sin embargo, no compartimos la identificación de la medalla de prelado que pende del cuello del retrato de Zuccaro custodiado en los Uffizi ni con el Cardenal Granvela ni con Farnesio.

⁸ Un altercado con el *scalco* del Papa desencadena su expulsión de Roma en diciembre de 1581 y su actividad en el *Palazzo Ducale* de Venecia hasta finales de 1582. Sobre este asunto, nos remitimos a D. Heikamp, "Vicende de Federico Zuccari", en *Rivista d'Arte*, vol. XXXII (1957), p. 194.

⁹ "El Maestro fray Alonso chacon me a dicho que en dias passados havia mostrado V.M^e desseo de llevar para el Retablo de sant lorenzo a federico Zucaro Pintor de mucha opinion, y que estando ocupado aquí en la capilla Gregoriana que su S^e haze y despues en Venecia, no havia podido yr, y que aora se hallava desocupado para ello, que lo escriviese a V.M^e, y havendole dicho que para hazerlo con mas fundamento me mostrase si tenia algun papel por donde a mi me contase lo q^e en esto avia avido me entrego ciertas cartas de Jacobo de Trenzzo y de otros y copia de lo que avia respondido a V.M^e, que embio a don Juan de Idiaquez para que V.M^e enti[en] como este esta desembaraçado y mande lo que fuere servido que se haga", Conde de Olivares a Felipe II, Roma, 25 de octubre de 1582, Archivo General de Simancas (AGS), Estado (E), leg. 942 y 945, f.100. Esta carta se recibe en Lisboa el 24 de noviembre y se realiza un resumen: "El mro fray Alonso chacon le ha dicho que en dias pass^{as} avia

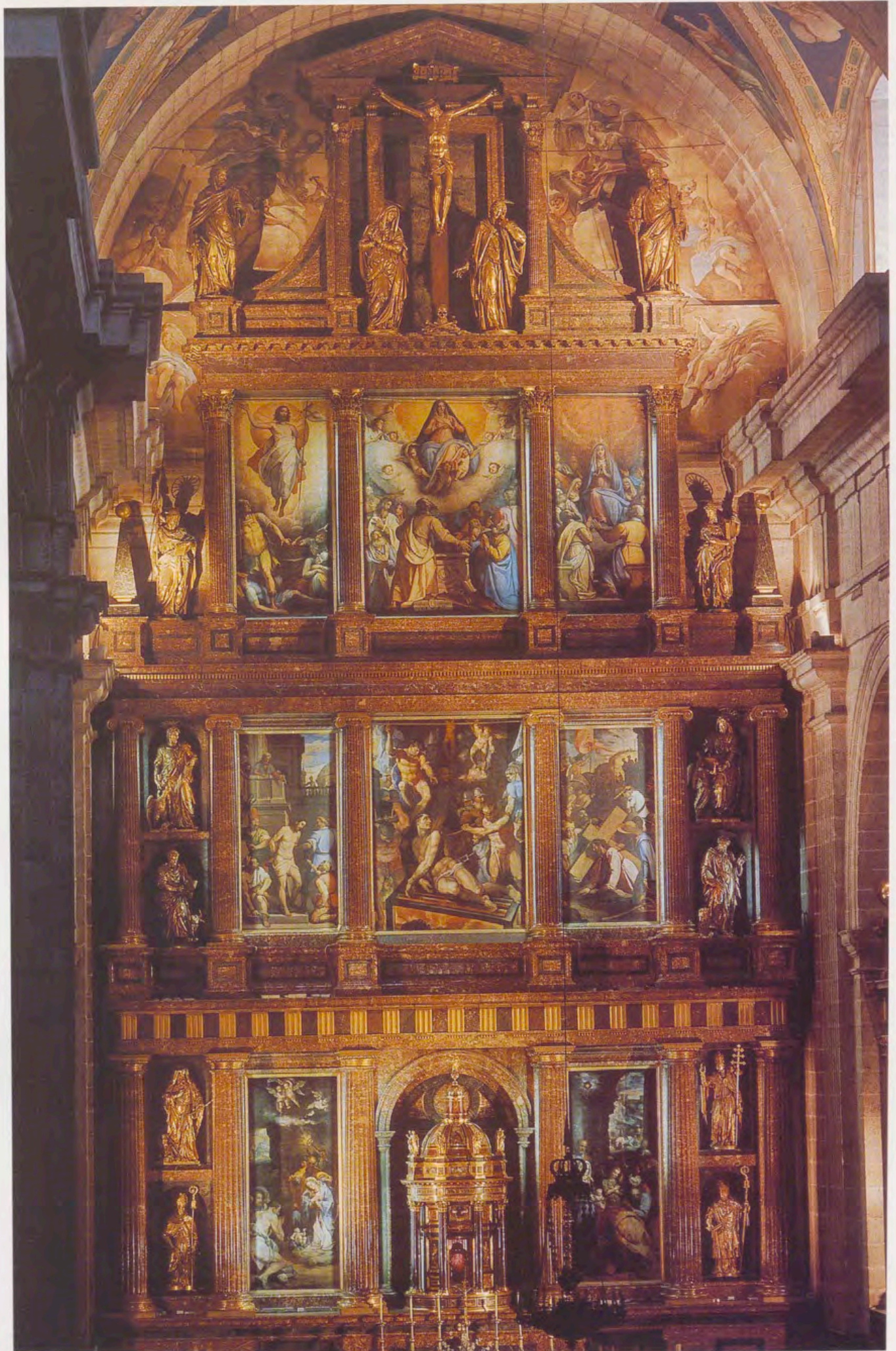
v.m^e mostrado desseo de traer para el retablo de S^e lorenzo a federico Zucaro pintor de mucha opinion y estando ocupado allí en la capilla Gregoriana que su S^e haze; y despues en Ven^e no havia podido venir/y agora se hallaba desocupado/ q lo escriviese a v.m^e/y embia ciertos papeles por donde consta lo que en ello passo/ que v.m^e vea lo que es servido se le diga [anotación del secretario: "estos papeles vengan luego"]".

¹⁰ Chacón reunió una colección de curiosidades y una biblioteca que pensaba legar a Felipe II para engrosar la Laurentina, donde pensaba acabar sus días. En 1577 solicitará al Monarca copias de algunos retratos que debía pintar Sánchez Coello y en 1587 enviará una serie de retratos para la Biblioteca escorialense, como ha estudiado G. de Andrés, "Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, Madrid, 1965, pp. 127-158. La brevedad de este artículo nos impide extendernos sobre este personaje y nos remitimos a los estudios de E. Tormo, "El padre Alonso Chacón el indiscutible iniciador de la arqueología de la arte cristiana", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T CXI (1945), pp.151-199 y G. de Andrés, "El padre Alonso Chacón. Un capítulo de la historia de la Real Biblioteca de El Escorial", en *Ciudad de Dios*, 156 (1944), pp. 542-559.

¹¹ "Certifico a v.m. que son tan caras las cosas aquí como en España, y mas y que su sant^d da al pintor que se dize tomas laureto 25 escudos al mes y posada y costa a el y cinco oficiales y cavalleros pagandoles fuera de la costa a los oficiales a 10 escudos cada uno al mes, y el tal pintor ha un año y mas que esta aquí, y dicho esto porque este pintor ocupa escultores tambien para los estuques y porque el S^e Conde de Olivaris me ha hablado sobre un pintor que se dize federico Zuquero, que es un grande official para el Retablo, el qual entiendo sera caro, pues veo lo que el papa da a este otro. el no esta aquí por cierta diferencia que se tomo con los buenos de Roma, pero escribe y da entention de querer servir a su Mag^d con el otro correo su s^e dara aviso de lo que passa, que asi ha estado de acuerdo conmigo y el dicho Zuquero ha sido procura^{do} y requerido otras vezes para este effetto mas como es hombre rico y estava en Roma bien, no se curava y agora parece atiende a ello, y Jacome y Romulo y todos diran a v.m. quien es, pero no sera menester si va a servir, no le pagar su salario como a mi", P. Leoni a J. de Ibarra, Roma, 31 de diciembre de 1582. Esta carta fue publicada fragmentada en francés por J. Babelon, "Federico Zuccaro, a l'Escurial", en *Revue de l'Art Ancien et Modern*, vol. XXXVII (enero 1920), p. 268, nota 2; *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II. 1519-1589*, Burdeos, 1922, p. 102. Su actual ubicación es AGS, Casas y Sitios Reales (CSR), leg. 261, f. 275.

¹² "El S^e Conde de Olivares scrivio con el passado, como un pintor muy bueno, y famoso de quien su M^e tiene noticia, que se dize federico Chuquero tratava aquí de venir a su serv^o y assi es verdad, scrivi a su s^e que con este daria mas particular relacion; la qual no puede dar tampoco agora, respecto que se scrivio al dicho federico a Urbino que dixesse de que manera, y en que precio vendria a servir a su M^e y hasta oy no ha venido la respuesta, y su muger que esta aquí, dize que no puede tardar, sera bien que su M^e sepa, que este es el mayor hombre que ay agora de pintura al olio, y al fresco, y de invencion, y ese es el que deziamos Jacome y yo, al qual embio las medidas de las historias del retablo y por las muchas ocupaciones que tenia, nunca havia atendido a ellas, agora se ha desembaraçado, y el mismo se ofresce que no puede estar en Roma por ciertas diferencias de poco momento que ha tenido aquí con el scalco de su S^d", copia de un capítulo de una carta de P. Leoni a Mateo Vázquez, Roma, 17 de enero de 1585. Esta noticia fue publicada parcialmente en francés por J. Babelon, 1920, pp. 268-269 [cit. n. 11]; 1922, p. 105. Su signatura actual es AGS, CSR, leg. 261, f. 287.

¹³ "...y una vez tenia escrito muy largo a v.m. por orden del S^e Conde de Olivares sobre el musayco y unos pintores muy celebres que nos havian prometido de venir a servir a Su Mag^d, mas como nos faltasen...", P. Leoni a J. de Ibarra, Milán, 10 de abril de 1585, AGS, CSR, leg. 262, f. 595. El otro pintor que se quiere atraer al *scriptorium* escorialense es el miniaturista Claudio de Massarelli, discípulo



de Clovio y desde 1579 al servicio del Cardenal Farnesio. En la carta de P. Leoni a M. Vázquez anteriormente aludida se lee: "Tambien ay un enluminador que crio don Julio que hasta agora ha estado con el Car' frenesio, y agora esta de por si, es un hombre tratable, y que servira en las cosas de esta profesion en buen precio en el Escorial, y se ha offrescido que yria quando se le ordenasse, hie querido avisar dello a V.m. por si caso fuesse menester se podrian servir del, que el Conde [Olivares] le conosce, y se llama Claudio...", AGS, CSR, leg. 261, f. 287.

¹⁴ A. Rustici, "Federigo Zuccari", en *Rassegna Marchigiana*, I (1922-1923), p. 429.

¹⁵ "...un correo que el Emb^o me mando recoger las cartas porque ciertos maestros nos salieron inciertos y así no sembraron las cartas...", P. Leoni a J. de Ibarra, Milán, 11 de junio de 1585, AGS, CSR, leg. 261, f. 664.

¹⁶ Así lo confirma una carta dada a conocer por A. Vázquez Martínez, "La venida de Federico Zuccaro a San Lorenzo del Escorial", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. L (1946), p. 150. V. El mismo autor vuelve a publicar un artículo de idéntico contenido con el título "Nuevos datos sobre Federico Zuccaro" en la misma revista correspondiente al año 1951. Proponemos fechar esta carta carente de data en 1585 dada la alusión al regreso de Felipe II a Madrid.

¹⁷ J. de Idiáquez a Cristóbal de Salazar, S. Lorenzo, 19 de junio de 1585. Esta carta dada a conocer por Viñaza, conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez...*, IV, Madrid, 1894, pp. 70-71, se encuentra en AGS, E 1529, f. 57 y E 165, f. 201. Lleva una anotación indicando que fue recibida el 20 de julio. De ella se deduce que en España se pensaba que el pintor estaba aún en la ciudad lagunar.

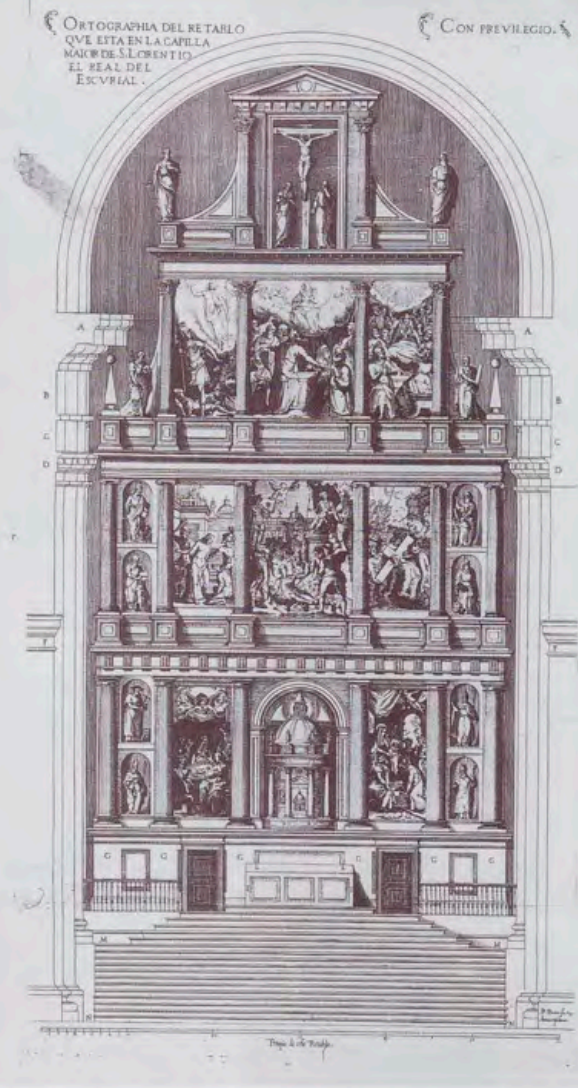
¹⁸ Sobre la actividad de Zuccaro en Loreto nos remitimos a L. Arcangeli, "Federico Zuccari e la decorazione della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto", en B. Cleri (ed.): *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catálogo de la exposición, S. Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 1995, pp. 63-70, con bibliografía precedente. Mientras Zuccaro estaba en Loreto es visitado por el Conde de Olivares, a quien enseña toda la capilla, posiblemente para negociar con el pintor su traslado a España. Este encuentro es relatado en una carta que escribe Zuccaro al Conde de Montebello, desde Loreto, el 8 de octubre de 1585: "In quest'ora è partito di qua limbasador di Sua Mtà Catolica, che se ne viene da Sua A. Serma; gliò fatto vedere la capella e tutto...", G. Gaye (ed.): *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florencia, 1840, III, p. 462, n° CCCXCII.

¹⁹ Zuccaro hablará de estos frescos, en los que aparecían varias veces representados tanto Felipe II como su padre, al Rey, como informará en una carta al cardenal Farnesio, desde El Escorial, 8 de octubre de 1587, publicada por A. Ronchini, "Federico Zuccaro", en *Atti e Memorie delle R. Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi*, V (1870), pp. 12-5, V. Su actual ubicación es A.S.Pr., Epistolario Scelto, busta 19, carpeta 20.

²⁰ Sobre este tema nos remitimos a F. Bouza Álvarez, "Retórica da imagem real. Portugal e a memória figurada de Felipe II", en *Penélope. Fazer e desfazer história*, 4 (1989), pp. 19-58. Este artículo ha sido recientemente revisado en su libro *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa, 2000, pp. 61-108.

²¹ Aparte de los cuadros de Tintoretto y Veronés que Granello compra en 1585, también actúa como intermediario de un *Martirio de San Lorenzo* para el retablo de Luca Cambiasso. Este pago se produce el 10 de octubre de 1581 y lo ofrece J. Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1573-1613)*, Madrid, 1952, p. 48.

²² "y en otra carta satisfare yo lo que V.m. me ha escrito del Pintor Federico Zuccaro q'si pudiere ser yra con este ord^e y si no sin falta con la primera ocasión, y entonces se daran las gracias al señor don Cesar Carraffa por lo que ha trabajado en hazerle resolver de venir a España. Entretanto V.m. entretenga esta platica", Juan de Idiáquez a C. de Salazar, Madrid, 27 de febrero de 1584, AGS, E 1550, f. 71. Esta carta fue respondida por el Secretario de la Embajada el 15 de abril de 1584.



Octavo diseño de la fábrica de San Lorenzo El Real de El Escorial, de Juan de Herrera, y grabado por P. Perret, 1589.

²³ "No se agraviara el Sr Don Cessar de que yo embie abierta a V.m. la q'escrivo, ni V.m. se resienta de lo q' topara de si en ella pues no le levanto testim^o por ella vera V.m. la resol^o q'se ha tomado en lo de Federico Zucaro, dese prisa a solicitarlo de manera que venga muy presto, y ya V.m. se acordará q'se le puso a eleccion uno de dos partidos o salario grueso y que labrasse para su M^d sin contarle otra cosa por las pinturas o salario moderado, y q'estas se le pagassen a examen. De l's quales dos medios escogio el primero. Y assi ha de entender a la letra, repitolo porq'es bien q'una vez las cosas esten claras q'por lo demas bien se q'venido sea aca se ha de hallar tan bien que bendiga a los q'fueron parte para ello, y pues V.m. le ha de caber la suya apresure esta venida", J. de Idiáquez a C. de Salazar, S. Lorenzo, 1 de junio de 1584, AGS; E 1550, f. 75. En la carta del 29 de junio vuelve a insistir en que apremie la venida del pintor, como ha señalado M. de Lapuerta Montoya, "Nuevos datos sobre la venida de Federico Zuccaro a España", en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 1 (1998), p. 276.

²⁴ La carta que escribe Francesco Maria II a Cesare Caraffa, desde Urbino, el 16 de julio, revela que el Duque mantuvo una asidua correspondencia con Caraffa y que actuaba también como intermediario, haciendo llegar sus cartas al pintor a Roma. En esta ocasión, el Duque acompaña las cartas de Caraffa para Zuccaro con una suya, pidiéndole que parta cuanto antes y augurando que su arte contentará al Monarca. Esta carta fue publicada por G. Gronau, (ed.): *Documenti artistici urbinati*, Florencia, 1956, p. 215, CCCXXI.

²⁵ "Quanto a lo de federico Zuccaro yo estoy en el mismo proposito que V.m. de no meter mas mano en el negocio que dar las cartas

que de alla vinieren porque es la peor cosa del mundo tratar ninguna por mas de una mano", Conde de Olivares a C. de Salazar, Roma, 28 de julio de 1584, AGS, E 1550, f. 16.

²⁶ "En lo q'toca al Pintor Federico Zucaro, haga le dar V.m. prissa para q'no se detenga en Roma sino lo q'fuere forçoso, y parta para aca con brevedad, y al S' Don Cesar beso las manos por los buenos off' q'en esto ha hecho, a quien agora no puedo escrevir", J. de Idiáquez a C. de Salazar, S. Lorenzo, 24 de agosto de 1584, AGS, E1540, f. 85. Esta carta se respondió el 22 de septiembre. Parte de ésta fue publicada por E. Sarralbo Agualeles, "La cultura y el arte venecianos, en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T.LXII, 8 (1956), p. 665.

²⁷ Sobre estos pigmentos véase R. Bruquetas Galán y M. Presa Cuesta, "Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial", en *Archivo Español de Arte*, 278 (1997), p. 165. Existen algunas cartas inéditas relativas a la compra y envío de estas pinturas en AGS, E 1550, f. 76; E 1540, ff. 105 y 104; E 1551, ff. 169 y 24; E 1541, f. 25.

²⁸ En una carta de Felipe II al Conde de Olivares en relación a la solicitud de un altar privilegiado para el coro, fechada en San Lorenzo, el 25 de septiembre de 1584, el Rey anota: "lo de los colores creo que son para el fresco de tierra si no se dize en la memoria avisaldo/ y fray Ant^o me dixo el otro día que avian dicho que Zucaro venia ya de camino no se si aveis savido algo", AGS, E 945, f. 106.

²⁹ Años después P. Leoni, que había actuado como intermediario, se referirá a la inflexible postura del pintor en lo tocante a su salario. En una carta que escribe desde Milán, el 1 de marzo de 1586, a J. de Ibarra doliéndose de que no se le pagan sus provisiones, leemos: "mi dicha no ha sido tal como la de federico Çucaro, que por mas que le prosuadiesse en Roma y Urbino, jamás le pude despuntar ni abaxar de 2[mil] ducados al año diciendo que no queria dexar a la postre el ser reconoçido y en manos de ministros su fatiga. Pues bien penso el, y otros que mas me dava su Mag^d y yo por no perder de mi ser, y lo que tocava a un Rey tan grande, no los desengañe, y así me stoy y el se burlara agora de mi, y de otros". Este fragmento fue señalado en francés por J. Babelon, 1920, p. 271 [cit. n. 11]. Su actual ubicación es AGS, CSR, leg. 261, f. 452.

³⁰ J. de Idiáquez a C. de Salazar, 4 de enero de 1585. Ha sido publicada y estudiada por M. de Lapuerta Montoya, 1998, pp. 276-277, doc. n° 1 [cit. n. 25]. Anteriormente, su contenido fue resumido por E. Sarralbo Agualeles, 1956, pp. 665-664 [cit. n. 26].

³¹ J. Zarco Cuevas, 1952, p. 54 [cit. n. 21].

³² M. de Lapuerta Montoya, 1998, pp. 289-290, doc. n° 2 [cit. n. 25]. El pasaje de galeras es desaprovechado, por lo que Doria volverá a escribir a Idiáquez en similares términos el 31 de enero. Esta carta también ha sido publicada y estudiada por Magdalena de Lapuerta en las pp. 290-291.

³³ J. de Idiáquez escribirá a Salazar, desde Zaragoza, el 9 de marzo de 1585, citada por E. Sarralbo Agualeles, 1956, p. 664 [cit. n. 26].

³⁴ M. de la Puerta Montoya, 1998, pp. 291-295, doc. n° 4 [cit. n. 25].

³⁵ J. de Idiáquez a C. de Salazar, Marturell de Choça, 4 de mayo de 1585: "Del S' Don Cesar he tenido dos cartas, y en la una dellas me escribe lo q'le respondia federico Zucaro en lo de su venida a España, y con el prim^o q'se offreciere desde Bar^m respondere a aquella carta", AGS, E 1541, f. 12.

³⁶ La continua correspondencia se atestigua con la carta del Conde de Olivares a Salazar, desde Roma, el 18 de mayo de 1585: "Al S^o Don Cesar Carrafa embiara a dezir v.m. como su carta se dio a Federico Zuccaro si respondiere yra aqui" (AGS, E 1555, f. 10) o la que el propio Carrafa envía a Idiáquez, desde Venecia, el 7 de junio de 1585: "Con duplicadas cartas tengo escrito a V.S.III^o lo que passa en el neg^o de Federigo Zuccari", AGS, E 1541, f. 26.

³⁷ F. Zuccaro a C. de Salazar, Roma, 5 de agosto de 1585, publicada y estudiada por M. de Lapuerta Montoya, 1998, pp. 294-295, doc. n° 5 [cit. n. 25]. Ese mismo día el Embajador en Roma escribió a C. de Salazar: "quanto a lo de federico Zuccaro vera v.m. lo que escrivo al S^o don Cesar que pues se lo comunicara no sera menester repetillo en esta", AGS, E 1554, f. 11.

³⁸ Para este punto nos remitimos a A. Bertolotti, *Artisti Urbinati a Roma*, Urbino, 1881, p. 25; J. Babelon, 1922, p. 107 [cit. n. 11], y a los artículos de Vázquez Martínez ya citados. También, Lapuerta Montoya publicó una copia del asiento del pintor conservada en Simancas. Ese mismo día El Conde de Olivares escribirá a Salazar: "oy he concluido con Federico Zuccaro y queda otorgada la escritura V.m. lo dira al s^o don Cesar Carrafa que por no tener lugar y ser muy tarde nose lo escrivo", AGS, E 1555, f. 16.

³⁹ Fue publicada por G. Gronau, 1956, pp. 217-218, CCCXXIV [cit. n. 24].

⁴⁰ Al final este viaje se hace inviable ante los apremios para que llegue cuanto antes. No obstante, Francesco Maria I escribirá a su agente en la Corte española, Bernardo Maschi, desde Urbino, el 22 de septiembre de 1585, en recomendación del pintor. Este documento lo ofrece G. Gronau, 1956, pp. 218-219, CCCXXV [cit. n. 38].

⁴¹ Así lo confirma la carta que escribe Juan Andrea Doria a C. de Salazar, desde Poggi, el 5 de septiembre de 1585: "federico çucaro quando llegare aca procurare que goze del primer buen pasaje que se offresciere de galeras, pero por lo que toca al dinero no podre darle mas de seisçientos ducados conforme a la orden presçia que tengo, y podria ser que tampoco los huviessse menester, pues entiendo que el s^o Conde de Olivares le havra mandado pagar lo que havra ay apuntado con el", AGS, E 1554, f. 209.

⁴² M. de Lapuerta Montoya, 1998, pp. 297-298, doc. n° 8 [cit. n. 25].

⁴³ Una de ellas es la que escribe el Cardenal Sirleto, bibliotecario de la Vaticana, a su gran amigo Granvela, desde Roma, el 15 de septiembre de 1585, víspera de la partida del pintor. Fue dada a conocer por P. de Nolhac, 1884, p. 274, n. 3 [cit. n. 7].

⁴⁴ Así lo confirma la carta que escribe el pintor a C. de Salazar, que dio a conocer M. de Lapuerta Montoya, 1998, pp. 298-299, doc. n° 9 [cit. n. 25]. Creemos que esta carta corresponde al 18 en vez de al 10 de octubre.

⁴⁵ J. A. Doria escribe a C. de Salazar, desde Génova, el 9 de octubre de 1585: "federico Çucaro llego, yme dio la carta de V.m. pero no se hasta agora q'resolu^m tomara en su partida no haviedo passaje de galeras, por mi parte no dexare de solicitarlo, saviendo que su mag^d gustara que llegue presto", AGS, E 1555, f. 177. A su vez, el Conde de Olivares escribirá a C. de Salazar, desde Roma, el 19 de octubre de 1585: "Esta bien lo que V.m. a escrito al S^o Principe Juan Andrea sobre los 600 d's que por cuenta de su M^o a de dar a federico Çucaro conforme al concierto yo le he escrito en la misma conformidad con que espero se los dara luego", AGS, E. 1555, f. 25.

⁴⁶ J.A. Doria a C. de Salazar, Génova, 25 de octubre de 1585: "en lo que toca a federico çucaro ya le he pagado los 600 escudos que su mag^d ha mandado que se le den para el viaje, de manera que no podra quejarse que no se haya cumplido con el lo Capitulado, hallase todavia aquí con Esperança de que aya de haver galeras, pero entiendo que en fin sera neçesario que se vaya en falegas, yo no dexo ni dexare de solicitarle tanto mas que ha venido nueva de la muerte de lucas Canbiagio que era otro pintor de aquí, que servia a su mag^d en el Escorial, con mucha satisfaçion y gran oficial", AGS, E. 1555, f. 179. Durante este mes la correspondencia entre Salazar y Zuccaro no se interrumpe como demuestra la carta del Embajador español en Génova, Don Pedro de Mendoza, a Salazar, Génova, 29 de octubre de 1585: "las [cartas] que vinieron para federico Zucaro se le han dado", AGS, E. 1555, f. 81. Parece que la muerte de Cambiaso, a quien se iban a encargar los altares relicarios y los frescos del claustro, condiciona que estos encargos recaigan sobre Zuccaro, como se deduce de una carta de J. de Ibarra al prior del Monasterio, desde Madrid, a 9 de julio de 1581, publicada por A. Bustamante García, *La octava maravilla del mundo*, Madrid, 1994, p. 445.

⁴⁷ J.A. Doria a C. de Salazar, Génova, 30 de octubre de 1585: "Despues de mi postrera de los 25 deste rescivi la de V.m. de los 19 del mismo y en respuesta della lo que se me offresçe dezir es, que federico çucaro partio ahier con la occa^m de una Galera francesa que vino de malta y passo luego a marsella, adonde podra embarcarse en alguna Tarquia y passar a Barçelona, ele encargado mucho la diligen^a y brevedad, con que y con haverle pagado los 600 ducados e cumplido lo que el s^o don Juan de Idiáquez me ordeno en este particular de parte de su Mag^o", AGS, E. 1555, f. 180.

⁴⁸ J.A. Doria a C. de Salazar, Génova, 20 de noviembre de 1585: "Federico çucarò llego a marsella a los 2 deste y a los ocho se embarco en una tartana y partio la buelta de Bar^m los tpos han sido aquí muy buenos, sy el huviere tenido tal se puede sperar que su M^a ya le tiene en españa", AGS, E 1533, f. 185.

⁴⁹ B. Maschi al Duque de Urbino, Barbastro, 5 de diciembre de 1585. Publicada por G. Gronau, 1956, p. 219, CCCXXVI [cit. n. 24].

⁵⁰ Carta del pintor a Sebastiano Caccini, citada por C. Acidini Luchinat, 1999, p. 175, n. 11 [cit. n. 4]. Aquí aparece una de las primeras referencias a las envidias que se cernirán sobre él.

⁵¹ Sebastián de Santoyo a J. de Idiáquez, Tortosa, 25 de diciembre de 1585, publicada por J. Babelon, 1922, p. 529 [cit. n. 11]. La actual ubicación de este documento es AGS, CSR, leg. 261, f. 578. La llegada del pintor al Monasterio está también documentada por la carta que escribe Maschi al Duque de Urbino el 11 de enero de 1586 (G. Gronau, 1956, p. 219, CCCXXVII [cit. n. 24]).

⁵² Sobre este tema nos remitimos a R. Bruquetas Galán y M. Presa Cuesta, 1997, con bibliografía precedente [cit. n. 27]. Otros testimonios sobre la compra y envío de estas pinturas se encuentran en AGS, E 1538, f. 16; E 1537, ff. 29, 35, 62, 63, 64 y 178; CSR, leg. 261, f. 484.

⁵³ Aparte de los testimonios ya aportados, cuando ese mismo año el Secretario Real, Mateo Vázquez, pregunte a Jerónimo de Ayanz, sobre objetos de arte y pinturas en el mercado romano, recibirá, el 25 de marzo, la siguiente respuesta: "el bueno que aquí abia que es Federico Çucarò esta ai" y el 25 de junio: "el mejor pintor que aquí abia esta ai que es Federico Çucarò...". Estas dos cartas fueron publicadas por A. Bustamante García, "Datos sobre el gusto español del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, 271 (1995), p. 308, nota 18. También en Venecia sigue el pintor gozando de gran prestigio, como demuestra la carta que escribe C. Caraffa a J. de Idiáquez, desde Venecia, el 22 de agosto de 1587: "Buena parte de contentamiento me ha caido del que tienen estos Ill^{ms} señores del palacio que su M^a les a dado para abitacion de sus embaxadores, y que se llame palacio de S^o Marcos que a Federico Çucarò tocara pintarle encima de la puerta un muy grande y fiero leon si ya algun escultor pretendiera que sea obra suya...", AGS, E. 1542, f. 141v.

⁵⁴ "Il Re all'Escuriale ha mostrato gran sodisfattione dell'opere fatteui dal Zuccari fin'hora, si che egli resta allegrissimo", B. Maschi al Duque de Urbino, Madrid, 5 de mayo de 1586, G. Gronau, 1956, p. 219, CCCXXVIII [cit. n. 24]. En este mismo sentido es la carta que escribe el propio pintor a un amigo desconocido -de la que debía hacer partícipes a personajes como el Patriarca Grimani, Veronés o Alessandro Vittoria- desde El Escorial, el 29 de mayo de 1586, relatándole el programa iconográfico de los altares relicarios y la satisfacción real al respecto. Este documento fue dado a conocer por J. Domínguez Bordona, "Federico Zuccaro en España", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1927), pp. 6-7.

⁵⁵ J. Zarco Cuevas, 1932, p. 204 [cit. n. 21]. En un memorial de Carducho revela cómo estuvo trabajando en los frescos del claustro hasta septiembre de 1586, pintando *La Anunciación* y *La Matanza de los Inocentes*, que no pudo acabar por la oposición de la comunidad jerónima. Según el P. Sigüenza, ausente en estos momentos del Monasterio, Zuccaro alegó que las imperfecciones encontradas por los jerónimos en los frescos del claustro se debían a que no eran de su mano. Por ello, según refiere Sigüenza, se le permitió pintar una historia que fue juzgada aún peor que las ejecutadas por sus ayudantes. La despedida real relatada por Sigüenza hace pensar que las relaciones entre Zuccaro y Fray Antonio de Villacastín no eran precisamente cordiales. Zuccaro parte rumbo a Italia acompañado de su sobrino, el escultor Blas de Urbino, al servicio del Rey desde el 2 de septiembre de 1586. Felipe II le concede una licencia de dos años para que pueda estudiar en Italia (AGP, leg. 1825, libro III, f. 20v.).

⁵⁶ Valgan por ejemplo las quejas de Trezzo, que son verdaderos alegatos a favor de la Escultura. Fueron publicadas por J. Babelon, 1922, p. 288 (AGS, CSR, leg. 261, f. 529) y p. 290 (*Ibidem*, f. 693) [cit. n. 11].

⁵⁷ "Il Zuccari sta bene, ancor che l'habbino assai travagliato i disgusti seguiti tra lui et gl'ufficiali che condusse di là, che non sono più

seco. Delle sue opere fin tanto che non sieno finite, non si può dir altro, et anco all'hora V.S. sà, a quanta varietà et malignità di giudizi sarà sottoposta l'arte sua. Scrivo questo, perchè adesso similmente sopra quelle che si vedono ogn'uno dice la sua", B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 23 de agosto de 1586, G. Gronau, 1956, p. 220, CCCXXX [cit. n. 24].

⁵⁸ "...sto con la medesima salute del corpo et del animo lieto poi che li continoi favori che io ricevo da questa Maestà in mille maniere e cortesia da tuti che mi forzano oltra il mio solito sprone a non lasciare adietro diligentia di studio o fatica alcuna acio che S.M.tà resti almeno sodisfatta della prontezza e bona volontà mia dove mancasse la perfetione che a tanto servitio si converebe. Per tanto questa instate ho fatto un sforzo maggiore che da me si potesse, per dare gusto e piacere innaspetato a S.M.tà nella consagracione di questa ciesa et festa di San Lorenzo que fu alli 10 di agosto proximo pasato, nel qual giorno (e dieci prima) gli detti finiti 4 gran porte e retaboli per li doi altari delle reliquie, avendo l'inverno pasato fato tuti li disegni e cartoni, e queste porte son dipinte da l'una e l'altra parte come porte di organi, e si come fu innaspetato il fine di detti altari che altro non mancava al corpo di detta ciesa tanto più fu il piacere che ne ebe S.M.tà e gusto del opera e diligentia mia, di maniera che nel partire ch'a fatto di qui iermatina per madril, me ne lasio un pocho de testimonio, che nel montare in cochio mi fece chiamare e mi fe donativo o mancia di mille schudi d'oro, facendomi dire che questo era muy poco a quel che era per fare a beneficio mio, e di più me li fà pagare in Roma a mia moglie oltre le mie provisione, che questo ancho mi vuol dire, 250, si che V.S. sente che io ho cagione di stare lieto e di bon animo e a faticarmi come facio con ogni prontezza, studio e diligentia e soportare in patientia qualche disgusto di paese, absentia di moglie e figlioli et altre comodita e sodisfacione de Italia e casa sua. Ora sono atorno al Retabolo maggiore del altar grande che è la più principale opera di questo luoco et quella che il Re a più a core, dove vano otto gran quadri a olio in tela della nasita e morte del Salvador nostro en el mezo il martirio di san Lorenzo, ch'è il titolo di questa giesa, dove che in questo Retablo, come disi a S.M.tà l'altro giorno nel mostrarli i disegni di dette istorie que qui vo prochurar vencer me stesso, in tuto quello ch'è necesario al servitio e honor di dio prima e honore e gloria di S.M.tà e mia, e poi non potendo far cosa maggiore pore i me penelli da parte. Rise di questo S.M.tà e mostrò piacerli la mia deliberacione, si che alla fine di questo Retabolo vedremo quel che la sorte mia e la bona gratia di S.M.tà mi aportará...", F. Zuccaro a G. Veterani, S. Lorenzo, 14 de octubre de 1586, G. Gronau, 1956, pp. 220-221, CCCXXXII [cit. n. 24]. Este mismo día escribirá a C. de Salazar una carta similar publicada por R. Bruquetas Galán y M. Presa Cuesta, 1997, p. 176, doc. 2 [cit. n. 27].

⁵⁹ Este punto es confirmado por J. de San Gerónimo, *Memorias*, Madrid, 1845, p. 405.

⁶⁰ Véase la ficha correspondiente del catálogo *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, M. del Prado, Madrid, 1998, p. 568, 211, con bibliografía precedente.

⁶¹ Kevenhüler comunicará a Rodolfo II la llegada del pintor al Monasterio. La fama del artista desencadenará que el Emperador quiera un cuadro de su mano que solicitará a su Embajador, desde Praga, el 4 de enero de 1586. El Embajador se referirá al descontento de Felipe II, y a su marcha, en dos cartas del 11 de noviembre y 10 de diciembre de 1588, haciendo referencia a Tibaldi en otra que escribe a su señor el 7 de enero de 1589. Estas noticias han sido dadas a conocer por H. Von Volterini, "Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. haus, Hof. und Staats Archiv in Wien", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten h. Kaiserhauses*, XIII (1892), 9409, 9585, 9590 y 9592.

⁶² El 10 de diciembre de 1588 Maschi se referirá a la cuantiosa suma con la que el Rey le ha obsequiado, que considera suficiente prueba de la satisfacción de Felipe II. En la carta que le escribe, desde Madrid, el 4 de febrero de 1589, le pide que informe al Duque "che il Retablo, opera principale del Zuccari, per la quale venne quà, posta nell'altar magior dell'Escuriale, per quanto s'è possuto comprendere, ha dato gusto a S.M. et a tutta la corte, qualch'altro suo lavoro non tanto et di tutti chi ha detto bene et chi male, come avviene in tuto ciò che si vede di quest'arte, ma dai trattamenti fatigli dal Re, che sono stati quali ho già scritto a V.S., si può ben inferire che S.M. ne sia rimasta ben satisfatta et nel vero io così credo, perche me l'hanno detto diversi più intimi di palazzo, a'quali



Medalla de F. Zuccaro con el reverso del retablo escorialense, British Museum, (Gill coll, l 11. Persons 11).

n'ho dimandato, che il Zuccari non possi mò haver molti pari al mondo. lo debbo lasciar' ch'altri il giudichi. Qui non si tien già che n'havesse niuno, et per dir tutto qualch'uno crede, ch'egli habbi fatto manco di quel che sapeva, et gl'ha assai nocciuto l'essersi rotto co' suoi ufficiali condotti d'Italia, siane stata mò la colpa di chi si voglia. In conclusione possiamo ad ogni modo dire che habbi fatto honore al paese", G. Gronau, 1956, pp. 222-225, CCCXXXIV y CCCXXXV [cit. n. 24].

⁶⁵ "Mi dispiace haver a scriver a V.A. che, per quanto mi è stato affermato, le pitture fatte dal Zuccari in San Lorenzo si butaranno giù, o tutte o la maggior parte non so già, ne se per difetto di esse o de i gusti di qua", *Ibidem*, p. 225, CCCXXXVIII.

⁶⁴ "Gran meraviglia ci ha recato l'avviso che voi n'havete dato, che se non tutte la maggior parte almeno delle pitture del Zuccaro sieno per esser guaste, et come sapemo che de'pari suoi non si truovano in costete parti, così mentre non intendiamo altro sopra ciò, è forza che crediamo, che possi più tosto procedere da malignità di persone dell'arte, che da difetto di lui et dell'opere sue, che hoggidi è de'più principali che siano in Italia di questa professione. Volontieri intenderemo qualch'altra cosa particolare tocante a ciò", Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 9 de enero de 1590, *Ibidem*, p. 224, CCCXXXIX. El Duque confiaba plenamente en la valía del pintor y, mientras estaba en España, deseaba una serie de retratos de la Familia Real que encargó a Sánchez Coello para no obstaculizar la labor de Zuccaro.

⁶⁵ "È opinione d'alcuni che il Zuccari non volesse travagliar quanto sapeva et poteva. Altri tengono, che si sia fatto honore et che venghi perseguitato da maligni o da chi non intende l'arte. Il punto è, che si sono gettate a terra pitture sue d'un San Joachino et di Sant'Anna, et Pompeo Aretino mi dice, che il Re è poco soddisfatto di quelle del Retablo ancora, ma non vuol esserne fatto autore", B. Maschi al Duque de Urbino, Madrid, 31 de marzo de 1590, *Ibidem*, p. 224, CCCXL.

⁶⁶ "Sta fresco il Zuccari costà, poiche la felicità che ha nel lavorare con prestezza vien attribuito a difetto di non haver voluto travagliare, et hanno da esser giudicate l'opere sue da persone che sen'intendono tanto manco di lui, ma dica pur chi voglia, che non se li potrà torr'gia mai che non sia quel valenthuomo che è nella proffessione sua...", El Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 27 de mayo de 1590, *Ibidem*, p. 224, CCCXLI.

⁶⁷ El Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 5 de julio de 1590, *Ibidem*, pp. 200-201, CCLXXXVIII. No nos podemos extender sobre este punto ni sobre los envíos de obras de Barocci a España, que serían muy apreciadas por el Rey y su entorno, hasta el punto de que Felipe II, cuando recibe *La vocación de San Andrés*, indaga para saber si Barocci puede venir a servirle en El Escorial, como atestigua la carta de Maschi a su señor, Madrid, 25 de julio de 1588, *Ibidem*, p.161, CCX. El Duque contestará a su agente, el 29 de septiembre, dando cuenta de las indisposiciones del pintor que, sumadas a su avanzada edad, le impiden trasladarse a España (*Ibidem*, pp. 161-162, CCXI). A pesar de la incuestionable calidad artística del cuadro de Barocci, sus proporciones serán criticadas en la Corte española, como revela una carta de Maschi al Duque, desde Madrid, el 12 de noviembre de 1588, *Ibidem*, p.162, CCXII. También Maschi se remitirá a la opinión de Zuccaro sobre los *entendidos* españoles que osan a criticar a Barocci, a pesar de la aceptación por parte del Rey, en una carta que escribe a Veterani, desde Madrid, el 4 de febrero de 1589, *Ibidem*, pp.162-163, CCXIII. El Duque sólo juzgará menos árido el panorama artístico español cuando reciba un retrato de Felipe III, ya en 1600, *Ibidem*, p. 36. Fco. María II hablaba con conocimiento de causa tras su prolongada estancia en España en tiempos del Príncipe Don Carlos.

⁶⁸ Este pintor fue pagado por el retoque de *La Anunciación* el 2 de septiembre de 1595 y el 17 de mayo de 1594 por sus correcciones del altar de las reliquias y algunos lienzos del retablo, como señaló J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid, 1951, pp. 111 y 114. Estas operaciones fueron dirigidas por el propio Sigüenza.

⁶⁹ J. de Sepúlveda, "Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año 1584 hasta el de 1602", en *Documentos para la historia del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, IV, Madrid, 1921, p. 42.

⁷⁰ J. de Sigüenza, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, ed. 1988 (1ª ed. 1605), pp. 576-578. Sigüenza, aparte de visitas esporádicas al Monasterio, sólo estaría allí de forma fija a partir de 1587.

⁷¹ F. Zuccaro al Duque de Urbino, Ferrara, 22 de febrero de 1609, G. Gronau, 1956, pp. 235-236, CCCLXVI [cit. n. 24].

⁷² Maschi envió un ejemplar al Duque que, en su respuesta del 27 de enero de 1608, declara que quizá el pintor hizo méritos para estas críticas, *Ibidem*, p. 256, n. 1.

⁷³ *Ibidem*, pp. 256-257, CCCLXVII y CCCLXVIII.

Fisonomía de la virtud.

Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII

Por Adolfo Carrasco Martínez
Universidad Complutense de Madrid

“La fisonomía exterior da señas de lo interior para discernir las facciones de la virtud y del vicio.”¹

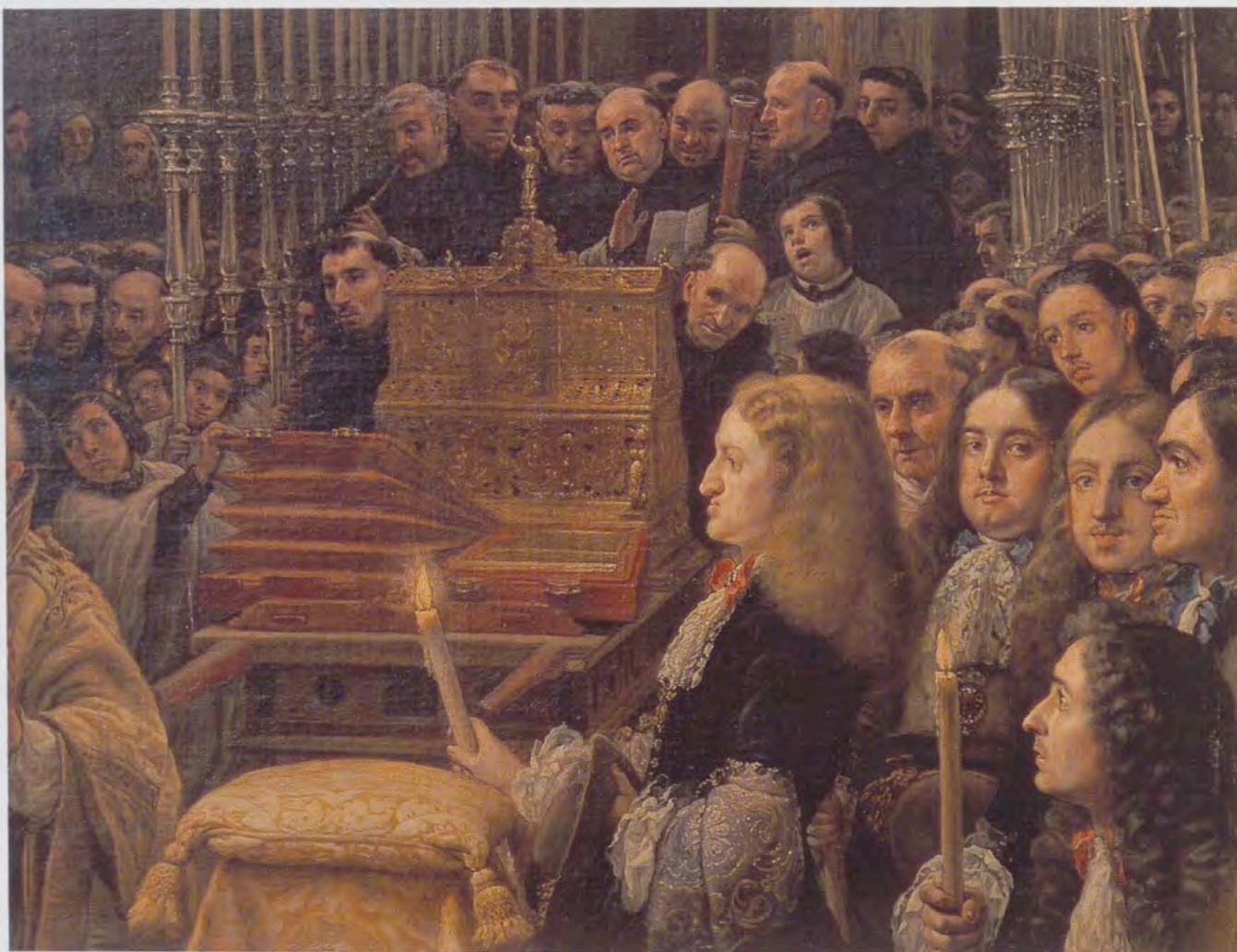
En 1680, al discurrir sobre el *hombre práctico*, el Conde de Fernán Núñez trataba de distinguir y relativizar los conceptos de *cortesía* y *estimación* -o *urbanidad*-. La cortesía “no tiene cosa real y depende sólo de los establecimientos de los hombres”, mientras que la estimación, “bien al contrario, toda está formada sobre realidades”, pues “de la misma manera que la cortesía es un acto exterior que sólo mira al establecimiento de los hombres, es la estimación un acto interior que sólo mira a las virtudes y méritos personales de cada uno”². Seguramente la reflexión del Conde era muy pertinente, fruto de un espíritu como el suyo cultivado y reflexivo, atento a las novedades del pensamiento más moderno de su tiempo. Pero, en cualquier caso, la sutil distancia que proponía entre ambos conceptos no era tenida en cuenta habitualmente por sus contemporáneos. Incluso, muchos de quienes habían escrito sobre estas cuestiones habían insistido en todo lo contrario, es decir, en que precisamente el valor de los modos de la cortesía residía en su capacidad para explicar el alma de las personas.

Si admitimos que el gesto y la palabra, en conjunto, constituyen una de las principales formas de comunicación, la etiqueta cortesana debe ser entendida como una codificación de las relaciones cuya eficacia residía en su virtud representativa más o menos simbólica, una capacidad representativa de gran eficacia comunicadora contextualizada. Y con eficacia comunicativa nos referimos a su valor para influir y modificar la realidad según un sistema cultural dado. En esta línea, Sergio Bertelli y Monica Lentanni han definido el gesto como un “atto intenzionale formale stilizzato”, mimético y comunicativo, es decir, un acto con connotación semántica y que depende del contexto³. Podemos ampliar esta definición a la palabra escrita o dicha y a la larga serie de elementos que se incluían en la etiqueta cortesana -la escenografía, el vestido, los moda-

les, la distribución de los individuos en el espacio, y otros muchos⁴-, y así conseguiremos centrar el estudio de este conjunto complejo y variado situado en el corazón de la cultura del siglo XVII.

No olvidemos que la codificación de la conducta, viniendo esencialmente del mundo de la cultura regia, no sólo se estableció a partir de este único modelo. Lo cortesano, como fenómeno cultural altomoderno, desbordó el estricto marco del Palacio del Rey y, al tratarse de un sistema generalmente aceptado, se extendió en diversos ámbitos de sociabilidad, más o menos vinculados a la Corte misma. Estos ámbitos, a su vez, se convirtieron en focos creadores de usos nuevos o variantes de normas existentes que definieron un lenguaje en continua transformación, flexible y polivalente. En cualquier caso, además, quizá el más profundo sentido que se daba en el Seiscientos a la etiqueta, o para utilizar un término más genérico, la *cortesía*, fuera su utilidad jerarquizadora e integradora de los individuos⁵. Desde esta perspectiva, el proceso de estilización de los comportamientos que conllevó, tanto la generalización de normas como la construcción de un lenguaje, estuvo fuertemente connotado. Pero, más allá de la correspondencia entre la codificación de la conducta, los gestos, las palabras y los demás elementos constitutivos de ese lenguaje simbólico experimentaron un necesario proceso de interiorización por parte de los individuos que aumentó su carga de actos plenos de sentido. Así, la cultura cortesana no se limitó a construir una gran liturgia en torno a principios políticos e ideológicos relativos a la exaltación del poder del Soberano y la dinastía, o a la legitimación de una forma absolutista de poder, sino que, más allá de esto, elaboró un complejo de *civilización* -útese este término como lo hace Norbert Elias- cuyas manifestaciones adoptaron una





Claudio Coello, Adoración de la Sagrada Forma. Detalle. Sacristía, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

gran variedad de significados y versiones. Según esta visión amplia del fenómeno cortesano, el universo cultural aristocrático y nobiliario -no es lo mismo uno que otro, aunque se comprendan entre sí- se insertó plenamente en él hasta configurar un todo de imposible individualización.

Por ello las expresiones ligadas a la palabra y al gesto, que son objeto de estas páginas, corresponden a una cultura aristocrático-cortesana que incluía no sólo el desenvolvimiento del aristócrata en la Corte del Rey, sino también las relaciones entre iguales y la sociabilidad en la constelación de Cortes nobiliarias. Es lógico considerar que estos distintos ámbitos cortesanos estaban jerarquizados a partir del modelo del Monarca y su Palacio. Sin embargo, si bien la potencia del modelo regio en toda Europa es evidente, la cantidad de grupos e individuos implicados en el sistema de Corte dio lugar a una variedad de interacciones que obligan a considerar el fenómeno desde diversas ópticas, entre ellas, las que parten de la posición nobiliaria.

*ARS QUA NATURA HOMINUM EX CORPORE VULTUQUE
COGNOSCITUR*

Según el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, el gesto es, en su acepción simple, el "rostro y la cara del hombre"; pero inmediatamente se añade un matiz importante: la faz demuestra "el efecto que está en el ánima, de alegría y de tristeza, o [lo

que] por otro término decimos semblante"⁶. La definición establece, por tanto, un vínculo entre lo físico y las cualidades espirituales, en pleno sentido con la tradición occidental que quería ver en la corporeidad de los individuos, particularmente en la cara, una manifestación de sus caracteres. Ello tenía que ver con la concepción filosófica que relacionaba alma y cuerpo como sustancias distintas pero complementarias, o al menos relacionadas, cuestión capital en la evolución del pensamiento europeo.

Una consecuencia tan antigua como la propia reflexión filosófica fue el desarrollo de una ciencia, o un arte, que trataba de adivinar el carácter de las personas a través de sus rasgos físicos. Desde tiempos clásicos, la *fisonomía*, *fisiognómica* o *fisiognomía* había sido

cierta arte conjetural por la cual señalamos las condiciones y calidades del hombre, considerando su cuerpo y talle y particularmente por las señales del rostro y cabeza, como parte principal y la torre del homenaje donde residen los sentidos del alma, suelen dar indicios de sus pasiones⁷.

En este campo el siglo XVII se abrió bajo la influencia del tratado publicado en 1586 por Giovanni Battista della Porta⁸, detallado compendio de los conocimientos fisiognómicos apoyado en un nutrido elenco de imágenes, que fijó por mucho tiempo la disciplina⁹. Su difusión, acreditada por numerosas ediciones, nos remite al interés de los círculos más cultos por la correspondencia entre lo visible, del rostro humano, y

lo invisible, del alma y del carácter. Aunque el libro de Porta, como se ha señalado acertadamente, es un texto erudito sobre caracteriología y psicología¹⁰, su amplia difusión certifica que en la mentalidad colectiva, al menos entre quienes participaban de la cultura escrita, estaba sólidamente arraigada la creencia de que las caras permitían desentrañar el interior de los individuos. Y entre los ámbitos interesados, lógicamente, estaba el cortesano-nobiliario.

Por otra parte, el mismo diccionario de Covarrubias refiere que los *gentiles hombres* son

los de buen talle y bien proporcionados de miembros y facciones; y dijéronse así porque, cerca de los antiguos, los que descendían de una familia conocida se llamaban gentiles, y por la mayor parte los *hombres principales y de noble casta se les echa de ver en el talle y en el semblante*¹¹.

El gesto es, pues, expresión del interior, imagen que refleja algo tan profundo como el alma. Es decir, el gesto, el semblante, tiene correspondencia con el rango de quien lo muestra, y así los gentilhombrones exponen en la perfección de sus rasgos su calidad, esto es, exhiben *gentileza, gallardía o bizarría*, términos equivalentes que solían aplicarse a los de noble cuna. “El conde [de Saldaña] salió de encarnado y negro, de cuya gala y bizarría se pudiera llenar esta relación, a no ser tan conocida por el mundo”, así se refiere el anónimo relator del bautizo de un nieto del Duque de Lerma cuando explica la recepción que el padre del niño, Conde de Saldaña, hace al Rey Felipe III, padrino de la ceremonia¹². De igual forma, el cortesano, además de tener “buena natividad” y “buen ánimo” -afirma Nicolat Faret-, que son requisitos a toda persona que se quiere arrojar dentro de la corte, hallo aun muy necesario un buen cuerpo, de buen talle, antes mediano que muy grande, antes espigado que muy grueso, de miembros bien formados, fuertes, lentos,

descarnados y fáciles de acomodarse a todas maneras de ejercicios de guerra y de plazer”¹³.

Estos planteamientos remitían a un arquetipo físico del noble, del gentilhombrón, que, si bien experimentó una evolución estética a lo largo del tiempo, como lo pone de manifiesto la retratística cortesana¹⁴, se atuvo siempre a una serie de principios conceptuales propicios a la exaltación de determinados valores. Así, las descripciones escritas del noble, en paralelo con los retratos pintados, fijaron un tipo presidido por la excelencia física, síntoma de la excelencia moral. Es la expresión de la virtud nobiliaria, tema recurrente en la literatura y el pensamiento pronobiliarios¹⁵, lo que aparece en estas descripciones:

Así nos lo prometen y aseguran las [virtudes] que se descubren oy en V.E. en tan tierna edad, que apenas llega a tres lustros, en que muestra con el desenfado del talle, la gentileza de su persona, lo ayroso del movimiento, el luzimiento de la gala, la gravedad apazible del rostro, suavidad de condición, docilidad de natural y generosa inclinación, prendas todas que se notan en V.E. y con que se lleva con los ojos los afectos de los que la reparan y aseguran a los que de más de cerca miran a V.E., que unidas estas a las ínfulas del alma, de agudeza de ingenio, viveza de entendimiento y habilidad, es V.E. erario riquísimo donde se atesoran todas las virtudes que deben concurrir en la persona de tan gran príncipe, y haze más cierta la esperanza de verlas resplandecer en V.E. la frecuencia que pone en cultivarlas con el estudio de las ciencias y ejercicio de las artes, [entre ellas las] del bien hablar¹⁶.

Podrían sumarse otras muchas descripciones ideales que insisten en señalar que el cuerpo y en especial la cara son indicios del alma, en este caso de almas superiores.

Ahora bien, durante el Seiscientos, cuando tan frecuentes se hicieron los recursos de acción psicológica¹⁷,



Charles Le Brun, Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la Isla de los Faisanes, tapiz.
Detalle de Luis XIV, Felipe IV, la Infanta Maria Teresa y los Caballeros españoles. Embajada de Francia en Madrid.

la intuición de que el aspecto físico era reflejo de la personalidad y que, en consecuencia, era posible conocer el interior humano mediante los datos que manifestaba el rostro y el cuerpo, se encontró en medio de una concepción agónica del hombre, extremosa y pesimista. Antonio Castro, autor de una *Fisonomía de la virtud y del vicio*, reflejaba esta situación con palabras desesperanzadas:

Si el hombre fuera no más que uno en lo que es de dentro y en lo que parece fuera; si el hombre fuera semejante a sí mismo, aun no fuera tanta circunspección necesaria para averle de entender. Hásele de mirar con la discreción de advertir de que no es siempre el hombre semejante a lo mismo que presenta en su imagen: hásele de entender con la reflexa de que puede ser imagen de perspectiva, que puede ser imagen sin ser semejanza; que puede ser monstruo de contrarios semblantes mirando diferentes aspectos¹⁸.

Años antes, en la misma línea de recelo hacia las manifestaciones visibles del alma humana, había escrito M. Cureau de la Chambre su obra *L'art de connoistre les hommes*, un texto que mezclaba la fisiognomía, la psicología, el estudio de las costumbres y otros elementos diversos en un intento más de aportar claves para determinar el fondo de los caracteres de las personas a través de los rasgos del rostro, los gestos y demás manifestaciones externas. La versión castellana del libro, debida a Sebastián de Ucedo, insistía en el estudio pormenorizado de las *pasiones* que, en su opinión, eran las que, anidando en el alma, regían el rostro, los gestos y, en general, la manera de comportarse. Por *pasiones o apetitos*, en castellano, no sólo entendía el odio, la concupiscencia, la cólera o la desesperación, sino también el amor, la esperanza, la piedad, el arrepentimiento o la admiración; todas ellas conviven en el interior de los hombres y se proyectan hacia fuera, en una tensión de opuestos cuyos vestigios se reconocen en el semblante y los gestos: "el alma lleva los espíritus afuera y los vierte sobre las partes executivas, sea para acoger el bien o para oponerse al mal"¹⁹.

Entre todos los individuos, parece que quienes habitan la Corte son más proclives a ser "monstruos de contrarios semblantes", como opinaba Mateo Zubiaur:

la más alta discreción que en palacio se usa y de lo que en la corte se tiene más cuidado es de fingir alegre cara teniendo triste el corazón, siendo las más veces muy al revés lo que el rostro muestra de fuera de lo que dentro [d]el pecho encubre²⁰.

Así pues, aun aceptando la estrecha relación entre el alma y el rostro, un pesimismo nacido del recelo hacia la misma naturaleza humana vino a enturbiar la idílica identificación de la donosura con la bondad. Ello provocó que, concretamente en el ámbito cortesano y en los círculos nobiliarios, se insistiese en cuestiones más sutiles, más capaces de acreditar la veracidad de la correspondencia entre la imagen y el carácter como era, por ejemplo, el movimiento del cuerpo, es decir, el gesto.

La armonía física, la regularidad del rostro sería, entonces, el punto de partida, la predisposición del noble cortesano para las buenas acciones, que se verifican mediante el desenvolvimiento gestual:

El meneo y los gestos es una parte de la acción exterior por la qual se puede hazer agradable. Consiste en una

puesta [en] situación de todo el cuerpo, en la qual se forma este buen meneo que las mugeres alaban tanto en los hombres. Pero ella recibe toda su perfección de los movimientos del rostro, que debe ser siempre sereno, risueño y recibiendo a todo el mundo con dulçura y cortesía. Y cierto se puede decir que es el rostro [el] que domina en la postura exterior, (...) y dentro del qual se leen nuestros pensamientos antes que nuestra lengua tenga espacio de exprimirlos. Los ojos sobre todo hazen bien este officio de la palabra y es por ellos que nuestra alma se resvala bien a menudo fuera de nosotros y se muestra desnuda a los que la velan para hurtarle el secreto. Las manos son aún muy eloquentes y son ellas propriamente las que hazen los ademanes de que se sirven para encender la acción (...) se puede dezir en alguna manera de las manos que hablan ellas mismas²¹.

El movimiento -el *meneo*- es, en consecuencia, la dinámica que dota de sentido al cuerpo en cualquier ámbito, particularmente en la Corte, donde se aspira a la perfección de los gestos. Ahora bien, esta capacidad de moverse airoosamente, de convertir en belleza el gesto, depende de otra cualidad, la *gracia*, cuestión abordada a comienzos de siglo por el dominico Verdú. Según él, esta característica "consiste no en la proporción de partes en orden al todo, sino en orden al lugar, o en la proporción de las acciones y movimientos"²², o dicho de otra forma, gracia es un concepto relativo que se define en función de variables siempre cambiantes, pero cuyo efecto visible nos hace coincidir en la donosura de un individuo, sin que sepamos determinar exactamente por qué. La gracia es, sentencia el mismo autor, un don imposible de enseñar²³ y, podríamos añadir, difícil de definir, aunque sea utilizando categorías escolásticas.

COMPAÑÍAS Y DISTANCIAS

Tomé Pinheiro da Veiga recoge en su *Fastiginia* una anécdota que pone de manifiesto la importancia de las distancias en la Corte:

[El duque de Lerma] es hombre de buena presencia, gentil hombre y de buen carácter, que nadie queda nunca descontento de su persona y porte; y sería adorado, si no fuera tan inaccesible para las audiencias, porque es necesario andar dos [o] tres meses para poderle hablar, y a más conquistar a los porteros y ministriles; y así cuentan que, yendo un soldado a hablar al rey, desesperado de no poder hablar al duque, le respondió el rey, como acostumbra: "acudid al duque"; y el soldado le dijo: "si yo pudiera hablar al duque, no viniera a ver a Vuestra Majestad"²⁴.

Esta hablilla, independientemente de su carga crítica contra la inaccesibilidad de Lerma, mayor incluso que la que protege al Soberano, refleja la consideración que las distancias tenían en el tablero cortesano. Veiga destaca que el privado ha alterado el código que hace del Monarca la figura más distante, suplantándole él mismo, y se ha hecho lejano, más incluso que el Monarca. Por tanto, es el aislamiento lo que determina la calidad y vincula a ésta con el poder²⁵.

El mismo Pinheiro da Veiga relata otras dos escenas de la Corte en su época vallisoletana que nos introducen en los pliegues del juego de las distancias cortesanas. La primera refleja una liturgia celebrada el 5 de junio de 1605, "día en que la Reina comió en público". Esa jornada Margarita de Austria almorzó ante la Corte, particularmente para el séquito que acompañaba al



Van Kessel, *La familia*, Museo del Prado, nº 2525. Madrid.

Embajador inglés. El propio narrador, curioso espectador de la ceremonia, confiesa la dificultad que tuvo para seguirla, por estar situado detrás de unos ingleses altos que le impidieron apreciar los detalles: "Estuvieron presentes muchos ingleses a quien siempre ponen delante; y con esto, como ellos son, bendígalos Dios, tan crecidos, no vi más que traer muchos platos". Antes de quejarse por la falta de visibilidad había detallado cómo se había dispuesto la mesa sobre un estrado alto, como si de un escenario se tratara, y se había demorado en explicar la ubicación de las damas de servicio, con el complicado juego de gestos de atención a la regía comensal:

Cuando pide agua la trae una dama, que se pone de rodillas y besa la bandeja, y da el vaso, y luego se vuelve a su lugar; detrás de la reina está un mayordomo ²⁶.

La otra escena se produjo dos días después, con ocasión de un banquete ofrecido por el Duque de Lerma a la Embajada inglesa. Tras la minuciosa y admirada relación de los refinamientos de la mesa ducal, del lujo y abundancia del servicio, de las exquisiteces del menú y de las altas cifras de lo consumido, Veiga recuerda: "Estuvieron el Rey y la Reina viendo todo por una celosía que quedaba frente al extremo de la mesa, escondidos". Como en la vez anterior el narrador portugués explica al lector sus problemas para contemplar el espectáculo:

Yo por la mañana fui con algunos amigos y no pudimos entrar por la guarda ... y como yo deseaba en extremo

verlo todo, viendo bajar a un paje del Duque, que parecía hombre noble, me llegué a él y le dije: "... me haga merced ... [de] ponerme en donde pueda ver el banquete" ²⁷.

Lo que nos interesa de estos dos relatos es el reconocimiento de la existencia de una dimensión espacial de la Corte, tanto física como imaginaria, una especie de topología cortesana dependiente de su significado como espectáculo y que está vinculada a la gestualidad y a las otras formas de representación. Como ocurre con los demás códigos de comunicación que han sido comentados, hay un lenguaje de los espacios, articulado por los movimientos y las distancias, la cercanía y el alejamiento. Es este un juego a muchas bandas, que soporta más de una interpretación, en el que los actores incorporan papeles distintos en cada trance y se convierten, en ocasiones, en espectadores sin perder su condición de protagonistas.

Si la etiqueta y el protocolo tienen como fin último destacar la centralidad de una persona, sea el Rey o el aristócrata, el juego de las distancias, entre cercanía y aislamiento, desempeña un papel decisivo. Los textos sobre etiqueta cortesana y las instrucciones a criados insisten una y otra vez en ello, desde diversas perspectivas. Y es que la interpretación jerárquica del espacio es extremadamente compleja, porque se trata de una geografía en movimiento continuo, que se resiste a someterse a una escenografía estática. Quien ocupa el núcleo del sistema cortesano ha de estar acompañado o separado, rodeado, precedido o escoltado, según las situaciones, el tipo de



*P.P. Rubens,
El jardín del amor,
hacia 1630. Detalle.
Museo del Prado, n° 1690.
Madrid.*

espacio, o las horas del día, siempre, eso sí, de acuerdo a unos criterios de preferencia y centralidad constantes. La obsesión por la singularidad, expresada en el distanciamiento de la masa durante las ceremonias públicas o simplemente en las salidas a la calle, es constante, hasta construir una barrera humana en torno a la persona principal:

Y si saliere la señora y fuera en coche, han de yr a caballo los gentilhombres ... y si la señora saliere en silla no van a caballo, sino a pie, porque van más a cómodo a los lados, estorvando que nadie se arrime a la silla”²⁸,

recomienda Yelgo de Vázquez. De igual manera, en unas instrucciones dadas por el Conde de Oropesa para el gobierno y etiqueta de su casa, se ordena al maestresala, preceptor de los pajes, que se preocupe de que siempre haya algunos de ellos disponibles para acompañarle a él o a la Condesa cuando salgan a la calle²⁹. Ahora bien, sobre todo en los actos públicos o las fiestas, el acompañamiento añade a su función protectora su cualidad de símbolo de poder. Por ello es común que las relaciones de fiestas repitan el número de parientes y de criados vestidos con ricas libreas que seguían a grandes y títulos. Así, el 22 de noviembre de 1624 el almirante de Castilla recibió el encargo de salir a recibir en Alcalá de Henares al Archiduque Carlos de Austria, que venía a la Corte en visita familiar y de Estado³⁰. Para la ocasión, el almirante se hizo acompañar de numeros criados ataviados con lujosas libreas y

muchos señores. Yvan con Su Excelencia hasta Alcalá los cavalleros y títulos de su ilustre familia, guiando dos trompetas con sus pendientes, y en ellos las armas de Henríquez, castillos y leones³¹.

La representación del decoro en las ceremonias públicas cambia en el ámbito doméstico sin perder sus objetivos. En la casa, la mayor intimidad con el señor jerarquiza grados de importancia entre los servidores y determina un régimen de relaciones más matizado. Secretarios, mayordomos, empleados de las oficinas del señor, maestresalas, ayudas de cámara, pajes y un sinnúmero de empleos, experimentaron un proceso de regulación en sus funciones que incluía órdenes concretas referidas a la gestualidad correcta con la que debían desempeñar sus tareas. El citado libro de Miguel Yelgo de Vázquez era uno más entre los títulos que contenían normas detalladas acerca de la manera de desenvolverse en casas de señores³². Junto con los textos impresos, instrucciones manuscritas que circulaban en el ámbito doméstico explicaban con igual detenimiento la conducta que se esperaba de quienes atendían a la aristocracia³³. Por eso el Conde de Oropesa ordenaba al gentilhombre de copa:

A de acudir con puntualidad a nuestra comida y cena examinando la vevida y la linpieça de ella y de mi copa para que en nada desto aya falta por ser derechamente suya qualquiera destas, si no lo uviera aduertido con tiempo al repostero de plata y botiller y no bastando esto al mayordomo. Vendra con la bebida a buen paso sin pararse a hablar con naide (sic), llevando delante de sí a moderada distancia al paje de servilleta para que le haga plaça y él no se detenga ni encuentre con nadie. Trairá la salva con dos manos porque aora tienen aquello por más firme y airoso, y con esto a de procurar exercer en todo su officio por requerirlo él así de suyo³⁴.

Lo mismo para el gentilhombre de la fuente:

Vendrá con la fuente a buen passo sin pararse a hablar con naide (sic) llevando delante de sí a moderada distancia al paje de toalla para que le haga plaça y él no se detenga ni encuentre con nadie, procurando en todo exercer su officio lo más ayrosamente que pudiere por requerirlo el de suyo³⁵.

En definitiva, los patrones de comportamiento atendían a una concepción idealizada de las relaciones sociales que proyectaba el orden social más allá de su misma realidad y lo trasladaba intencionadamente al territorio de lo considerado bueno y bello, como manifestación de una armonía en la cual gestos, movimientos, y también palabras y silencios -como veremos a continuación-, eran sometidos a un disciplinamiento minucioso. Esa era la interpretación de un orden que, aparte de reproducir una organización social estática, propiciaba la interiorización por parte de los individuos mediante la normalización de todas las actividades, y trataba de regular las múltiples modalidades de comunicación entre personas de similar o distinto rango.

LAS PALABRAS Y LOS SILENCIOS

Quando es tiempo de hablar, no es tiempo de callar; quando es tiempo de callar, no es tiempo de hablar. No se confundan los tiempos, porque es faltar a una discreción importante para el trato con Dios y para el trato con el mundo³⁶.

El cuerpo *habla*, como afirmaba Nicolat Faret. La cara, en especial los ojos, y las manos “hacen el oficio de la palabra” y dicen antes, incluso, que se articulen sonidos³⁷. La palabra, considerada como expresión máxima de la superior inteligencia humana, se convierte en habilidad cuando se pone en boca del noble cortesano. El dominico Verdú, en tiempos de la privanza de Lerma, exhortaba al uso de la palabra pronunciada con suavidad, sin afectación, de tono mesurado, sin laconismo ni verbosidad. En suma, una palabra *discreta*, dispuesta para manifestar los sentimientos, “verdadero fin de las palabras”, pero que al mismo tiempo se adapte a “la medida de los oyentes” y permita, además, “hablar con equivocación, o de sentido o de palabras, quando no está averigüada la disposición que tiene el que te oye”³⁸. También Faret explica su concepción cortesana de la palabra, “esa agradable facilidad de declararse”, que, a su juicio, se sublima al servicio del entretenimiento del Rey: “su mismo silencio, como su narración, dependerá del movimiento y de la voluntad de su amo y será siempre tan ajustado hablando con él que nunca passe por enojoso ni por indiscreto”³⁹. Y como en cualquier otro aspecto de la comunicación cortesana, la conversación requiere diversos niveles según sea el interlocutor; esto es una consecuencia más de la jerarquización social, aunque en la Corte el orden social tradicional se complique con matices infinitos. Por ello Faret se demora en elucidar cómo ha de ser el diálogo con el Soberano, cómo la charla de los grandes y cómo se debe dirigir el noble a sus inferiores. En último término, la máxima general que propone para usar la palabra con propiedad es la moderación y la prudencia. ¿Y en cuanto al tono? Lo óptimo es

que el sonido de la voz no tenga nada ni de duro, ni de agrio, ni de confuso, ni de muy vistoso, ni muy delgado. Pero que sea dulce, claro, distinto, lleno y limpio, de manera que penetre fácilmente hasta dentro del alma sin hallar ninguna resistencia la entrada⁴⁰.



Juan Bautista del Mazo, La cacería del tabladillo, en Aranjuez. Detalle. La Reina Isabel y sus damas. Museo del Prado, nº 2571. Madrid.

Así pues, el tono ponderado y equilibrado es el mejor, no sólo porque sea natural expresión de un individuo de correcta conducta, sino porque de esta forma se consigue que la palabra sea persuasiva, para que penetre, como escribe, "hasta dentro del alma".

Pero no sólo la palabra forma parte de la comunicación, también su ausencia. Como contrafigura de la voz, los silencios juegan un papel significativo en las relaciones. Los clásicos ya habían hablado de la importancia del silencio y de sus variados registros⁴¹. Hay primero un sentido sagrado de la ausencia de sonidos, pues sólo en la quietud es posible oír determinadas voces sutiles y reveladoras. También el silencio es cualidad necesaria para que exista la comunicación, convertido en capacidad de escuchar al interlocutor. El mutismo constituye, no lo olvidemos, una característica del hombre reflexivo, sabio, pensante, que en la soledad de su gabinete, rodeado de libros, estudia y escribe palabras mudas -los libros, "consejeros muertos"⁴². En el Palacio, por fin, el silencio del Rey es manifestación de la majestad, que, en último término, tiene resonancias sacras, reforzadas por las representaciones de la figura del Monarca con el gesto de la cara dominado por la boca cerrada⁴³. De esta máxima expresión se deriva la connotación de respeto que producen los momentos de silencio en las relaciones cortesanas, tanto entre iguales como entre superiores e inferiores. Pero el silencio de la Corte tiene más vertientes: es también *sigillum*, secreto, reserva, la respuesta obligada del cortesano a la confianza que otorga el Príncipe a quienes le sirven de cerca en las cuestiones más delicadas.

El jesuita Antonio de Castro, cuyas consideraciones acerca de las palabras y los silencios dieron comienzo

a este epígrafe, se refiere explícitamente al carácter intencional del silencio: "que para ser un hombre bien hablado ha de saber callar, y para ser callado como conviene *ha de saber callar lo que importa callar*"⁴⁴. Y pone al servicio de su argumentación la metáfora de la música,

compuesta con tal arte entre la voz y el silencio, deleyta y admira, suspende no sólo lo que la voz dize sino aun lo que el silencio calla⁴⁵.

Es el silencio, por tanto, no sólo un elemento constitutivo del discurso verbal -asimilado a la música-, sino que, además, está tan connotado como las mismas palabras, es decir, es elocuente. Aún más: los silencios del discurso predicen buena fama de quien los cultiva⁴⁶. Estas ideas encontraron particular eco entre nobles y cortesanos, situados en una esfera de relaciones

que obligaba a hacer uso sutil de los mecanismos de comunicación, fueran palabras prudentes o silencios elocuentes. El cortesano se disciplina aprendiendo a valorar lo que dice y lo que calla el Soberano y, a su vez, aprendiendo a hablar y a silenciar su propio discurso. De la misma manera, y como parte de un único sistema de comunicación, reproduce estas pautas de comportamiento en su entorno doméstico y de relaciones. Así, el aleccionamiento de los criados en la correcta elección de los momentos silenciosos se une a la gestualidad corporal que se enseña para servir a señores. En su sentido más simple, el silencio es sinónimo de obediencia, de acatamiento, pero también remite a la concentración en la tarea y subraya la importancia de otros gestos que, en la ausencia de palabras dichas, cobran mayor relieve.

NOTAS

¹ A. de Castro, *Fisonomía de la virtud y del vicio al natural, sin colores ni artificio. Segunda parte*. Burgos, 1678, p. 272.

² F. Gutiérrez de los Ríos, Conde de Fernán Núñez, *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*. Bruselas, 1680, ed. de Jesús Pérez Mangallón y Russell P. Sebold, Córdoba, 2000, pp. 187-189; las citas textuales, en p. 189.

³ S. Bertelli y M. Lentanni, "Il gesto. Analisi di una fonte storica di comunicazione nonverbale", en S. Bertelli y M. Lentanni (eds.): *Il gesto nel rito en el cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Florencia, 1995, pp. 14-15.



Jan van Kessel III, Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con el cortejo de la entrada de Eugenio de Saboya, ca. 1686. Detalle. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid.



J. Brueghel el Viejo y P.P. Rubens, El gusto, el oído y el tacto. Detalle. Museo de El Prado, nº 1404. Madrid.

⁴ Según los estudió por primera vez N. Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, 1989.

⁵ E. Le Roy Ladurie y Jean-François Fitou, *Saint-Simon ou le système de la Cour*. París, 1997, pp. 45-100.

⁶ S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, 1995.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G.B. della Porta, *De humana physiognomonia libri IIII*, Sorrento, 1586.

⁹ J. Caro Baroja, *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, 1988, pp. 107-154.

¹⁰ *Ibidem*, p. 127.

¹¹ S. de Covarrubias, 1611 [cit. n. 6].

¹² *Verdadera relación en que se da cuenta del nacimiento y bautismo del conde del Cid, de quien Su Magestad el Rey nuestro señor, y reyna de Francia fueron padrinos. Trátase los grandes aparatos y máscaras, dádivas y demás cosas con que se celebró en Madrid*. Sevilla, 1614. En J. Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, 1982, p. 90.

¹³ N. Faret, *L'honeste homme, ou l'art de plaire a la court. Traduit en espagnol par dom Ambrosio de Salazar, secrétaire interprete du Roy en la langue espagnole*. París, 1654. Es una edición bilingüe, p. 26.

Cito por la versión castellana de Ambrosio de Salazar, situada en las páginas pares.

¹⁴ J. M. Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, 1990, pp. 57-65.

¹⁵ A. Carrasco Martínez, "Herencia y virtud. Representaciones e imágenes de lo nobiliario en la segunda mitad del siglo XVI", en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Tomo IV: *La corona de Castilla*, Madrid, 1998, pp. 251-271, en especial, pp. 242-251.

¹⁶ J. de la Gasca y Espinosa, *Manual de avisos para el perfecto cortesano, reducido a un político secretario de príncipes, embaxadores u (sic) de grandes ministros, a cuyo cargo es el despacho de las cartas missivas y dilatación de sus decretos. Y también la formalidad de cómo se deben estender los de las consultas que se hazen a Su Magestad para presentarse en sus magistrados. Y assimismo la modestia con que se deben formar los memoriales o relaciones de servicios que inmediatamente se le dan al rey*. Madrid, 1681, Dedicatoria, sin paginar.

¹⁷ J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, 1996 (1975), pp. 419 y ss.

¹⁸ A. Castro, *Fisonomía de la virtud y del vicio al natural, sin colores ni artificios. Primera parte*. Valladolid, 1676, p. 6.

¹⁹ S. de Ucedo, *Caracteres de las pasiones humanas y arte de conocer al hombre, de Mons. De la Chambre. Puesto en idioma castellano por*

don ..., Milán, 1669. Es la versión española de M. Cureau de la Chambre, *L'art de connoistre les hommes*. Amsterdam, 1660; la cita textual, en p. 8.

²⁰ M. Zubiaur, *Peso y fiel contraste de la vida y de la muerte. Avisos y desengaños exemplares, morales y políticos, con un tratado intitulado Observaciones de palacio y corte. Y un breve apuntamiento de la Reyna nuestra señora a esta corte*. Madrid, 1650, f. 89r.

²¹ N. Faret, 1654, pp. 250-252 [cit. n. 15].

²² B. Verdú, *Engaños y desengaños del tiempo. Con un discurso de la expulsión de los moriscos de España. Y unos avisos de discreción para acertadamente tratar negocios*. Barcelona, 1612, f. 150v.

²⁵ *Ibidem*, f. 151r.

²⁴ T. Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. Traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1989, pp. 77-78.

²⁵ F. Benigno, *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*. Madrid, 1994 (1992), pp. 45 y ss.

²⁶ T. Pinheiro da Veiga, 1989, p. 112 [cit. n. 24].

²⁷ *Ibidem*, p. 118.

²⁸ M. Yelgo de Vázquez, *Estilo de servir a príncipes, con exemplos morales para servir a Dios*. Madrid, 1614, f. 101v.

²⁹ "Orden para el maestresala", AHN, Toledo, Frías, 95/28.



Fray Juan Rizzí, El mensajero, Colección Central Hispano.

³⁰ La visita debe ser encuadrada en el acercamiento que experimentaban en esos años las dos ramas de la Casa de Austria, con intención de negociar el enlace del Archiduque Carlos con la Infanta María. Inesperadamente, el Archiduque falleció a los pocos días de su llegada a la Corte. Véase J.H. Elliott, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, 1990 (1986), p. 227.

³¹ La narración completa, en [J. Pérez] *Relación de la grandeza con que salió desta corte para recibir al señor don Carlos, archiduque de Austria, el almirante de Castilla, y de los toros y cañas que se hizo a los 20 de noviembre deste año de 1624 la imperial villa de Madrid y señores desta corte para festejar al señor duque de Clebes y Neoburque, elector del Imperio*, [Madrid, 1624], en J. Simón Díaz, 1982, p. 507 [cit. n. 12].

³² Entre los títulos de este género publicados en el siglo XVII: J. Fernández Abarca, *Discurso de las partes y calidades con que se forma un buen secretario. Con catorze capítulos que debe guardar para su entereza. Con una recopilación del número que ay de cartas misibas para su exercicio y de los géneros que son y las que tocan a cada uno. Y un tratado de las partes que an de tener los criados*. Lisboa, 1618; F. Bermúdez Pedraza, *El secretario del rey*. Madrid, 1620; G. Pérez del Barrio Angulo, *Secretario y consejero de señores y ministros. Cargos, materias, cuydados, obligaciones y curioso agricultor de quanto el gobierno y la pluma piden para cumplir con ellas*. Madrid, 1645.

³³ "Instrucción que havían de observar los criados de un señor de la excma. Casa [de Oropesa] como son maestros sala, gentiles hombres, mayordomos, pajes, ayudas de cámara, reposteros porteros y otros. Y algunos juramentos destes criados de que cumplirán con la obligación de su oficio". Madrid, 26 de julio de 1629. AHN (Toledo), Nobleza, Frías, leg. 95 / 15.

³⁴ "Instrucción para el gentil hombre de copa", AHN (Toledo), Frías, leg. 95 / 21.

³⁵ "Orden para el gentil hombre de la fuente", AHN (Toledo), Frías, leg. 95 / 25.

³⁶ A. de Castro, *Fisonomía de la virtud y los vicios ... Segunda parte*. Burgos, 1678, p. 142.

³⁷ Véase nota 21.

³⁸ B. Verdú, 1612, ff. 169v-172r; las citas textuales en ff. 171r, 171v y 172r [cit. n. 22].

³⁹ N. Faret, 1654, pp. 110-112 [cit. n. 15].

⁴⁰ *Ibidem*, p. 250.

⁴¹ R. Mancini, "Il dito sulle labbra: mitologia e politica di un gesto", en S. Bertelli y M. Lentanni (eds.), 1995, p. 142 [cit. n. 5].

⁴² La alegoría de los libros como "consejeros muertos" es recurrente. Sirva como ejemplo la referencia que hace J. de Borja, *Empresas morales a la S. C. R. M. del rey don Phelipe nuestro señor*. Praga, 1581, empresa 75. Véase sobre esta cuestión A. Carrasco Martínez, "Los hombres del rey. Letrados, nobles y eclesiásticos al servicio de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Madrid, 1998, pp. 56-57.

⁴³ S. Bertelli, *Il corpo del re: sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florencia, 1995, pp. 22, 170 y 185.

⁴⁴ A. de Castro, *Fisonomía de la virtud y los vicios... Segunda parte*, p. 142.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 151, sobre la mejor calidad del hombre callado frente al locuaz.

⁴⁷ M. Yelgo de Vázquez, 1614, f. 4v [cit. n. 28].

⁴⁸ *Ibidem*, ff. 55v-56r.

La práctica informal del poder. La política de la Corte y el acceso a la Familia Real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV

Por Alistair Malcolm
Universidad de Manchester

La Corte de los Habsburgos españoles es una realidad difícil de precisar¹. Por un lado, era la sede fija del Gobierno en el Palacio del Alcázar en Madrid y también el lugar particular donde residía el Rey con su séquito personal. Por otro, muchos de los Oficiales Mayores de las Casas Reales eran al mismo tiempo los Ministros más importantes del Gobierno. Esta enmarañada configuración de autoridades se aclara bastante si consideramos las dos maneras de influir en el proceso de Gobierno: o por la vía formal de las consultas escritas, que eran enviadas al Rey para comunicarle lo que se había tratado en las reuniones de los consejos; o por la vía informal que se ejercía a boca por aquellos que tenían acceso a la Familia Real. Después de la muerte de Felipe II en 1598, el Gobierno y las Casas Reales eran igualmente controlados por una serie de Ministros-cortesanos que, con la denominación de validos, habían conseguido el favor exclusivo de los Monarcas, y utilizaron los mecanismos de la Corte para aislarlos físicamente de los otros Ministros y de sus súbditos.

La práctica de gobernar por validos estaba generalmente mal vista, porque era contraria a la esperanza de que el Rey se encargara personalmente de los asuntos de la Monarquía, y porque provocaba el resentimiento de una parte importante de la sociedad política al quedar excluida de las fuentes de patronazgo. El imperio que los validos llegaban a ejercer sobre la persona del Monarca se facilitaba en gran parte a causa de la juventud de los Reyes, que heredaron el trono con pocos años y menor experiencia. Pero en enero de 1643, fecha en que Felipe IV finalmente se rindió a un insoportable clamor de protesta pública para despedir al valido de la primera mitad de su reinado -el Conde-Duque de Olivares- el Rey ya tenía 38 años de edad y había adquirido bastante experiencia en los aspectos formales de su mandato. A diferencia de la reclusión de su padre y abuelo, y también en contraste con la renuencia de otros Soberanos coetáneos a aparecer en público, Felipe IV era un Rey más dispuesto a mostrarse delante de sus súbditos². Además, gracias a los es-

fuerzos de Olivares para introducir al joven Felipe en el manejo de las consultas, éste poseía un buen entendimiento del funcionamiento formal de la Monarquía y un gusto por las tareas burocráticas. Ahora pasaba largas horas en su despacho en el Alcázar y limitaba sus excursiones a los Sitios Reales de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, Valsaín y el Buen Retiro, a estancias cortas durante ciertas temporadas del año.

En la coyuntura de 1643 dos cosas quedaban por saber: primero, si este Rey iba a hacerse más accesible no sólo durante los actos solemnes de la Corte, sino también en la vida cotidiana del Palacio; y, segundo, si tenía la fuerza de voluntad suficiente para convertir su asiduidad con los papeles en una intervención más ejecutiva en los asuntos públicos de alto relieve. Para aclarar estas cuestiones nos ayudará definir con más precisión la prosopografía del séquito real y la disposición espacial del Palacio. Al hacer esto podremos discutir algunas de las supuestas verdades del estilo de la Corte española -la exclusividad del control del valido, la importancia de la ceremonia definida por las etiquetas, y el aislamiento personal del Rey- dentro del contexto de la segunda mitad del reinado de Felipe IV³. También será posible matizar el concepto de la importancia del acceso al Palacio y lo que significaba que el Rey a quien se deseaba hablar a boca no quisiera escuchar. Por último, y lo que es más importante, un entendimiento mejor de la Corte de Felipe IV, durante estos años, nos dará una base para acercarnos al valimiento de Don Luis Méndez de Haro, el favorito y Primer Ministro de Felipe IV durante gran parte de la segunda mitad del reinado.

Haro era el sobrino de Olivares y mantenía una amistad personal con el Rey que se remontaba a la infancia, ya que se habían criado juntos en el Palacio. Aunque

Velázquez, Retrato de Felipe IV, Museo Nacional del Prado, núm. 1185, Madrid.





Mazo, *Vista de Zaragoza*, Museo Nacional del Prado, n° 889, Madrid.

no formó parte de la Casa del Príncipe cuando ésta se creó en 1615, con la sucesión de Felipe IV rápidamente ascendió al rango privilegiado de Gentilhombre de la Cámara con ejercicio. Esta dignidad le permitió consolidar sus relaciones con el Rey, pero su buena fortuna también se debía a la influencia de su tío, y el patronazgo de éste podía moverse por direcciones muy caprichosas. A mediados de la década de 1620, Olivares decidió trasladar su favor a su yerno, Ramiro de Guzmán, Duque de Medina de las Torres, y le promocionó hacia las altas esferas de la Corte y Gobierno, dejando a Don Luis relegado a un segundo plano, fuera de la publicidad, pero sin dejar de cultivar su amistad con el Rey para cuando llegara el momento en que pudiera cosechar el fruto de su asiduidad.

A partir de 1643, con Olivares fuera del Palacio, y Medina de las Torres en Italia, ocupando el cargo de Virrey de Nápoles, todo el mundo sabía que era Haro quien gozaba del favor más inmediato del Rey, aunque le faltaba autoridad institucional. Al principio el Rey quería demostrar su resolución de gobernar sin valido, pero poco a poco iba haciendo a Haro una serie de mercedes. Unas, como el nombramiento a la alcaidía de El Pardo en 1645, se lograron después de haber compensado al propietario anterior; otras, como la alcaidía del Buen Retiro (concedido en el ínterin en 1648), le vinieron como resultado de los pleitos que siguieron a la muerte del Conde-Duque de Olivares; algunas otras eran más indicativas de cómo el Rey le iba preparando para mayores empresas, tales como la Caballeriza Mayor de Baltasar Carlos en 1645, y la Caballeriza Mayor del Rey en 1648⁴. Esta última dignidad la obtuvo Haro al fallecer su padre, el titular anterior, y era la más importante de todas, porque implicaba el estar al lado del Rey cada vez que comparecía en público. Significaba, pues, que en 1648 Don Luis había llegado a ser valido. Tal reconocimiento había sido lento pero definitivo, y se remató con su promoción dentro del Gobierno a las dignidades de Consejero de Estado y Gran Canciller de las Indias. Todo ello se refrendó por el papel público que

tuvo en los festejos que se celebraron entre 1647 y 1649 para honrar el compromiso y boda de Felipe IV con su segunda esposa, la Archiduquesa Mariana de Austria⁵. Con este paulatino ascenso político Haro también iba ganándose una reputación de indispensabilidad en el manejo de los negocios. Muy rápidamente, nobles con pleitos abiertos, Embajadores extranjeros, e incluso los propios Ministros de Felipe IV se dieron cuenta de que lo más fácil era dirigirse a Don Luis para que éste explicara las cosas a Felipe IV en el momento oportuno y con su renombrada discreción. El Vicecanciller de la Corona de Aragón, Don Cristóbal Crespí de Vallaura, bien sabía el procedimiento que debía seguir:

Hablé al Señor don Luis de Haro y le dije todo lo que se me ofrecía en cuanto al gobierno de Aragón [...] y le dejé las consultas del consejo sobre esta materia, y ofrecíome [don Luis] decirlo todo a Su Majestad, que según mis experiencias es mejor medio que decirlo yo, pues no me dijo que le hablase el Señor don Luis, ni que le consultase por escrito. Antes le pareció que era mejor el decirselo yo de palabra para que de palabra pasase a la noticia de Su Majestad⁶.

Crespí sólo contaba con la posición social de un noble letrado y por eso no tenía puesto en la Casa Real, pero no le hubiera sido difícil hablar al Rey (previa petición de audiencia) si hubiera querido hacerlo. El hecho de que muy raramente tratara los asuntos con el Rey a boca tenía mucho que ver con las circunstancias formales de la audiencia regia. Ésta se podía conseguir con mucha facilidad: el solicitante sería admitido a una sala en el Palacio para encontrar al Rey esperándole sentado, o de pie al lado de un bufete. El Rey se levantaría el sombrero al entrar su interlocutor, escucharía mientras se le leía el memorial y terminaría la audiencia murmurando unas palabras generales antes de entregar la petición a un Secretario. Después los memoriales solían perderse dentro de los trámites de los consejos en un proceso que era lento y muy frustrante⁷. Por consiguiente, Crespí y sus colegas en la administración solían restringir sus contactos personales con el Monarca a los actos públicos, consideran-

do que "estas conferencias que habían de ser con el rey es fuerza que cuando hay valido sean con el valido para el efecto y mejor disposición de los negocios"⁸. A primera vista los privilegiados con acceso a los Cuartos Reales lo tenían más fácil. Uno de estos era el segundo Marqués de Osera, un noble aragonés cuya experiencia en Madrid, narrada en las páginas de su diario y la correspondencia que mantuvo con su hermano, nos ofrece una visión que es de enorme valor para entender cómo funcionaba la Corte durante los años maduros de Felipe IV y cómo había cambiado después de Olivares⁹. En la primavera de 1657 el hermano de Osera fue encarcelado en Barcelona, acusado de haber violado a una señora catalana, y, con la esperanza de conseguir su puesta en libertad, el Marqués vino a Madrid para una estancia de dos años. Contando con la distinción de ser Gentilhombre de la Cámara del Rey podía consolarse de que

la entrada en palacio fio me ha de servir mucho, y por lo menos daré con ella en los ojos a los contrarios que, si no los ciega la pasión, conocerán no se concediera este lustre a calidad mediana. Al rey hablaré todas las veces que convenga sin necesidad de pedir audiencia, y le hablaré con todo el desahogo que cabe en el respeto¹⁰.

Además de esta ventaja nada desdeñable, el Marqués también podía contar con la ayuda de amigos con influencia, muchos de los cuales eran partidarios del valido, como el segundo Marqués de los Balbases, bajo cuyo mando Osera había servido en la campaña de Salces, o la familia del ya fallecido Marqués de

Leganés, con quien había peleado en las guerras de Milán¹¹.

Pero en contra de estas circunstancias provechosas, Osera tendría que sufrir el antagonismo de otros muchos nobles, unos de afiliación catalana y otros que eran adversarios del valido. Ambas condiciones coincidían en Don Guillén Ramón de Moncada, tercer Marqués de Aitona, un noble de origen catalán, enemigo de Haro, muy cercano al Rey, y con fama de explotar su posición a costa de otros miembros del cuerpo político. Este peligroso cortesano había recibido el puesto de Gentilhombre de la Cámara en 1638, a instancias de Olivares, y al parecer demostró su agradecimiento llevando la cabeza de Felipe IV con informes despectivos en torno al gobierno de su protector¹². Con toda probabilidad era con referencia a estas influencias maliciosas -y no al valimiento de Don Luis de Haro-, que en esa misma carta del 18 de agosto de 1657, Osera expresó su anhelo de "que Su Majestad, Dios le guarde, gobernara absolutamente y por sí mismo las cosas, que nos pudiéremos prometer mejores efectos"¹³.

Enfrentado a un grupo poderoso de la Corte que bloqueaba sus negocios, y a falta de una intervención directa de parte del Rey en su beneficio, Osera, nada más llegar a la Corte, se vio obligado a presentarse a la Reina. Ésta ya había ido enterándose del caso de su hermano también:

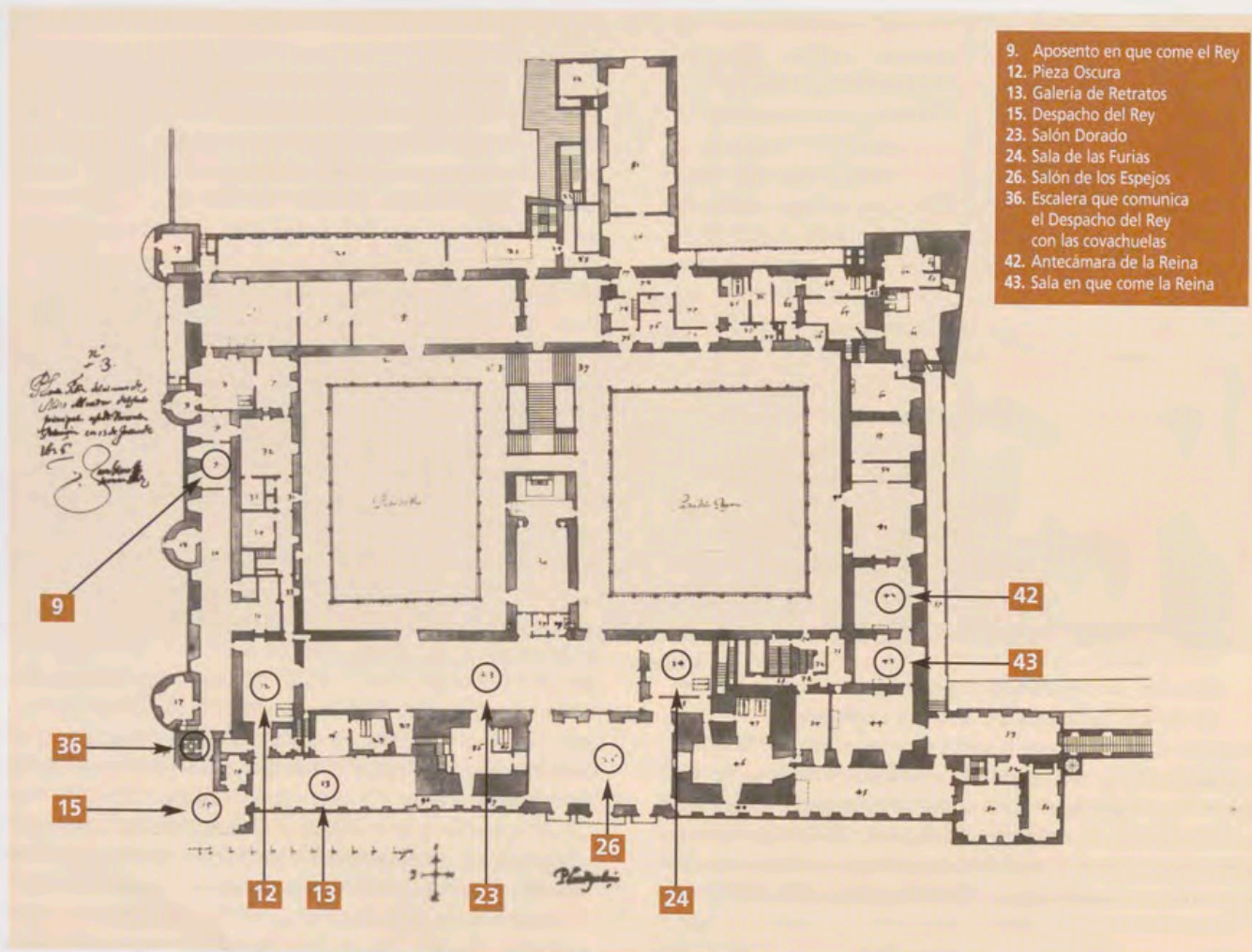
[...] beséle la mano al salir a comer. Está más hermosa que nunca y muy preñada y al parecer con muy perfecta salud. En la comida le dijo la dama que trinchaba — que era la Señora doña Magdalena de Moncada, hermana del de Aitona — que era mi hermano el que estaba preso *por lo que Su Majestad sabía*. Esto oí y no pude oír más — aunque reparé que respondió la reina y que hablaron en ello un rato — estorbándome la atención el hermano de don Francisco de Melo, que es mayordomo de semana, con no sé qué preguntas. No juzgo informaría muy bien la Moncada y por si acaso dí después una dobla al bufón Manuel Gómez, que siempre está muy valido, y le dije dijese a la Señora doña Magdalena se acordase era tan aragonesa como catalana para cuando informase a la reina¹⁴.

Tal incidente, repleto de tópicos de la Corte de los Austrias, constituye un ejemplo de la forma más clásica de la política de acceso a los Reyes. Pero la escena también nos ofrece un punto de partida para reconocer una serie de cambios más amplios que habían tenido lugar después de la caída de Olivares. Se supone que la comida privada de la Reina era uno de los actos más estrictamente controlados de la Corte, y por eso sorprende que: (1) la hermana de uno de los principales oponentes del valido gozara de tanta influencia sobre la Reina como para que la pudiera poner al corriente con su propia versión de los chismes de la Corte; (2) que el Marqués de Osera, un noble titulado de segundo rango, y recientemente llegado de las provincias, tuviera el derecho de asistir a la ocasión; y (3) que hubiera tanto barullo de voces durante una ocasión tan solemne que Osera sólo pudiera oír una parte de la conversación mantenida entre la Reina y su dama confidente.

Para poder comprender la falta de influencia del valido dentro de las Casas Reales, es de gran importancia señalar -como hizo Robert Stradling hace unos años- que Haro se vio obstaculizado porque no contaba con el puesto de *Sumiller de Corps*¹⁵. Esta dignidad de la Casa del Rey le fue confirmada a su antiguo émulo, el



Velázquez, Retrato de Mariana de Austria, Museo Nacional del Prado, nº 1191, Madrid.



Juan Gómez de Mora, *Planta principal del Palacio del Alcázar (1626)*, Biblioteca Apostólica Vaticana. Aparecen destacados los números de las salas que figuran en el texto entre paréntesis.

Duque de Medina de las Torres, con motivo de su vuelta a Madrid en 1648 después de una ausencia de doce años. A falta del Mayordomo Mayor, el oficio de *Sumiller de Corps* era el más importante dentro del Palacio: tenía a su cargo a los Gentilshombres de la Cámara, cuyo nombramiento a menudo se hacía con su recomendación; podía alojarse en el Alcázar; e incluso tenía el derecho teórico de dormir en el aposento del Rey por las noches¹⁶. Haro, por supuesto, podía hablar al Rey informalmente todas las veces que quisiera, al tener la dignidad de Gentilhombre de la Cámara con ejercicio. Sin embargo, el hecho de que Medina fuera su superior en este ámbito inmediato al Rey tenía como consecuencia el que Haro soliese restringir sus operaciones a su propia residencia, ubicada a tres o cuatrocientos metros al sur de la sede oficial del Gobierno en el Alcázar.

Por supuesto, el cargo de *Sumiller de Corps*, aunque lo ocupara Haro, no le habría permitido sacar a Doña Magdalena de Moncada del lado de la Reina, pero le habría dado un ascendiente algo mayor para restringir la influencia del hermano de aquella sobre el Rey y para imponerse sobre los otros nobles que eran directamente responsabilidad del *Sumiller*. Estos eran los denominados Gentilshombres de la Cámara con ejercicio y constituyeron una mezcla de distintas afinidades políticas. Sólo uno de ellos -el Marqués de Tarazona- se puede considerar como un partidario del valido. Es verdad que el Almirante de Castilla también le mostró simpatía en varias ocasiones importantes, pero no

existieron relaciones de parentesco ni clientelismo entre ellos que indicaran un vínculo político. Otros dos Gentilshombres -el Marqués de Heliche y el Conde de Monterrey- eran los propios hijos de Haro, pero debieron su ascenso al favor del Rey y no a su padre, con quien mantenían relaciones bastante ambiguas¹⁷. Los dos restantes -los Marqueses de Aitona y Don Fernando de Borja- constituyeron una continua amenaza al valido¹⁸. Incluso escribían a Sor María de Ágreda, la monja confidente del Rey, con el fin de que ésta hablara mal de Haro en sus propias cartas a Felipe IV¹⁹. Un ligero examen de la procedencia de las damas de la Reina nos indica que Felipe IV era igualmente reacio a que la presencia de su consorte fuera monopolizada por las hechuras de cualquier bando político. La mayoría provenían de familias que tradicionalmente habían criado a sus hijas en Palacio antes de que se casasen²⁰. Algunas de estas familias eran simpatizantes del valido. Doña Antonia de Luna, por ejemplo, era la sobrina y cuñada del tercer Conde de Peñaranda, un amigo íntimo de Haro cuya propia hermana había sido Dama de Isabel de Borbón. Otra Dama de la Reina era Doña Mariana de Noroña, quien se casó con el segundo Marqués de Fuente el Sol, hijo de un Mayordomo de la Reina y sobrino lejano del Conde de Peñaranda. La acompañaron en el Palacio Doña María y Doña Luisa de Benavides y Bazán, que eran hermanas del octavo Conde de Santisteban, Virrey de Navarra y del Perú y aliado de Haro y Peñaranda²¹. El padre de ellas había sido nombrado Gentilhombre de la Cámara del futuro

Felipe IV, con la creación de su Casa en 1615. Pero aun- que estas señoras constituyeran una base de poder del valido dentro de la Casa de la Reina, su llegada allí no tendría nada que ver con una política de facciones; era más bien una manifestación de la costumbre de ciertas familias de mandar a sus hijas para servir a la Reina. Y había muchas más familias, como los Manrique de Lara o los Velasco, que no tenían afiliaciones claras. No sabemos si Haro intentó colocar a sus propias hijas en la Casa de la Reina pero ninguna de las tres entró allí. Incluso en el caso de que Haro hubiera gozado de la misma autoridad en la Corte que sus antecesores, le habría costado mucho esfuerzo aislar al Rey. Dentro del Palacio del Alcázar Felipe IV se encontraba rodeado de una serie de círculos concéntricos de acceso, y estos se pueden reconstruir utilizando la planta del edificio que realizó el arquitecto Juan Gómez de Mora en 1626²². La residencia "privada" del Rey se extendía por las tres alas en la parte occidental de la planta principal del edificio, y el Cuarto de la Reina ocupaba las otras tres alas al lado contrario, con la capilla en el medio. Por debajo se encontraban las salas de los Consejos y los Despachos de los Secretarios (las covachuelas). Gómez de Mora numeró las distintas piezas, y así podemos precisar más fácilmente hasta dónde tenían acceso los distintos cortesanos.

A primera vista parece que, después de 1645, el maduro Felipe IV tuvo un séquito mucho más exclusivo que durante los años de Olivares. Los Gentileshombres de la Cámara con ejercicio, de los que acabamos de ocuparnos, eran los más importantes de los oficiales que atendían a su persona. Sólo ellos podían ayudar al Rey mientras se vestía y se lavaba en la pieza donde dormía, la denominada "Sala de las Furias" (24). Durante los veintidós años que duró el valimiento de Olivares hubo veinticinco nombramientos para este puesto, pero durante los dieciocho años posteriores que corresponden al de Haro esta cifra descendió a sólo catorce, y raramente se encontraron más de siete u ocho de ellos atendiendo a la persona del Rey al mismo tiempo²³.

No obstante, este claro descenso en el número de miembros del círculo más inmediato del Rey no coincidía con lo que estaba sucediendo en el resto de la Casa, donde tenemos la impresión de que el Rey iba dejando entrar cada vez a más gente. Estos Gentileshombres de la Cámara con ejercicio constituían la elite de la Casa. Les acompañaban una cantidad de Gentileshombres de la Cámara *sin ejercicio* que, a pesar de sus nombres, contaban con exactamente los mismos derechos de entrada que los que tenían ejercicio, pero con la única diferencia de que en la sala donde dormía el Rey no podían acercarse a su persona, sino que tenían que quedarse de pie, arrimados a la pared. El puesto parece haber sido una distinción para todos los nobles que representaran a la persona del Rey en el extranjero. Por desgracia no hay manera de calcular exactamente cuántos Gentileshombres de la Cámara *sin ejercicio* había, pero no sería exagerado establecer su número en un mínimo de diez durante la década de 1650²⁴.

Un tercer círculo de influencia consistía en los llamados Gentileshombres de la Cámara *ad honorem*, o "de capona", que podían entrar hasta el Cuarto donde dormía el Rey, pero solamente durante el día, cuando el Rey estaba vestido²⁵. Parece haber sido una distinción concedida a viejos soldados y a jóvenes nobles titulados

que se embarcaban en la carrera al servicio del Rey. Ésta era la dignidad que poseía el Marqués de Osera²⁶, y por lo visto se le había honrado a causa de su intrepidez en las guerras de Milán y Cataluña. Podía asistir a las comidas del Rey (9) la mayor parte de los días de su estancia en Madrid, a menudo aprovechando la ocasión para presentar memoriales a favor de su hermano, pero de vez en cuando lo hacía más adentro "porque no olvidase [el Rey] podía hablarle allí"²⁷. De nuevo, es difícil saber con certeza el total de estos oficiales, pero podemos sugerir con bastante seguridad un número parecido a los diez Gentileshombres sin ejercicio²⁸.

Sin disfrutar del acceso que tenían las tres clases de Gentileshombres, pero todavía con un privilegio de entrada bastante amplio, estaban los Grandes. De los más de setenta nobles que gozaron de esta dignidad durante los años de 1650, por lo menos veinticinco frecuentaban la Corte y unos quince no tenían nombramientos oficiales en las Casas Reales. Dentro del Cuarto del Rey estos podían entrar hasta la Galería de Retratos (15), es decir, por todo el lado occidental del Palacio hasta llegar a la primera de las nuevas salas en el ala sur²⁹. En el Cuarto de la Reina tenían acceso a su Antecámara (42), como todos los Gentileshombres y Mayordomos del Rey. Después de los Grandes existía un quinto círculo de acceso que sólo llegaba hasta la Pieza Oscura (12) al suroeste del Cuarto del Rey³⁰. Después estaban los otros Ministros y Embajadores que, sin ser Grandes ni miembros de las Casas Reales, fueron recibidos por el Rey previa cita, como hemos visto, en una variedad de piezas distintas según la importancia social y política del suplicante. Lo normal era hablar al Rey en una de las piezas públicas en el ala norte, pero en ocasiones de gran celebración las audiencias tuvieron lugar mucho más adentro, a menudo en la Pieza Oscura (12), en el Salón de los Espejos (26), o incluso en el Salón Dorado (25)³¹.

Esta tentativa algo impresionista de cartografiar el acceso a los Reyes en el Alcázar no ha podido ser más que somera, sobre todo porque durante la canícula los Reyes ocuparon una parte diferente del Palacio cuya disposición exacta es un misterio: el llamado Cuarto bajo de verano³². Sin embargo, resulta bastante claro que en cualquiera de los distintos alojamientos y residencias había muchas más personas con derecho a acercarse al Monarca dentro de su Cuarto de lo que se ha pensado hasta ahora. Bien es verdad que hubo una reducción en el número de miembros del séquito más inmediato al Rey pero, aun así, podemos estimar que en cualquier día de la segunda mitad del reinado de Felipe IV había un mínimo de sesenta personas de una potencial relevancia política con derecho a circular por el Cuarto del Rey³³. Y esto sin mencionar todos los criados y sirvientes humildes encargados de funciones más modestas relacionadas con el suministro de comida y combustible, y la realización de obras de reparo, mantenimiento o decoración en el Palacio a un nivel cotidiano. El énfasis que algunos historiadores han querido hacer en el aislamiento e invisibilidad del Rey español durante estos años se debe a la evidencia de una sola fuente: el informe que escribió François Bertaut sobre la embajada extraordinaria del Mariscal de Gramont cuando vino a España en octubre de 1659 para pedir la mano de la Infanta María Teresa de parte de Luis XIV³⁴. Aunque es verdad que Felipe IV sólo asistió a las ocasiones más solemnes de la Embajada,

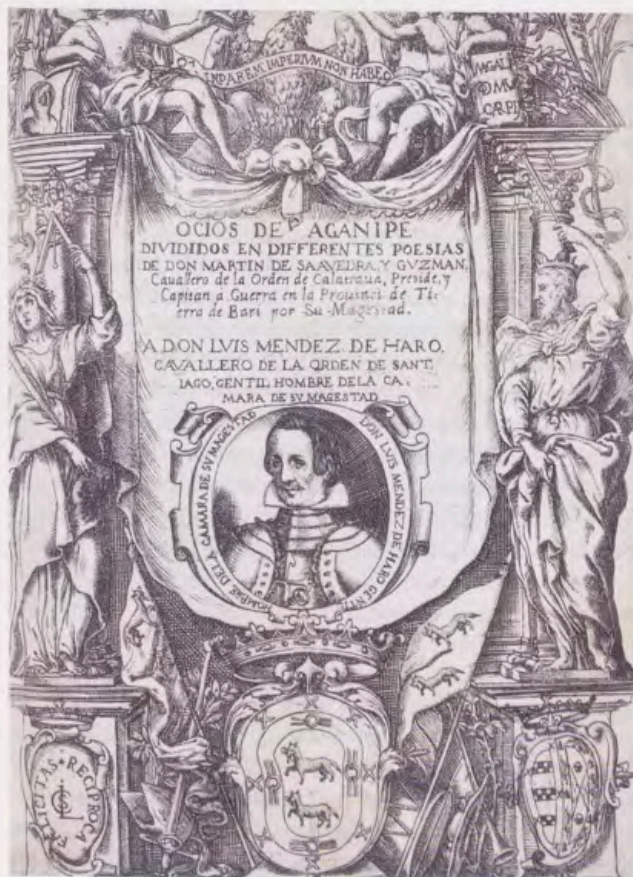
su ausencia durante el resto del tiempo no se debió a un estilo de vida especialmente retraído, sino a la coincidencia en la llegada de los franceses con la muerte de su hijo segundo, el Infante Fernando Tomás. El Rey no quiso interrumpir el regocijo en honor de la Infanta declarando un período de duelo oficial, pero es comprensible que tampoco tuviera muchas ganas de mezclarse con la delegación francesa durante un momento de gran tristeza personal.

La dignidad de Gentilhombre de la Cámara de capona, entonces, permitió al Marqués de Osera moverse con tranquilidad por el Palacio con una gran variedad de otros nobles. Pero el ambiente informal en que le hemos visto presenciar la comida de la Reina no debería haberse permitido si las famosas etiquetas se hubieran seguido al pie de la letra. De hecho, el bullicio que caracterizó esta ocasión es sólo un ejemplo entre una serie de infracciones, muchas -pero no todas- de las que reflejaron el ambiente poco formal de la Casa de la Reina⁵⁵. Todo lo que sabemos de la personalidad de Mariana de Austria nos indica que era amiga de las diversiones. La anécdota famosa de que la Condesa de Medellín la amonestó al no poder contener la risa ante los chistes de un enano no debe considerarse insólita. La Reina tenía una increíble afición por las fiestas y el teatro, y fue con el deseo de aprovecharse de los entornos amenos de Aranjuez y el Buen Retiro con lo que a veces consiguió retrasar la vuelta de su marido a la sede de su Gobierno en el Alcázar⁵⁶.

Mientras la propia Mariana de Austria no era una persona que se interesara demasiado por la observación escrupulosa de las etiquetas, el ambiente desenfadado de su Casa también se perpetuaba debido a la inoperancia del propio Mayordomo Mayor, el Conde de Altamira. Éste había servido en el Palacio con altos cargos desde que le nombraron Caballerizo Mayor de la primera consorte de Felipe IV, Isabel de Borbón, ya en 1621. Ahora con unos setenta años, resistía todos los intentos de jubilarle, aunque sus enfermedades frecuentemente le impedían cumplir con los requisitos de su cargo⁵⁷. En 1655, el Rey le reprendió por el "desorden grande" a las horas de comer y cenar con toda la gente haciendo demasiado ruido, y de este modo "faltándose al estilo que por lo pasado se ha tenido y a la observancia de mis órdenes"⁵⁸. Cinco años después, el Rey envió otro Decreto, indignado, esta vez con la amenaza de que cualquier Mayordomo que permitiera las continuas infracciones de las etiquetas sería suspendido en sus funciones. De hecho el Comité de Mayordomos para gobernar la Casa de la Reina (el bureo) llevaba bastante tiempo sin reunirse siquiera y Felipe ordenó que lo hiciera dos veces a la semana para garantizar la observación de las etiquetas, porque en caso contrario "se da motivo para que todo sea desconcierto, y cada uno haga lo que quisiere", que por lo visto era lo que había empezado a suceder⁵⁹. En 1659, después de largas negociaciones, el Duque de Montalto aceptó de bastante mala gana el puesto de Caballerizo Mayor de la Reina con vistas a su promoción subsiguiente a la Mayordomía Mayor cuando Altamira por fin aceptara retirarse⁶⁰. Pero la confusión continuó incluso después de que Montalto por último fuese nombrado Mayordomo Mayor en 1665. Ahora nadie sabía exactamente quién tenía derecho a entrar en la Antecámara de la Reina (42), porque tal privilegio dependía de quién tenía acceso a la Pieza Oscura (12) en el Cuarto

del Rey, y esto tampoco estaba muy claro. Evidentemente la situación en el entorno de Felipe IV era igualmente confusa y ya en 1659 Osera notaba cómo la gente accedía al Cuarto del Rey impunemente más allá de lo que les estaba permitido⁶¹.

Ahora bien, lo que se ha dicho hasta ahora en torno a las personas que tenían cargos en las Casas Reales, a sus derechos de entrada y a cómo se comportaron dentro del Palacio nos ayuda a obtener algunas conclusiones. Con mucha más gente ocupando diferentes puestos en distintos niveles de la jerarquía del Cuarto Real no era posible que el Rey se asegurara de que todos obedecieran las etiquetas al pie de la letra, ni que el valido siguiera la pista de tantos cortesanos, cada uno de los cuales podía influir en el Rey en su detrimento. En ausencia de Olivares, Felipe IV tuvo que recompensar a muchos nobles que habían sido marginados por las acciones mal consideradas del Conde-Duque, y la mejor forma de hacer esto era mediante una distribución más generosa de los puestos palaciegos. El aumento de personal y la falta de claridad sobre las costumbres y ceremonias crearon la necesidad de una revisión de las etiquetas que se terminó de hacer en 1651. Era un documento de protocolo redactado a instancias de un Rey con un fuerte interés personal por la ceremonia. Su intención era establecer de la mejor forma posible los usos y costumbres de la Corte que se pensaba se habían seguido durante épocas anteriores. Lo que las nuevas etiquetas de 1651 seguramente no constituían era un instrumento para que el Duque de Medina de las Torres, como *Sumiller de Corps*, intentara controlar la Casa del Rey a expensas del valido. Si Haro no podía controlar los nombramientos a los séquitos de Felipe IV y Mariana de Austria, su pérdida no necesariamente redunda-



Retrato de Don Luis de Haro de joven, en la obra *Ocios de Aganipe* divididos en diferentes poesias. Real Biblioteca, Madrid.

daba en beneficio de sus enemigos. Todo el carácter de las Casas Reales, de lo que hemos visto de su constitución personal, ha demostrado que eran más bien instituciones apolíticas con algunos partidarios del valido, algunos de sus enemigos y muchos sin afiliación. De hecho, Medina, en ausencia de su gran benefactor, el Conde-Duque de Olivares, se encontraba en una situación mucho más débil que Haro y, aunque continuaba cumpliendo con las funciones ceremoniales de la Corte, las faenas cotidianas de atender a la persona del Rey las dejaba a los otros Gentilshombres de la Cámara.

La distancia que mantenía Felipe con Medina era típica de sus relaciones con la mayoría de la gente que le rodeaba. Tenía fuertes preferencias personales y restringía su conversación informal al pequeño grupo de Gentilshombres de la Cámara con ejercicio, a muchos de los cuales los había conocido cuando era Príncipe, tales como Haro, Terranova, Borja y el segundo Marqués de Castel Rodrigo. Con Medina el Rey compartía los antecedentes mujeriegos de su juventud, y estos contribuían a su falta de interés por reanudar una amistad que le había dejado avergonzado. Su afecto a Aitona, al contrario, se debía a los intereses religiosos que ahora compartían los dos. La obsesión que tenía Felipe por el Marqués de Heliche radicaba en la complacencia de un hombre mayor por el comportamiento extravagante de un joven mimado, pero con gustos refinados por el arte y el teatro que complementaban los suyos. Por lo que se refiere a los otros cortesanos, aunque le podían ver todos los días, el Rey no iba a dejarse enganchar por cualquier noble que quería utilizar sus privilegios de acceso para avanzar en sus negocios. Al contrario, mantenía casi las mismas formalidades con un solicitante dentro del Cuarto Real que en las audiencias oficiales que celebraba en las antesalas. Todos los memoriales del Marqués de Osera los recibió el Rey con respuestas lacónicas antes de remitirlos a un Secretario para que se discutieran en el consejo correspondiente.

Sin poder contar con las ventajas políticas que normalmente se asocian con el acceso al Rey, estos cortesanos intentaban aprovecharse de su entrada de otras maneras. Si bien Felipe no les hizo gran caso cuando estaban en su presencia, el mismo derecho que tenían de asistir al lado de su persona equivalía a un reconocimiento de los servicios de sus familias y antepasados y les dotaba de un prestigio especial. La entrada al Cuarto Real era también una oportunidad de encontrarse con otros nobles en pie de igualdad para divertirse juntos, emprender tratos para el intercambio de propiedades u organizar alianzas matrimoniales ⁴². El Duque de Montalto -cuya renuencia inicial de aceptar el puesto de Caballerizo Mayor de la Reina es comprensible dentro del contexto político más limitado que acabamos de describir- pronto se dio cuenta de que podía utilizar su posición para establecerse como oráculo de noticias y casamentero ⁴³. La entrada en Palacio también podía aprovecharse para hablar informalmente con los Secretarios. Por ende el Marqués de Osera pasaba muchas de las noches de su estancia en Madrid esperando cerca de la puerta del Despacho Real (15), en lo alto de una pequeña escalera de caracol (36) que bajaba a las covachuelas. Su intención era encontrarse con Don Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras, antes y después de que tratara con el Rey, y sonsacarle alguna información en torno a su negocio.



*Don Louis
Mendez de Haro
Premier Ministre
d'Etat d'Espagne*

Retrato de Don Luis de Haro, Real Biblioteca, VI-Vitr. 16 (5) c.

La personalidad madura e inteligente de Felipe IV era un fenómeno tan raro en medio de una larga época de reyes niños, tímidos o incapaces, que nos sorprende aun más la dependencia personal que demostraba hacia Don Luis de Haro. Felipe IV ha sido denominado en otros lugares como un prisionero de la ceremonia, y es verdad que sus acciones públicas se regularon por la tradición y el protocolo. Pero durante la segunda mitad del reinado era su propia decisión vivir de esta manera, y su comportamiento no implicaba distancia ni inaccesibilidad en los sentidos literales de estas palabras. Sí que era difícil comunicarse con él a nivel informal para los que no eran sus íntimos, pero dentro de las normas de lo que Felipe consideraba sus responsabilidades regias de escuchar a sus vasallos, trataba a cada cual con igualdad. La cuestión del control político de la persona del Rey durante estos años, entonces, tenía mucha menos relevancia cuando lo que importaban mucho más eran los criterios con los que el propio Rey juzgaba que estaba cumpliendo bien con su papel. Siempre existía la posibilidad de que sufriera una crisis de conciencia que le llevara a despedir a su valido, pero durante gran parte del tiempo se complacía perpetuando el sinfín de consultas y reuniones de un sistema polisindial que requería su firma para



Vista del Alcázar de Madrid, atribuida a Félix Castello, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, n° de inventario 3132 (Depósito en el Museo Municipal de Madrid).

seguir funcionando, pero que no tenía autoridad para dar órdenes en su nombre. En vez de gobernar por su persona, el Rey se sometía casi continuamente a la tentación de entregarse a los usos cotidianos de Corte y Gobierno y dejar la política y decisiones a un pequeño círculo de ministros en torno al valido.

NOTAS

* Siglas: ACB, Archivo de los Condes de Bornos, Madrid; ADA, Archivo de los Duques de Alba, Madrid; AGP, Archivo General del Palacio Real, Madrid; AGS, Archivo General de Simancas; AHN, Archivo Histórico Nacional, Madrid; BNM, Biblioteca Nacional de Madrid. Quisiera agradecer la ayuda del Profesor Fernando Bouza Álvarez en la traducción de este artículo al castellano y por todo el ánimo que me ha dado con este proyecto. Las investigaciones fueron sufragadas merced a una beca postdoctoral de la Fundación Vicente Cañada Blanch que disfruto en el Departamento de Español en la Universidad de Manchester.

¹ Para unas definiciones más amplias de la Corte, véase M. J. Rodríguez-Salgado, "The Court of Philip II of Spain", en Ronald G. Asch y Adolf M. Birke (eds.), *Princes, Patronage and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age, c. 1450-1650* (Oxford: Oxford University Press [Studies of the German Historical Institute, London], 1991), pp. 205-244 (pp. 206-207); y A. Álvarez-Ossorio Alvariano, "Corte y cortesanos en la Monarquía de España", en Giorgio Patrizi y Amedeo Quondam (coords.), *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento* (Roma: Bulzoni, 1998), pp. 297-365 (pp. 299-305).

² *Los días que SM, Dios le guarde, sale a las iglesias y a otras partes en el discurso del año y fiestas que guarde la villa*, documento impreso, ACB Variorum 50 (sin foliar). Agradezco a los actuales Condes de Bornos el haberme permitido acceder a su archivo personal. La falta de comparecencias en público de los Estuardos ha sido observada por R. Malcolm Smuts, *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*, 2ª edición (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), pp. 27, 200-201, 212 (n. 62), 275 y 286-287.

³ Para los reinados de Felipe III y la primera mitad del reinado de Olivares, estas características de la Corte española se encuentran examinadas en una variedad de excelentes estudios: J. H. Elliott, "Philip IV of Spain: A Prisoner of Ceremony", en A. G. Dickens (ed.),

The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800 (London: Thames and Hudson, 1977), pp. 168-189 (pp. 169 y 175); *idem*, "The Court of the Spanish Habsburgs: A Peculiar Institution?", en *idem*, *Spain and its World, 1500-1700* (New Haven and London: Yale University Press, 1989), pp. 142-161 (pp. 148-149 y 156); A. Ferros, "Lerma y Olivares: la práctica del valimiento en la primera mitad del seiscientos", en J. Elliott y Á. García Sanz (coords.), *La España del conde duque de Olivares. Encuentro internacional sobre la España del conde duque de Olivares celebrado en Toro los días 15-18 de septiembre de 1987* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990), pp. 195-224 (pp. 206-207); *idem*, *Kingship and Favouritism in the Spain of Philip III, 1598-1621* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 81-86 y 91-99.

⁴ AGP Administrativo, legajo 627; AGP Expedientes personales 668/2; Decreto del Rey a Don Francisco de Prado, 16 de julio de 1646, AGS Casas y Sitios Reales, legajo 511, f. 26r.

⁵ J. E. Varey, "L'Auditoire du *salón dorado* de l'*alcázar* de Madrid au XVII^e siècle", en Jean Jacquot, Elie Konigson y Marcel Oddon, *Dramaturgie et société: rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, 2 vols. (Paris, 1968), I, 77-91 (88-89); A. de León Pinelo, *Anales de Madrid del año 447 al de 1658*, editado por P. Fernández Martín (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971), pp. 354 y 359; diario de Don Pedro de Villacampa, AHN Consejos, libro 2029, ff. 24r-24v.

⁶ Diario de Crespí de Valldaura, 15 de agosto de 1657, BNM, ms. 5742, ff. 186r-186v.

⁷ A. Brunel, "Voyage d'Espagne", editado por Charles Claverie, *Revue Hispanique*, 50 (1914), 119-375 (145-146).

⁸ Diario de Crespí, 18 de enero de 1655, BNM, ms. 5742, f. 26.

⁹ Debo mi conocimiento de estos papeles, que se encuentran en ADA Montijo caja 17, a Fernando Bouza, y agradezco igualmente a José Manuel Calderón que me ha ayudado con su manejo.

¹⁰ Osera a Don Josef de Villalpando, 18 de agosto de 1657, ADA Montijo caja 17 (sin foliar).

¹¹ *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico por Don Miguel Gómez Uriel, oficial del archivo y biblioteca del Ilustre Colegio de Abogados de Zaragoza*, 5 vols. (Zaragoza: Imprenta de Calisto Ariño, 1884-1886), I, 559.

¹² *Memorial Histórico Español*, 47 vols. (Madrid: Real Academia de la Historia, 1851-1915), xiii-xix, *Cartas de algunos PP. de la Compa-*



Vista del Palacio y los jardines del Buen Retiro, atribuido a Jusepe Leonardo, Palacio Real de Madrid.

ña de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años 1634 y 1648, editado por Pascual de Gayangos, xvi, 497.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁴ Diario de Osera, 1 de septiembre de 1657, ADA Montijo caja 17.

¹⁵ Stradling, "A Spanish Statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish Policy, 1659-1670", *The Historical Journal*, 19 (1976), 1-51 (25-25); *idem*, *Philip IV and the Government of Spain, 1621-1665* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 262.

¹⁶ A. Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1915), pp. 48-49.

¹⁷ Por lo visto Haro tenía miedo de que sus hijos le intentaran derrocar, como le había sucedido al Duque de Lerma cuando cayó del valimiento a instancias de su hijo en 1618, *Relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo*, editado por Nicolò Barozzi y Guglielmo Berchet, 6 vols. (Venecia: Pietro Naratovich, 1860), serie I - vol. II (Spagna), pp. 241 y 273.

¹⁸ Una lista más completa de los Gentilshombres de la Cámara con ejercicio se puede encontrar en AGP Administrativo, legajo 655. No menciono aquí a los Condes de Benavente, Castrillo y Medellín, a los Duques de Albuquerque, Osuna e Infantado, ni a los segundo y tercer Marqueses de Castel Rodrigo, ya que pasaban la mayor parte de su tiempo fuera de Madrid. De momento carezco de evidencia sobre el Conde de Talhara que fue nombrado con Monterrey en 1659.

¹⁹ *Cartas de la Venerable Madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV*, editado por Francisco Silvela, 2 vols. (Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1885-1886), i, 118.

²⁰ La siguiente información sobre las Damas de la Reina se ha extrapolado de AGP, Registro 182.

²¹ F. Bertaut, "Journal du voyage d'Espagne fait en l'année mil six cens cinquante neuf, à l'occasion du traité de la paix", ed. by F. Casan, *Revue Hispanique*, 47 (1919), 1-517 (204); Brunel, "Voyage d'Espagne", 346-347.

²² La descripción más completa de las salas de los Cuartos Reales se encuentra en J.M. Barbeito, *Alcázar de Madrid* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), pp. 127-157. También es de gran utilidad Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986), pp. 17-24.

²⁵ Cuatro nombramientos más se hicieron en julio de 1665, sólo dos meses antes de la muerte del Rey, AGP Administrativo, legajo 655.

²⁴ Los Condes de Peñaranda y de Fuensaldaña ambos fueron nombrados Gentilshombres de la Cámara sin ejercicio antes de marcharse para servir en Münster y Bruselas respectivamente, AGP Expedientes personales cajas 805/5 y 378/36. Don Luis Ponce de León recibió este cargo en 1654 antes de emprender una misión a Italia, AGP Expedientes personales caja 840/20. Además, parece que Don Melchor de Borja, el segundo Marqués de los Balbases, el Marqués de la Fuente, el Conde de Oñate y Don Pedro de Aragón contaron con este honor.

²⁵ A. Carrillo, *Origen de la dignidad de grande de Castilla. Preeminencias de que goza en los actos publicos, y palacio de los Reyes de España* (Madrid: Imprenta Real, 1657), f. 35v (n. 21). La descripción que hace Carrillo de las entradas de las tres clases de Gentilshombre de la Cámara es más acorde con la evidencia de Osera, que lo que dice Bertaut, "Journal du voyage", 201-202. Carlos Gómez-Centurión Jiménez disputa el derecho de entrada de los Gentilshombres de la Cámara de capona por lo menos en la época borbónica, "Etiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: El reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del rey", *Hispania*, LVI/3 (1996), 965-1005 (971).

²⁶ Diario de Osera, 25 de abril de 1659, ADA Montijo caja 17.

²⁷ Diario de Osera, 8 de enero de 1659, ADA Montijo caja 17. Cuando Felipe IV estuvo enfermo en marzo de 1659, Osera pudo llegar hasta la puerta de su aposento, pero no verlo en la cama, *ibidem*, 7, 10 y 11 de marzo de 1659.

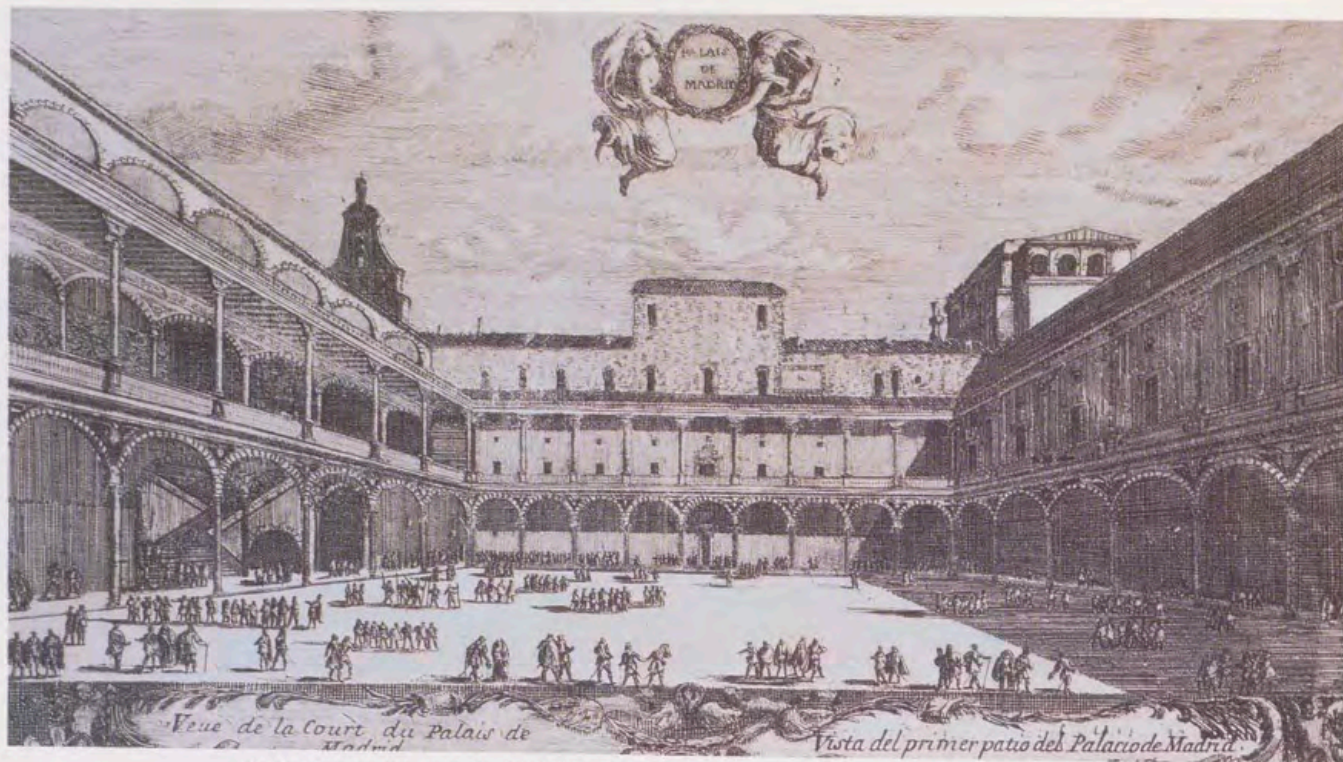
²⁸ Otros ocupantes de esta distinción, aparte de Osera, eran los Marqueses del Fresno y de Povar.

²⁹ Carrillo, *Origen de la dignidad de grande*, ff. 32v-34r. Para la decoración de las Salas nuevas y la Galería de Retratos en especial, véase Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar*, pp. 144-155.

³⁰ Decreto del Rey dirigido al buero de la Reina, 6 de diciembre de 1649, AGP Histórica caja 55/7; Decreto del Rey dirigido al Duque de Montalto, 5 de abril de 1664, AGP Histórica caja 55/7. Como se verá más abajo, los propios Mayordomos de la Reina no estaban muy seguros sobre quién tenía esta distinción exactamente.

³¹ G. Maura Gamazo, *Carlos II y su corte*, 2 vols. (Madrid: Librería de F. Beltrán, 1911 y 1915), i, 462-463; Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar*, pp. 55-42; Diario de Crespi, BNM ms. 5742, ff. 46r, 64v, 85r, 155v, 197v-198r, 240v y 251v.

³² Barbeito, *Alcázar*, pp. 154-157.



Louis Meunier, Primer patio del Alcázar, Madrid (1666), Museo Municipal de Madrid (Inv. 1861).

⁵³ Con estas cifras he querido ser cauto, y con toda probabilidad eran bastante más altas. Por razones de espacio no he podido examinar otros muchos oficios, como el Aposentador Mayor, el Maestro Mayor de las Obras, el Grefier, el Tesorero, el Contralor, el Guardajoyas y los Mayordomos, que también tenían acceso a los Reyes de forma cotidiana. Véase D. de la Valgoma y Díaz-Varela, *Norma y ceremonia de las reinas de la casa de Austria* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1958), pp. 70-71; J. E. Varey, "Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658", *Boletín de la Real Academia de*

la Historia, 169 (1972), 407-422 (415-419); J. M. Barbeito, "Velázquez, Gómez de Mora y Carbonel: tres artistas en la corte de Felipe IV", *Reales Sitios*, XXXVI/141 (1999), 18-28 (20).

⁵⁴ F. Bertaut, "Journal du voyage d'Espagne fait en l'année mil six cens cinquante neuf, à l'occasion du traité de la paix", ed. by F. Casan, *Revue Hispanique*, 47 (1919), 1-317 (28-41 y 194-195) [cit. n. 21].

⁵⁵ Para otra descripción de la comida de la Reina, bastante parecida en sus referencias al desorden de la ocasión, véase Brunel, "Voyage d'Espagne", 185. Para Bertaut y la delegación francesa de 1659 todo el mundo hizo un esfuerzo muy especial para comportarse, "Journal du voyage", 55.

⁵⁶ *Avisos de Don Jerónimo de Barrionuevo: 1654-1658*, editado por A. Paz y Meliá, 2 vols., Biblioteca de Autores Españoles, ccxxi-cxxii (Madrid: Atlas, 1968-1969), i, 165-164 y 167-168.

⁵⁷ Montalto al tercer Marqués de Castel Rodrigo, 19 de junio de 1659, AHN Estado libro 104 (sin foliar).

⁵⁸ Decreto del Rey al Conde de Altamira, 24 de septiembre de 1655, AGP Histórica caja 55/7.

⁵⁹ Decreto del Rey al Conde de Altamira, 15 de septiembre de 1658, AGP Histórica caja 55/7.

⁴⁰ Montalto a Castel Rodrigo, 19 de junio de 1659, AHN Estado libro 104.

⁴¹ Decreto del Rey al Duque de Montalto, 5 de abril de 1664, consulta del bureo de la Reina, 5 de junio de 1664, AGP Histórica caja 55/7. Diario de Osera, 5 y 11 de marzo de 1659, ADA Montijo caja 17.

⁴² Los atractivos de la Corte para la nobleza del siglo XVI se encuentran detallados ampliamente en Mía J. Rodríguez-Salgado, "Honour and profit in the court of Philip II of Spain", en Maurice Aymard y Marzio A. Romani (eds.), *La cour comme institution économique*. Twelfth International Economic History Congress, Seville-Madrid, 24-28 August 1998 (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998), pp. 67-86 (pp. 79-80).

⁴³ Montalto describió el oficio de Caballerizo Mayor de la Reina como "de poco embarazo porque con una hora que ocupe en dar el pienso a mis mulas quedo después vagabundo", carta a Castel Rodrigo, 18 de noviembre de 1659, AHN Estado libro 104. Véase también sus cartas a Castel Rodrigo de 5 de abril de 1660, 15 de marzo de 1661 y 6 de marzo de 1662, todas en la misma fuente.



Retrato grabado de Don Cristóbal Crespi de Valldaura (1599-1671), *Descalzas Reales*, c/289, Madrid.

La imagen fotográfica de un Palacio: La Granja de San Ildefonso

Por Helena Pérez Gallardo
Universidad Complutense de Madrid

La reconstrucción de la historia gráfica de un edificio acerca al investigador de la fotografía a una gran variedad de fuentes, documentos e imágenes que, aunque de un gran resultado visual, no siempre permiten realizar una reconstrucción similar a la de otros aspectos del Arte o la Historia. Las numerosas y evocadoras imágenes que del Real Sitio de La Granja se conservan, y el acceso a documentos –tanto gráficos como escritos– de diverso origen (Archivo General de Palacio, Archivo General de la Administración, Archivo Ruiz Vernacci, colecciones particulares...) han dado lugar a un doble acercamiento a la historia visual de San Ildefonso. Por una parte, las imágenes del edificio, sus jardines y fuentes son centro y protagonista indiscutible de las imágenes que durante décadas ha llevado hasta allí, tanto a fotógrafos profesionales como a aficionados. Por otra, el Palacio y sus jardines se convierten en escenografía de la Familia Real, y de la vida social en su entorno, durante sus jornadas de entretenimiento y descanso.

EL EDIFICIO, LOS JARDINES Y LAS FUENTES

El Palacio Real de La Granja ha ocupado siempre una reseña en diarios, descripciones y memorias de viajeros, grabadores y artistas: desde el Duque de Saint-Simon, que lo visitó en 1721 durante su construcción, hasta Jean-Charles Davillier, que en 1862 seguía haciéndose eco del tópico que lo calificaba como el “Versalles español”.

Las primeras imágenes del Palacio de La Granja que conservamos fueron efectuadas por Charles Clifford (Gales del Sur, 1819-Madrid, 1865) ¹ en 1855. Fotógrafo cercano a la Familia Real, Clifford realizó por encargo en 1855 una serie de veinticuatro impecables calotipos ² del Real Sitio, que reunió en el álbum *San Ildefonso. Palacio y Fuentes Monumentales del Real Sitio, La Granja* ³. Desde el punto de vista técnico, las imágenes de Clifford en La Granja son plenamente modernas: la vista de la fachada del edificio tomada en oblicuo, los jardines y las fuentes en plena actividad –como el potente surtidor de agua que surge de la Fuente de Neptuno– poseen una gran fuerza luminosa, donde la cámara capta el edificio y el medio natural que le rodea con



Charles Clifford. Puerta de Segovia. Calotipo.

una tangible nebulosa. Para Lee Fontanella, éste es el trabajo de un intérprete y documentador de monumentos nacionales. ¿Por qué Clifford lleva a cabo un trabajo tan novedoso respecto al tipo de fotografía que se estaba realizando entonces en España?

La modernidad de estas imágenes coincide con la estética y la filosofía artística que él había aprendido en su país natal. Clifford procedía de una Inglaterra que vivía el auge de la época victoriana. Una economía próspera contribuía a la consolidación de las clases burguesas y nobles, con más tiempo para la cultura y el divertimento, mientras el desarrollo industrial hacía crecer las ciudades. Este ambiente propició la distinción entre dos tipos de trabajos fotográficos ⁴. Clifford estaría dentro del grupo de fotógrafos cercanos a las clases altas e interesados por la reproducción de las bellas artes, las escenas placenteras y de descanso en jardines y villas alejadas de la ciudad, y que técnicamente utilizaban el calotipo, frente al otro tipo de producción fotográfica en torno a los estudios de retrato, donde se popularizaba este medio.



J. Laurent y Cía. Vista del Palacio Real desde la Cascada. Albúmina.



Charles Clifford. Fuente de Neptuno. Calotipo.

Otro factor importante en este nuevo gusto por inmortalizar la naturaleza, los jardines, los bosques y otros lugares de esparcimiento, fue la rivalidad existente entre fotografía y pintura. Desde mediados del siglo XIX, el género de moda, el paisajístico, también se vio abocado a la nueva estética de la fotografía. Un texto aparecido en la *Quarterly Review* resulta esclarecedor en este sentido:

Hay un patrón que no acepta apelaciones de ningún tipo [...] Nos referimos a los bellos y maravillosos dibujos de

calotipo, preciosos a ojos de cualquier artista que lo sea de verdad, y no solamente por la impecable veracidad con que reproducen la naturaleza, sino también porque son una triunfante prueba de todo cuanto se debe reverenciar en el arte como verdadero. Cualquier pintor, alto o bajo, al que la naturaleza se le haya revelado en todo su esplendor, encuentra su justificación en los dibujos de calotipo ⁵.

Clifford no hizo sino poner en práctica sus conocimientos, lo que le ha permitido aparecer en la historia de la fotografía con primacía sobre su “contrincante” Jean Laurent, por el modo novedoso, técnico y temático que imprimió a sus imágenes.

Copias de estas obras de Clifford se conservan hoy en el Archivo General de Palacio (Palacio Real, Madrid) y en el Victoria and Albert Museum (Londres). El Archivo de Palacio cuenta con tres positivos en papel albúmina, en un impecable estado de conservación, donde aparece la fachada del Palacio, la Puerta de Segovia y la Fuente de Neptuno ⁶.

El Victoria and Albert Museum (Londres) conserva doce imágenes de La Granja, tanto de Clifford como de Jean Laurent, adquiridas por J. Ch. Robinson en 1863, durante su primer viaje a España ⁷. Junto a las imágenes de Clifford, Robinson también compró varias imágenes de Jean Laurent ⁸ (Nevers, 1816-Madrid, 1895) que trabajó en Madrid desde 1857. Laurent realizó 34 fotografías del Palacio y sus jardines. Efectuó para ello varias visitas a La Granja de San Ildefonso.



J. Laurent y Cía. Fachada del Palacio. Albúmina.



J. Laurent. Fuente del Canastillo. Albúmina.



J. Laurent y Cía. Vista general de la Colegiata y del Palacio. Albúmina.



J. Laurent. Fuente de la Cascada. Albúmina.

Realizó la primera en 1861 y tomó fotografías de las fuentes y, en menor medida, del Palacio. Estas imágenes aparecen ya a la venta en el *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent*, de 1865⁹. Jean Laurent realizaría un segundo viaje, en 1873, con intenciones comerciales de fotografiar el edificio. En esta ocasión completa el reportaje sobre las fuentes y los jardines del Palacio, donde realiza vistas panorámicas y estereoscópicas, de las que el Archivo General de Palacio posee varias copias positivas¹⁰, al igual que la Biblioteca Nacional de Madrid. Los negativos originales se conservan hoy en el Archivo Ruiz Vernacci, del Instituto de Patrimonio Histórico Español.

Pero Laurent no sólo llevó a cabo visitas con fines comerciales a La Granja, como veremos más adelante, sino que también retrató a los Monarcas durante sus estancias veraniegas en el Real Sitio. Aunque técnicamente el trabajo de J. Laurent no presenta la innovación de los calotipos de Clifford, sus obras también poseen un importante papel documental y en ellas puede verse la aparición de la figura humana, sobre todo en las vistas estereoscópicas, que dotan a la imagen de cierto tipismo y acercamiento al espectador, y la alejan de cualquier intención artística.

Junto a la obra de estos pioneros también aparecen otros ejemplos que toman La Granja como motivo decorativo para realizar postales, álbumes especiales o

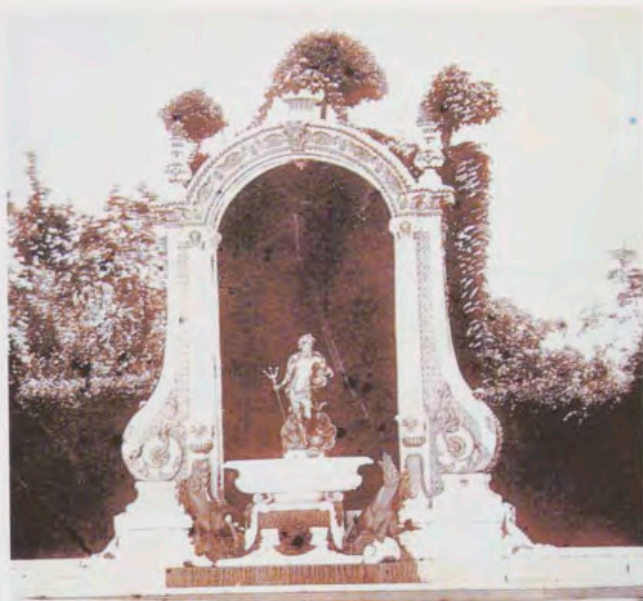


J. Laurent y Cía. Vista del Palacio Real desde la Fuente de la Fama. Albúmina.

colecciones de dioramas. Dentro de este grupo se encuentra la serie de seis fotografías, realizadas por Francisco de Marcos y Joaquín María Saavedra en 1864, de los Palacios de San Ildefonso y de Riofrío, y casi todas sus fuentes. Estas vistas panorámicas, efectuadas en negativos de vidrio al colodión húmedo, formaron un álbum que le fue regalado al entonces Presidente del Consejo de Ministros.



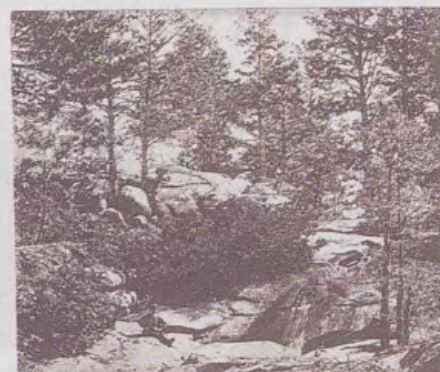
Panorama iluminado para tarjeta estereoscópica.



F. de Marcos y J. M^o. Saavedra. Vista de la Fuente de Neptuno.



FUENTE DE SAN TELMO.



VISTA DE LOS TRES MADRONS EN EL CAMINO DE LA CUEVA DEL MONJE.



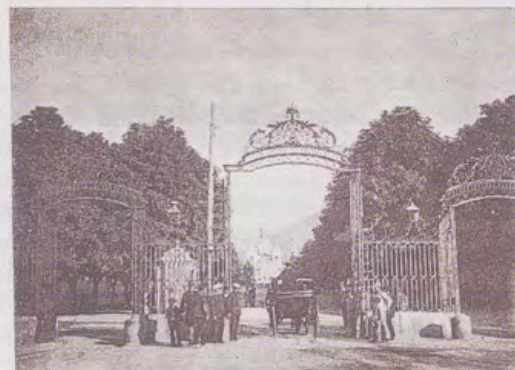
PEÑALARA Y LA LAGUNA DEL PIZADO.



FUENTE DE LOS DRAGONES.



EL RÍO DE VASALEX.



FUENTE DE SEGOVIA

SEGOVIA.—REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO (LA GRANJA).

(De fotografías de D. Manuel Suárez Espada.)

La Ilustración Española
y Americana.
N^o XXXII, 30 de agosto de 1895,
pp. 115-116.
Real Sitio de San Ildefonso
(La Granja). Fotografías
de Manuel Suárez Espada.

La prensa, que a finales de siglo comienza a introducir fotografías en sus reportajes, también se interesa por La Granja. *La Ilustración Española y Americana*, en el número XXXII, de 1895 ¹¹, publica un amplio reportaje gráfico de Manuel Suárez Espada ¹² sobre los parajes naturales y fuentes que adornan el Real Sitio. Este tipo de trabajos se volverá a repetir tanto en *La Ilustración...* como en *La Esfera o Blanco y Negro*, donde aparecen reproducciones de las fuentes y jardines, así como crónicas sociales de la estancia de los Monarcas en el Palacio ¹³.

El edificio, sus distintas fachadas y perspectivas, junto a jardines y fuentes serán los que más interés despierten en fotógrafos y aficionados. ¿Se debe esto a una cuestión de gusto, de técnica o quizá a una imposición protocolaria? Siendo un lugar de frecuente visita por parte de la Familia Real es probable que no se permitiera, salvo por encargo real, la realización de fotografías para un uso comercial, que era el principal interés de los fotógrafos profesionales. A lo largo del siglo XX la documentación que se conserva en el Archivo de Palacio nos revela que desde la Casa Real no se permitía la utilización de magnesio –lo que dificultaría la realización de imágenes en interiores– y que, durante las estancias de la Familia Real en el Palacio, estaba prohibido realizar fotografías, tanto del interior como del exterior del Real Sitio.

Las primeras vistas interiores del Palacio datan de 1890 y fueron realizadas por los fotógrafos Lohr y Morejón. El Archivo de Palacio conserva entre sus fondos varias de estas vistas estereoscópicas, procedentes de una serie completa sobre los Reales Sitios de La Granja y Aranjuez ¹⁴.

Ya en el siglo XX son numerosas las peticiones que se dirigen al Mayordomo de Palacio para fotografiar el Real Sitio. La documentación conservada en el Archivo de Palacio nos muestra que junto a los profesionales –tanto nacionales como extranjeros– existen también aficionados, nobles y científicos que muestran su interés por inmortalizar el Palacio y sus jardines. La lectura detenida de esta documentación aporta interesantes datos sobre las normas que regían en el Palacio para fotografiar, las técnicas empleadas y cuáles eran los principales objetivos a retratar.

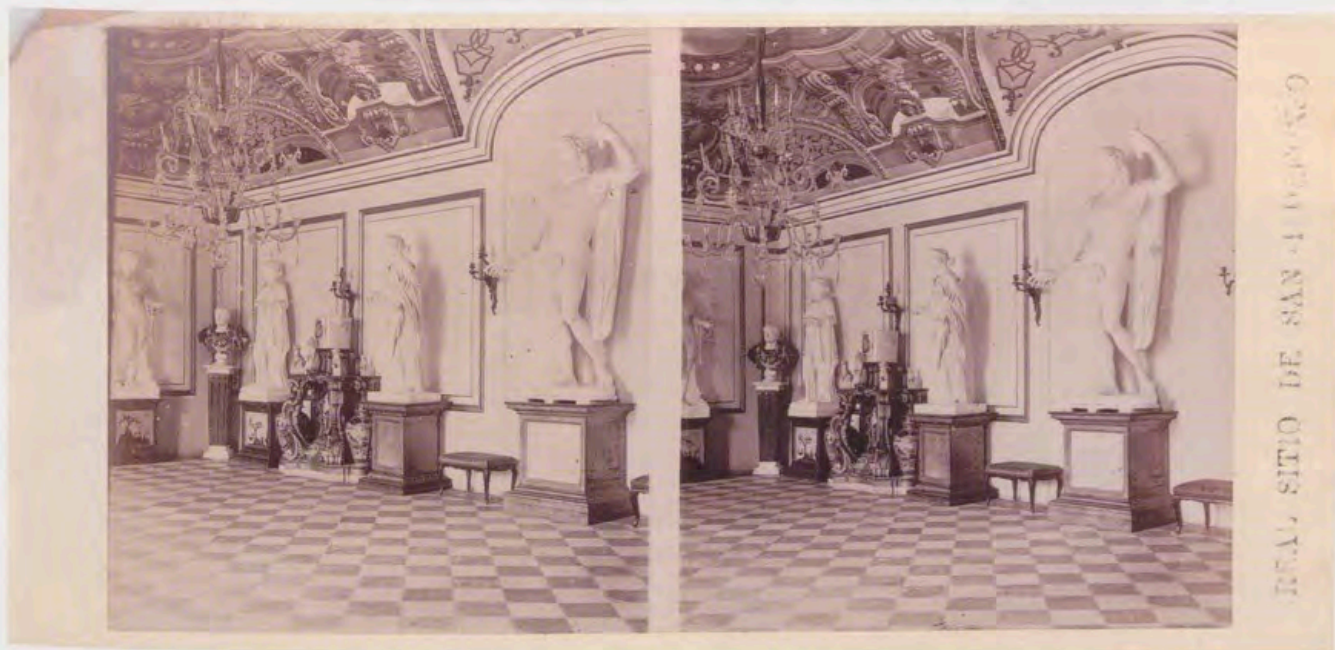
En una de las primeras cartas, fechada en 1906, se permite a “Don Julio Duque sacar vistas fotográficas del Real Palacio de San Ildefonso, no hallándose en él SS.MM.” ¹⁵. Junto a ella aparece una carta del Conde de Almodóvar, intercediendo por este fotógrafo con estudio en Madrid ¹⁶. La práctica de tener un intercesor se repite en otras cartas: Don Luis Ortega Morejón se dirige al Marqués de Borja (Mayordomo de Palacio) para avalar a Don Manuel del Pilar Albiñana que, como aficionado, tiene el interés de fotografiar “todos los Sitios y Palacios Reales comenzando por San Ildefonso” en 1914.

A Baltasar Hernández Briz ¹⁷, médico y fotógrafo con estudio en Madrid, se le concede permiso en 1912 para fotografiar los interiores del Palacio, aunque, según señala Don Baldomero Cabrerías, Administrador de San Ildefonso, “dicho Sr. no pudo realizar esta labor por estar todos los muebles enfundados”.

Entre las sociedades fotográficas, resultan interesantes las peticiones de la Sociedad Daguerre de Fotógrafos de España para que, en nombre de su Presidente, Emilio Velo, ¹⁸ “pueda obtener fotografías de ese Real Sitio”, y el concedido a la Real Sociedad Fotográfica, que, por medio del Conde de la Ventosa ¹⁹, Presidente de dicha sociedad ²⁰, solicita esta licencia durante quince días.

Entre los peticionarios también se hallan aficionados como, por ejemplo, Don Ramón Haro y Menéndez, Herredor de libros del Ayuntamiento de Madrid, o a Don Manuel Gil y García, profesor de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central ²¹.

También se conservan en el Archivo del Palacio solicitudes para realizar vistas que sirvan de ilustración en obras dedicadas al Real Sitio. Con este objetivo, Don Antonio Prast pide el permiso pertinente para ilustrar la obra *Los Jardines de La Granja y su Palacio*, redactada “para competir con las ya existentes en Francia” ²². Permiso con el que pudo realizar los jardines, no así los interiores del Palacio, “por estar prohibida ahora la concesión de tales autorizaciones” (y de los jardines, siempre y cuando no se encuentren en ellos las “Reales Personas”).



Lohr y Morejón. Vista de una pieza del piso inferior con estatuas. Palacio Real de La Granja. Vista estereoscópica.



Loty. Patio de la Herradura.

Javier Cabello y Dodero, Arquitecto Jefe del Servicio Catastral de Segovia, realiza "diversas fotografías de los jardines y algunos interiores" para ilustrar un librito dedicado al Real Sitio de San Ildefonso, dentro de una serie con la que se pretende "divulgar la riqueza artística de la provincia de Segovia"²⁵.

Entre los fotógrafos extranjeros aparecen representantes de casas comerciales europeas como Kurt Hielscher, que en 1917 solicita "obtener fotografías en el Palacio y jardines del Real Sitio"²⁶; James H. Hyde, que envía una relación de obras de La Granja y Riofrío en 1922, y Raymond Vicent, fotógrafo francés que, en 1927, lleva a cabo un viaje de dos meses de duración para fotografiar los jardines de La Granja, el Alcázar de Sevilla y el Generalife de Granada.

Las solicitudes más numerosas estaban relacionadas con la obtención de imágenes con fines comerciales y documentales, de ámbito nacional y extranjero, ya que a comienzos del siglo XX la fotografía es ya un elemento cotidiano en la sociedad (coleccionismo, postales, recuerdos, retratos...) que ha llegado a convertirse en herramienta indispensable para la difusión de la cultura.

Finalmente, en este sentido, encontramos no sólo abundante documentación, sino que también estas necesidades hacen multiplicar las imágenes y mejorar las técnicas. Entre los ejemplos que conserva el Archivo General de Palacio se encuentran las imágenes de Luis Lladó²⁵, comisionado del Patronato



Marín Madrid. Vista lateral del Palacio.



Loty. Sala de tertulia en el Palacio.

Nacional de Turismo, quien, en 1929, obtiene el permiso durante cuatro meses para realizar imágenes de los

interiores y exteriores de los edificios, jardines y dependencias del Patrimonio en San Ildefonso (...) quedando prohibido en absoluto el uso del magnesio y obligado el Sr. Lladó a seguir las indicaciones que le haga el Admor. Patrimonial y a entregar a esta Intendencia ejemplares de las fotografías que obtenga.

Junto a las fotografías de Lladó, el Patronato de Turismo conserva en sus fondos²⁶ varias fotografías del edificio, desde 1930 hasta los años sesenta: diferentes vistas de las salas del Palacio tomadas por Moreno a principios del siglo XX; la serie de interiores y fachadas de Loty en los años veinte; una fotografía aérea realizada por Marín Madrid, donde puede apreciarse la destrucción que sufrió tras el incendio lo que hoy es el Museo de Tapices; imágenes de los interiores del Palacio realizadas por J. del Palacio en 1948-1949 o las efectuadas por A. Verdoyer para el Ministerio de Información y Turismo en el año 1960.

El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso ocupa, dentro de los Sitios Reales, un lugar de gran interés, como demuestra la documentación del Archivo y la cantidad de imágenes que se conservan en instituciones españolas y extranjeras. El Palacio y, sobre todo, la belleza de sus fuentes y jardines, fueron excusa de continuos ejercicios para fotógrafos y aficionados.



Verdoyer. Salón del Trono.



Vista del Palacio desde la Cascada según Ruiz Vernacci.

Vista del Palacio desde la Cascada según M. Moreno.



Vista del Palacio desde la Cascada según Loty.

Vista del Palacio desde la Cascada según J. del Palacio.



LA GRANJA COMO ESCENARIO

Desde Isabel II hasta Alfonso XIII, La Granja fue sede de celebraciones y cacerías durante el período estival en el que la Familia Real residía allí y gustaba de retratarse. Este es un aspecto más conocido y del que mayores testimonios gráficos se conservan. Imágenes que realzan el carácter lúdico y desenfadado de las estancias reales en La Granja aunque, en ocasiones, también será escenario de retratos oficiales, cuyo carácter propagandístico han puesto de relieve diversos autores ²⁷.

Uno de los primeros retratistas de los que tenemos constancia estuvo en La Granja para retratar a los Reyes fue Pedro Martínez de Hebert ²⁸ (1840-h. 1895), fotógrafo de Cámara de la Reina Isabel II, quien en 1862 refleja en una factura una estancia "por catorce días con dos dependientes en el Real Sitio de San Ildefonso al servicio de SS.MM."

También Jean Laurent trabajó para los Reyes en La Granja. Según aparece en la factura presentada por el fotógrafo, estuvo en San Ildefonso en el verano de 1882: "por gastos de viaje, permanencia en La Granja y confección de varios clichés de SS. MM. y de SS. AA. RR. el 6 de septiembre de 1882" cobró una cantidad de 8.000 reales ²⁹.



Calvet y Simón. Cocineros de Palacio.

Otros fotógrafos madrileños, como Antonio Barcia o Calvet & Simón, realizaron retratos para los Reyes en el siglo XIX. Barcia poseía el título de Primer Fotógrafo de Cámara ³⁰ de Sus Majestades y Real Familia, a los que retrató en el verano de 1896.

Calvet y Simón ³¹, además de retratar a la Infanta Isabel de Borbón con varias personalidades, realizaron por encargo toda una serie de retratos del servicio del Palacio, organizados por profesiones, en 1896.

También acudieron a retratar a los Reyes fotógrafos segovianos, como Macario García, Bernardo Maeso y Rafael Montes, todos ellos llamados por la propia Familia Real. Macario García, fotógrafo segoviano muy relacionado con la Familia Real –se anunciaba como tal–, retrató sobre todo la etapa veraniega y de caza de Alfonso XII.



Bernardo Maeso. La Infanta Isabel de Borbón a caballo.

Bernardo Maeso realizó retratos de la Infanta Isabel de Borbón y de algunas fiestas populares de La Granja en 1899, requerido por la Familia Real. Según una factura del Archivo General de Palacio, Rafael Montes hizo el retrato de un grupo, en el que puede verse a Don Alfonso XIII y a Doña Victoria Eugenia durante una carcería en el mes de enero de 1916 ³².

La presencia de una "corte" durante el verano provocaba la aparición no sólo de los fotógrafos que traía la propia Corona, de Madrid y Segovia, sino también de otros viajeros que se acercaban para retratar a esta clase alta que frecuentaba el vecindario real. Entre estos podemos destacar a los hermanos Wicht ³³, que realizaron varias imágenes de La Granja y sus alrededores.

Ya en el siglo XX, los retratistas por excelencia de la Casa Real serán Fernando Debas, Christian Franzen y Daltón Kaulak.

Debas será el retratista oficial durante la regencia de María Cristina y los primeros años del reinado de Alfonso XIII. Acompañó a los Reyes durante sus viajes y jornadas y sus retratos se caracterizan por la rigidez y serenidad de los retratos de estudio.

También acudirán a La Granja durante las jornadas de diversión y descanso estival Christian Franzen y Daltón Kaulak.

Christian Franzen ³⁴, originario de Dinamarca, gozará en la Corte de las buenas críticas por su refinada y exquisita forma de retratar, siempre con luz natural. De su estancia en San Ildefonso se conserva una factura de 1916 en la que indica: "12/7 de 1915. Salida a La Granja. 5 primeras pruebas. 150 pesetas" ³⁵.

Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, "Kaulak" ³⁶, se caracterizó por realizar los retratos militares de Alfonso XIII. Así, en una factura presentada en 1914, Kaulak hace constar "gastos materiales originados por los viajes al Real Sitio de San Ildefonso, para retratar a S.M. con uniforme de escolta", cobrando sólo los gastos del operador ³⁷. Esta indumentaria militar obedece a una pasión del Rey, ya que le gustaba utilizarla y emplear según la ocasión el traje adecuado con todo tipo de complementos, cruces, incluso en ocasiones se colocaba el collar de la Orden del Toisón.

Estos dos fotógrafos poseían la exclusividad para vender los retratos reales en sus respectivos estu-



F. Debas. Infanta Isabel de Borbón en San Ildefonso. Octubre de 1889.

- VV.AA., *Tiempo de recuerdos. La Granja-Valsain, 1850-1950*, La Granja, 1995.
- VV.AA., *La fotografía en las Colecciones Reales*, Madrid, 1999.

Documentación del Archivo General de Palacio. Palacio Real, Madrid:
 AGP Intendencia General, caja 3655.
 AGP Cuentas particulares. Legajo 5234.
 AGP Alfonso XIII. Bellas Artes. Caja 1574.

NOTAS

* Agradezco la inestimable ayuda prestada para la elaboración de este artículo a Marie-Loup Sougez, Carlos Teixidor, Mercedes Simal y al personal del Archivo General de Palacio.

¹ Las investigaciones de Gerardo Kurtz y Lee Fontanella le sitúan en Madrid en 1850 como aeronauta de globos estáticos, autor de daguerrotipos, calotipos e instructor de métodos fotográficos. Sobre el trabajo de Clifford, véase Lee Fontanella, *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II* en una edición no venal.

² Calotipo o Talbotipo. Procedimiento que se debe a Fox Talbot, quien lo patentó en 1841 (aunque se remonta al menos a 1835, y presentara una comunicación al respecto en 1839) con el nombre de calotipo (del griego *kalós*, bello). El papel era sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico, después de ser expuesto a la luz, se revelaba con nitrato de plata y ácido gálico y se fijaba con hiposulfito. El logro del paso de negativo a positivo, y posteriormente la multiplicación de la imagen en soporte de papel, fue el nacimiento de la fotografía moderna. Para estos y otros términos técnicos e históricos de la fotografía, véase Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, *Diccionario de la fotografía*, Alderabán Madrid, 2001 (en prensa).

³ Estas fotografías, así como todo el trabajo realizado en España por Clifford, aparecieron publicados a modo de catálogo en inglés; y de lista, en castellano. La versión en inglés, titulada *A Photographic Scramble through Spain*, fue la más completa, ya que, junto al listado de 187 fotografías, se incluía un texto introductorio del propio fotógrafo, y sus comentarios e impresiones de los lugares que visitó. La versión del *Scramble* en castellano se tituló *Catálogo de vistas fotográficas de España*, y era un simple listado de las imágenes que, según Lee Fontanella, tiene una fecha de edición anterior a 1865.

⁴ R. Taylor, "Darkness and light. Approaching Victorian Landscapes", *Darkness and light. The proceedings of the ESPH Symposium*, Oslo, 1994.
 R. González, *Segovia en la fotografía del siglo XIX*, Segovia, 1997.

⁵ A. Sharf, *Arte y Fotografía*, Madrid, 1996, p. 81.

⁶ Archivo General de Palacio. Palacio Real, Madrid. Nº Inventario 10168552, 10168545 y 10168542.

⁷ Jefe de las Colecciones del South Kensington Museum (antecedente del Victoria and Albert Museum), Robinson realizó varias visitas a España con el objetivo de preparar un viaje de estudio para recopilar una colección de fotografías de los más relevantes monumentos y obras de arte españoles. Entre éstas, destaca el encargo que confió a la viuda de Clifford, Jane, para que fotografiase el Tesoro del Delfín.

⁸ Para el estudio de Jean Laurent, véanse los completos trabajos de Carlos Teixidor.

⁹ Las imágenes de La Granja aparecen con la numeración siguiente en los catálogos de 1865, 1867 y 1879.

Catálogo de 1865

De San Ildefonso (La Granja).	
Vista general de San Ildefonso.	555
De San Ildefonso (La Granja).	
Entrada de La Granja y del Real Palacio.	556
De San Ildefonso (La Granja). Palacio Real de La Granja.	557
De San Ildefonso (La Granja). Fuente del Canastillo.	558
De San Ildefonso (La Granja). Fuente de las Ranas.	559
De San Ildefonso (La Granja). Fuente de Andrómeda.	560
De San Ildefonso (La Granja). Fuente de Apolo y Minerva.	561
De San Ildefonso (La Granja). Fuente de la Fama.	562
De San Ildefonso (La Granja). La carrera de caballos.	563
De San Ildefonso (La Granja). Las ocho calles.	564
De San Ildefonso (La Granja). El Mar.	565
De San Ildefonso (La Granja). Fuente de Narciso.	566
De San Ildefonso (La Granja).	
Perspectiva de una calle de los jardines.	567
De San Ildefonso (La Granja). Los baños de Diana.	568

Esta numeración no se corresponde con la que posteriormente se otorgó en los catálogos de 1867 y 1879, así como los títulos, que en los catálogos posteriores aparecen en francés.

Catálogo de 1867

	Catálogo de 1867	Tipo de imagen
<i>Vue générale de San Ildefonso.</i>	107	Negativo 18x24
<i>Le bassin de Neptune.</i>	108	Negativo 18x24
<i>Fontaine de La Renommée</i>	109	Negativo 18x24
<i>Fontaine de Latone</i>	110	Negativo 18x24
<i>Fontaine de la Tasse</i>	111	Negativo 18x24
<i>Fontaine d'Eole</i>	112	Negativo 18x24
<i>Fontaine d'Andromede</i>	115	Negativo 18x24
<i>Vue du palais prise de la cascade</i>	114	Negativo 18x24
<i>Vue du Palais prise de la fontaine de la renommée.</i>	115	Negativo 18x24
<i>Place des huit fontaines</i>	116	Negativo 18x24
<i>Le lac ou réservoir</i>	117	Negativo 18x24
<i>Fontaine de la corbeille</i>	118	Negativo 18x24
<i>Fontaine des bains de Diane</i>	119	Negativo 18x24
<i>Fontaine des Dragons</i>	120	Negativo 18x24

Catálogo de 1879

	Catálogo de 1879	Tipo de imagen
<i>Vue générale de San Ildefonso.</i>	107	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen)
<i>Le bassin de Neptune.</i>	108	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine de La Renommée</i>	109	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine de Latone</i>	110	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine de la Tasse</i>	111	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)

	Catálogo de 1879	Tipo de imagen
<i>Fontaine d'Eole</i>	112	Tarjeta álbum 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine d'Andromede</i>	115	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Vue du palais prise de la cascade</i>	114	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Vue du Palais prise de la fontaine de la renommée.</i>	115	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Place des huit fontaines</i>	116	Tarjeta álbum 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta)
<i>Le lac ou reservoir</i>	117	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine de la corbeille</i>	118	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine des bains de Diane (funcionando y sin funcionar)</i>	119 y 119 bis	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine des Dragons</i>	120	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Entrées de la Granja</i>	1076	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Vue général du palais</i>	1077	Tarjeta álbum 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta)
<i>Façade principale du palais, vue en perspective</i>	1078	Tarjeta álbum 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta)

	Catálogo de 1879	Tipo de imagen
<i>La cascade</i>	1079	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Fontaine des trois Grâces</i>	1080	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Vue du palais et de la cascade dite de la Selva</i>	1081	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Groute de Neptune</i>	1082	Tarjeta álbum 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta)
<i>La boca del asno</i>	1085	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>La boca del asno</i>	1084	Tarjeta álbum y estereoscópica Álbum: 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta) Estereos.: 78x158 mm. (imagen) 82x174 mm. (tarjeta)
<i>Vases diverses en marbre des jardins de la Granja</i>	1085-1095	Tarjeta álbum 168x217 mm. (imagen) 175x250 mm. (tarjeta)

Las dimensiones de las imágenes estereoscópicas se realizaban sobre negativos de 15x18 cm. Las dimensiones que aquí aparecen son las aproximadas (existe gran variedad de unos fotógrafos a otros) que posee la tarjeta estereoscópica en positivo.

¹⁰ N° Inventario XXXXXX. Laurent y Cía. Vista de la Colegiata. Grabado abajo 1077, que se corresponde con el inventario de 1879.

N° Inventario XXXXXX. Laurent y Cía. Vista de la fachada hacia la cascada. Grabado abajo 1078, que se corresponde con el inventario de 1879.

N° Inventario XXXXXX. Laurent y Cía. Vista del Palacio de La Granja de San Ildefonso desde la fuente de la Fama. Grabado abajo 115, que se corresponde con el inventario de 1867.

N° Inventario XXXXXX. Laurent y Cía. Vista del Palacio de La Granja de San Ildefonso desde la Cascada. Grabado abajo 114, que se corresponde con el inventario de 1867.

¹¹ *La Ilustración Española y Americana*. N° XXXII, 30 de agosto de 1895, pp. 115-116.

¹² Manuel Suárez Espada, fotógrafo madrileño, Presidente de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en su fundación en 1899.

¹³ *La Ilustración Española y Americana*. 30 agosto de 1902, pp. 155, 154 y 141. Reportaje sobre las esculturas de los jardines.

La Ilustración Española y Americana. 22 de octubre de 1902, p. 240. Vista del Palacio tomada desde los cerros.

La Ilustración Española y Americana. 30 de junio de 1914, p. 400.

La Esfera, 1929, n° 795, p. 99

La Esfera, 1930, n° 862, p. 7.

¹⁴ Nº Inventario: 10159463. Negativo estereoscópico. Vista de la primera sala del piso inferior, conocida también como galería de las estatuas. Posee cinco copias positivas con los números 10108657, 10108658, 10108659, 10108660 y 10108661.

Nº Inventario: 10159464. Negativo estereoscópico. Vista de una pieza del piso inferior con estatuas. Posee dos positivos con los números 101108648 y 10108649.

¹⁵ AGP, Intendencia General, caja 3655.

¹⁶ Julio Duque trabajó en Madrid entre 1897 y 1935, con estudio en la calle Claudio Coello, 71.

¹⁷ Dr. Bartolomé Hernández Britz. Médico-Jefe de la Inclusa y Colegio de la Paz. Fotógrafo con estudio en la calle Libertad, 25, de Madrid, entre 1890 y 1920.

¹⁸ Emilio Velo trabajó en Madrid entre 1900 y 1951 en su estudio de la carrera de San Jerónimo, 28.

¹⁹ El Conde la Ventosa publicó en 1920 *Por España. Impresiones Gráficas*. En su primer capítulo describe su viaje por tierras de Segovia.

²⁰ "Permítase durante quince días al Excmo. Sr. Conde de la Ventosa y socios de la Real Sociedad Fotográfica que le acompañen, obtener fotografías en las fincas y dependencias de Patrimonio en San Ildefonso, ateniéndose para ello a las disposiciones dictadas al efecto por la Admon. Patrimonial. Palacio, 1 de junio de 1921". AGP, Intendencia General, caja 3655.

²¹ AGP, Intendencia General, caja 3655.

²² AGP, Intendencia General, caja 3655.

²³ AGP, Intendencia General, caja 3655.

²⁴ AGP, Intendencia General, caja 3655.

²⁵ L. Lladó Fabregas poseía su estudio en la calle Santa Engracia 60 de Madrid, entre 1900 y 1951.

²⁶ Los fondos del Patronato de Turismo, así como del Ministerio de Información y Turismo, se conservan hoy en el Archivo General de la Administración. Las imágenes referentes se encuentran en el Fondo Fotográfico. Caja 272.

²⁷ Véase *Francisco Goñi y Alfonso XIII*, Madrid, 1996; *La Fotografía en las Colecciones Reales*, Madrid, 1999.

²⁸ Pedro Martínez de Hebert (1840-ca. 1895) practicó el retrato y el reportaje. Trabajó como miniaturista y fotógrafo en Madrid desde 1860. Retratista de cámara de Isabel II, tuvo gran fama por sus retratos iluminados. Realizó también una serie de fotografías sobre los monumentos de Salamanca (*Salamanca artística y monumental*, 1867).

²⁹ Archivo General de Palacio. Cuentas particulares. Legajo 5254.

³⁰ Aunque este título es igual en rango al de otros cargos nombrados por los Reyes, los fotógrafos no tenían, como aquellos, un sueldo fijo de la Corona o estancias especiales en Palacio. Los fotógrafos poseían el título pero cobraban por obra realizada, además de compartir dicho título con varios otros fotógrafos a la vez.

³¹ Calvet y Simón. Tenían su taller en la Carrera de San Jerónimo, 8. Estuvieron en activo entre 1870 y 1899.

³² En el AGP se conserva factura de la fotografía. Alfonso XIII. Bellas Artes. Caja 15794.

³³ R. González, *Segovia en la fotografía del siglo XIX*, Segovia, 1997.

³⁴ Ch. Franzen y Nissen (1864-1925). Diplomático danés, abrió un estudio en Madrid en 1885, en la calle Príncipe nº14, en el que retrató a la alta sociedad de la época; algunos de ellos aparecieron publicados en *Los Salones de Madrid*. Colaboró en *Blanco y Negro* y en *La Ilustración*.

³⁵ Archivo General de Palacio. Cuentas particulares. Legajo 5254.

³⁶ Kaulak (1874-1935). Realizó escenas de género y retratos fundamentalmente. Impulsor de la Sociedad Fotográfica de Madrid, luego Real Sociedad Fotográfica. Fundó la revista *La Fotografía* (1901). Desde 1904 era fotógrafo profesional. Se encargaba del estudio de Antonio Portela, en la calle Alcalá, nº 4.

³⁷ AGP, Cuentas particulares. Legajo 5254.

³⁸ AGP, Alfonso XIII. Bellas Artes. Caja 1574.

Carta remitida por el Secretario particular de Su Majestad el Rey al Conde de Aybar, Mayordomo de Palacio, el 11 de enero de 1919:

"Mi querido amigo: Adjunto remito a Ud. Una factura de la Casa Christian Franzen, fotógrafo de SS.MM. cuyo total asciende a la suma de 6,762,50 Pts.

Como en dicha cuenta además de los retratos de SS.MM. pedidos por esta Real Secretaría están incluídos otros pedidos por el Cuarto de S.M. la Reina, no me es posible aprobarla sin antes estar conforme dicha dependencia del Real Palacio con la cuenta.

Me permito sugerirle que dadas las ventajas que el Sr. Franzen disfruta con motivo de ser él con el Sr. Kaulak, los únicos fotógrafos que pueden vender separadamente retratos de SS.MM., bien podría hacer, como lo hace el Sr. Kaulak, una disminución de un 50% en los encargos que la Real Casa se le hacen. Debo manifestarlo que ya he manifestado lo que aquí le expongo al empleado de dicha casa que vino con la factura.

Con este motivo se reitera de Vd. Affmo. Amigo y atte. s.s.

q.b.s.m.

Emilio Mº de Torres"

El conde de Aybar, Mayordomo de Palacio, escribió una carta exponiéndole estos mismos términos al propio Franzen, a la que el fotógrafo contestó:

"Excmo. Señor Conde de Aybar, Palacio Real.

Muy señor mio: era mi deseo haberle contestado personalmente a su atenta carta del 18 de Enero p. Pdp., impidiéndome mi mal estado de salud y al hacerlo hoy por escrito he de empezar por decirle que cualquier resolución de Vd. en el sentido que me indica, será siempre acatado por mí sin discusión y le ruego tenga a bien resolver lo que estime procedente.

Dicho esto me permito sin embargo observarle que los encargos con que me honra la Real Casa los pongo generalmente a precios más reducidos que al público, siendo así que las ampliaciones grandes que figuran e la factura a 200.- pesetas, las cobro corrientemente a 250 y hasta 500.- y el precio de las ampliaciones pequeñas de S.M. la Reina a caballo, que es 60.- pesetas, lo he reducido, en atención a la cantidad encargada, a 35.-Ptas. Los grupos de S.M. la Reina con sus Augustos hijos están puestos al precio que rige para retrato de una persona sola sin el aumento del 25% que según costumbre correspondería. Las primeras pruebas de retratos directos que, a veces en número considerable, someto a SS.MM. no son nunca puestas en cuenta y los trabajos fuera de casa que al público cobro con un sobreprecio de 50.- a 100.- pesetas, según los casos, los he puesto siempre a la Real Casa sin aumento ninguno y varias veces, cuando se ha tratado de trabajos sin lucimiento, no los he cobrado siquiera.

Gran parte de las ampliaciones de S.S.M.M. que hago para centros oficiales las cedo a precios muy reducidos y con frecuencia las regalo, pues considero mi deber servir siempre y en las condiciones que sean, a toda persona que desea poseer un retrato o ampliación de S.S.M.M.

Consideraciones muy parecidas a las que me hace Vd. en su carta me han servido precisamente de norma de conducta desde el primer día en que tuve el honor de servir a la Real Casa, razón por la cual he aplicado en muchísimos casos, según queda dicho, precios especiales, más bajos de los usuales, a mis trabajos y he dejado voluntariamente de percibir cantidades que, al cabo de los años, seguramente llegan a una suma respetable. Si en mis facturas no hice nunca constar expresamente ninguna rebaja ni omisión fue por considerar improcedente y hasta irrespetuoso el mencionarlo.

Sea cual fuera la resolución que adopte Vd. Señor Conde, respecto de mi factura, le ruego encarecidamente disponga que me sea abonada íntegramente y si estima Vd. ha de rebajarse de ella alguna cantidad, devolveré a la caja y enseguida, la suma que Vd. Me indique.

A sus órdenes siempre, queda suyo muy atento y seguro servidor Christian Franzen.

7 de febrero de 1919".

³⁹ Francisco Goñi (Madrid, 1874-Guadalajara, 1936). Su archivo fue recuperado por la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, ciudad a la que marchó en 1955 y donde fue fusilado en 1936.

Winchester y Mauser,

dos sistemas de repetición en la Real Armería

Por Carlos Torreiro Luengo
Patrimonio Nacional



Winchester modelo 1873, arma norteamericana, de característico sistema de repetición por palanca, conservada en la Real Armería.

La Real Armería del Palacio Real conserva, como legado para futuras generaciones, una espléndida Colección de armas de fuego. El visitante puede apreciar en su recorrido, entre otras, algunas de las mejores armas cinegéticas que, para los monarcas cazadores, como Carlos III, fabricaron los mejores maestros arcabuceros del Madrid del siglo XVIII.

Destaca en la Colección la presencia de un selecto grupo de armas portátiles del siglo XIX que, objeto de verdadero culto entre aficionados y estudiosos, representan algunos de los mejores momentos de la industria y desarrollo de las armas. Mediante su observación se puede comprender la vital evolución de los sistemas de retrocarga y repetición que tanta influencia tuvo en los procesos de colonización y guerras continentales que se produjeron en este período. También podrá apreciarse cómo sus innovaciones marcaron profundamente, incluso hasta nuestros días, la evolución del armamento moderno.

En la segunda mitad del siglo XIX, las naciones europeas, concluido el proceso de descubrimientos geográficos, se lanzaron, en una dinámica de industrialización y expansión territorial, a la búsqueda de nuevos mercados y materias primas. La política colonial resultante no hizo sino acentuar los conflictos tradicionales y, con ello, el consiguiente desarrollo de las industrias bélicas. A uno y otro lado del Atlántico, la producción armera presentó sucesivas soluciones téc-

nicas con un objetivo común: incrementar el poderío y cadencia de fuego de sus armas. Fruto y ejemplo del esfuerzo de las mejores industrias de cada continente, la Real Armería conserva dos armas portátiles de fuego que, aunque diferentes en cuanto a la índole de las soluciones que presentaban, tenían en común calidad, precisión y notables avances técnicos. En este trabajo compararemos un magnífico ejemplar de la industria norteamericana del momento, el Winchester modelo 1873, con un desarrollo europeo de repetición que el Gobierno de España consideró, a finales de siglo, más apropiado para su dotación reglamentaria, el fusil Mauser modelo 1895. Ambas armas tienen una presencia de primera categoría en la Real Armería, y si bien representan sistemas antagónicos, son piezas clave para el estudio y comprensión de este tipo de colecciones.

ANTECEDENTES

Las armas de fuego desarrollan, en su complejo sistema de mecanismos, una presión proporcional al poder explosivo de las cargas que disparan. Las cargas, combinaciones equilibradas de pólvora y proyectil, se alojan ajustadamente en el extremo final del cañón, la cerrada recámara, donde la primera, como sustancia propulsora, será inflamada. En el momento de la explosión, la combustión de la pólvora genera tal compresión en este reducido espacio que los gases liberados, buscando una salida natural, empujan al proyectil hacia adelante con muchísima fuerza. Para aprovechar el desarrollo de las altas velocidades que la bala puede alcanzar es condición indispensable que la carga esté herméticamente encerrada en la recámara. Este requisito evita la pérdida innecesaria de los gases y optima la fuerza expansiva de los mismos.

Sin embargo, desde el principio, el problema más importante de las armas de fuego era que, una vez efectuado el disparo, resultaba complicada y lenta la operación de recargarlas. Esta dificultad aumentaba lógicamente según las inclemencias del tiempo y las circunstancias del momento. En plena acción, incluso el tirador más experimentado estaba sujeto al nerviosismo propio de la situación y los errores o el retraso en la maniobra de recargar podían resultar fatales. Además, el empleo de la caballería añadía una dificultad extra en las operaciones de cargar el arma de nuevo.

RETROCARGA Y REPETICIÓN

Para solucionar estos inconvenientes, la industria armera, a mediados del siglo XIX, desarrolló sucesivas innovaciones técnicas que, empeñadas en conseguir un

eficaz sistema de carga y disparo, pretendían solucionar, al mismo tiempo y de forma definitiva, el problema de la recarga. Tras variados ensayos¹, los fabricantes habían comprendido que el mejor método de carga era aquél que se efectuaba mediante la introducción de la munición por la culata², es decir, por la parte trasera del cañón. Este nuevo método permitía desarrollar mecanismos que se cargaban mucho más rápidamente. Sin embargo, este concepto exigía abrir el otrora cerrado tubo del cañón dejando al descubierto la recámara, lo que obligaba a confeccionar mecanismos eficaces de cierre de la misma. La solución fue diseñar una pieza de cierre o culata móvil que, abriéndose y cerrándose por sí misma, permitiera la introducción de un tipo de cartucho especial que, muy ajustado en el ánima tubular, aprovechase correctamente tanto los gases liberados como el rayado interior de los cañones.

Las ventajas de alcance y precisión que el nuevo sistema proporcionaba fueron decisivas para su rápida implantación en todo el mundo. Y así, hacia 1870, Francia y Prusia enfrentaron a sus ejércitos empleando por primera vez sus modernos fusiles de retrocarga (Chassepot y Dreyse, respectivamente). El sistema resultó tan efectivo que su empleo modificó sustancialmente las tácticas de combate dado que, por ejemplo, los habituales ataques frontales contra infantería atrinchada resultaban ahora catastróficos. En ultramar, durante las campañas en Abisinia (1868) y territorio Ashanti, Costa de Oro (1873-1874), los británicos, ante la necesidad de detener los frenéticos ataques nativos, emplearon eficazmente sus transformados fusiles Snider de carga por la culata. Más tarde, durante la guerra en África austral contra los zulúes (1879) y en la campaña del Sudán (1885), utilizaron el fusil Martini-

Henry, cuyo sistema de bloque hacia atrás facilitaba el reabastecimiento de munición. Estas contendas fueron el verdadero banco de pruebas del sistema, y si bien la mecánica de carga y disparo se mostraba satisfactoria, la recarga aún se demoraba. La operación todavía resultaba lenta, pues el soldado debía extraer y cargar los cartuchos manualmente y de uno en uno tras cada disparo.

Así, una vez perfeccionada la que denominamos comúnmente retrocarga³, con eficaces cierres de culata, y solucionado el problema del escape de gases que se producía en la recámara, mediante una eficaz obturación de la misma con cartuchos metálicos de cápsula central, se hacía necesario lograr un método de extracción y eyección sucesiva de los mismos, esto es, la repetición⁴. A partir de este momento, todos los desarrollos tuvieron, como denominador común, procurar un depósito de munición que, mediante su propio sistema de almacenaje e impulsión, fuese capaz de alimentar el arma con sucesivos cartuchos. Y estos depósitos adyacentes debían contener y suministrar, además, una munición cuya potencia explosiva aumentaba paulatinamente según evolucionaban los mecanismos de cierre de la recámara, cada vez más robustos, seguros y eficaces.

Con estas consideraciones, la industria había concluido que la retrocarga mediante culatas móviles y cartuchos metálicos debía combinarse con una provisión de munición que alimentase el arma mediante una sencilla operación manual sobre un resorte o palanca. Sin embargo, y esto es importante, las diferencias en el diseño del cierre de la culata y el modo de suministrar los cartuchos enfrentaron, durante largo tiempo, a los ingenieros europeos y norteamericanos.

EUROPA Y NORTEAMÉRICA

En Europa, basados en las experiencias del fusil diseñado por Dreyse en 1837, que incorporaba una culata móvil, los fabricantes se aplicaron en el método de traslación longitudinal o cierre de cerrojo⁵ de la misma con cargadores independientes para las armas de guerra y en el de cañones basculantes para las armas de caza. El mecanismo de cerrojo resultó tan robusto que, a finales de siglo, incluso ciertas carabinas de caza mayor incorporaron mecanismos tradicionales con este cierre. El sistema respondía tan adecuadamente a una concepción de uso claramente militar que su empleo llegó a modificar en gran manera los reglamentos tácticos.

Mientras tanto, en Norteamérica se desarrollaba el concepto de la repetición con culata móvil elevable mediante palanca y depósito de munición bajo el cañón. El sistema americano, verdaderamente práctico, convenía a la fuerte demanda civil del momento, inmersa en las fronteras abiertas de la joven nación.

Ambas evoluciones se vieron impulsadas por las innovaciones sucesivas en la cartuchería metálica, la creación de la pólvora sin humo, en 1886, y el rayado⁶ de los cañones, avances tecnológicos que supusieron la perfección del sistema de percusión.

Los modelos presentados en este estudio se accionaban manualmente mediante un mecanismo de culata móvil que expulsaba el cartucho vacío, extraía otro del cargador, lo introducía en la recámara y amartillaba el mecanismo antes de efectuar el disparo.



Servicio de Guardia en el patio de la Armería, en 1905. El fusil, modelo 1893, de ordenanza en el Ejército español del momento, fue un desarrollo europeo con sistema de repetición y cierre de cerrojo diseñado por Mauser. Archivo General de Palacio

EL SISTEMA AMERICANO DE REPETICIÓN POR PALANCA.

EL SISTEMA WINCHESTER

En diciembre de 1864, durante la batalla de Nashville, un escuadrón de caballería de la Unión, armado con un nuevo tipo de rifle⁷, entró en combate, pie a tierra, junto a la infantería regular. La potencia de fuego desplegada causó rápidamente un gran número de bajas entre las filas del sorprendido Ejército Confederado. Había hecho su aparición la carabina⁸ Spencer, un notable desarrollo de repetición mediante palanca y depósito de cartuchos en la cureña que, pese a no difundirse regularmente en el seno de los ejércitos, se hizo muy popular entre los combatientes.

En 1869, la fábrica de Spencer, sus pertenencias y patentes, pasaron a manos de un brillante hombre de negocios llamado Oliver F. Winchester.

Un poco antes, en 1857, la compañía Volcanic Repeating Arms, que, inspirándose en los trabajos de Hunt y Jennings, había producido una excelente arma cuyos cartuchos metálicos podían ser alojados sucesivamente dentro de una pieza tubular situada bajo el cañón, fue adquirida también por Winchester. En estas circunstancias, con el país al borde de la guerra y una fe ciega en su proyecto de construir un eficaz sistema de repetición, Winchester entró en contacto con un excelente mecánico, Benjamin Henry. En 1860, la inestimable colaboración de Henry fructifica en una nueva arma que, pese a no ser aceptada por el Ejército, demostró claramente su eficacia. Su aportación tecnológica la convirtió pronto en punto de referencia para posteriores desarrollos. Se trataba del célebre "Rifle Henry". El arma, cuyo depósito tubular bajo el cañón era capaz de alimentar hasta 16 cartuchos de percusión anular⁹ y carcasa de latón, se recargaba según se actuase sobre la palanca del guardamonte, permitiendo a un tirador experimentado disparar entre 15 y 17 proyectiles en un minuto.

En 1865, concluida la Guerra Civil Americana, el país entero soñaba con la prosperidad de las nuevas tierras del oeste, y la industria armera no era ajena a las nuevas realidades que este éxodo produciría.

Un año después, Winchester creaba la Winchester Repeating Arms Company, introduciendo una nueva creación, la carabina Modelo 1866. En este momento se produce la más profunda y decisiva evolución del arma. El principal defecto del rifle Henry, una ranura abierta que corría a lo largo del tubo de depósito para desplazar el muelle interno de impulsión y cargar los cartuchos, se subsanó mediante la introducción de la ventana de recepción desarrollada por Nelson King. Este ingeniero aportó una solución en forma de puerta de carga, en el lado derecho de la caja que, al acoger los cartuchos, los introducía comprimiendo el muelle del depósito tubular de forma automática. Esto permitía cerrar el tubo y evitar la enojosa entrada de polvo y suciedad. Esta eficaz solución influiría más tarde y de forma sorprendente incluso en algunas armas del viejo continente impulsadas por mecanismos de cerrojo¹⁰. A pesar de que el Modelo 1866, conocido popularmente como *Yellow Boy*, por su característica caja de latón, se mantuvo en producción hasta 1898, un nuevo tipo, sustancialmente mejorado, apareció en 1875. Este nuevo modelo se denominó *Winchester 73* y se adaptó perfectamente a la epopeya norteamericana de conquista de los nuevos territorios. Una multitud de pioneros, mineros, colonos y aventureros de todo tipo hizo de esta arma su compañera inseparable. Muy ver-



Ventana de recepción. Esta portezuela permite introducir la munición en el depósito tubular y caracteriza a todos los modelos de Winchester.



Excepcional documento gráfico, de finales del siglo XIX, en el que puede verse a un miembro de la Guardia Civil, de caballería, con la tercerola reglamentaria y sable. Servicio de Estudios Históricas de la Guardia Civil.

sátil, se decía de ella que era "El arma que conquistó el Oeste". Su endurecido mecanismo, concebido para soportar una poderosa cadencia de fuego, motivada por su nuevo cartucho de percusión central de calibre 11,17 milímetros (conocido como 44-40) y vaina de latón, lo hizo aún más resistente. De este modelo, con caja de mecanismos en acero, del cual se fabricaron alrededor de 725.000 unidades, se hizo una versión de carabina que fue empleada regularmente por la Policía Montada del Noroeste, en el Canadá¹¹.

Fabricado en dos versiones, según el tamaño del cañón, el arma se alimentaba con el mismo cartucho que el revólver Colt. Esta circunstancia, aún con las mejoras sucesivas que se desarrollaron en la cartuchería, era su punto débil y el factor que la relegó, en situaciones bélicas, en favor de los más potentes y precisos fusiles de cerrojo. Si bien el cartucho, y por tanto el alcance¹² del arma, era discreto, no debemos olvidar que la facilidad de manejo y su sistema de repetición la convertían en un excelente elemento defensivo. Más concebido para hacer fuego y recargar rápidamente, el Winchester se mostraba ideal en situaciones de disparo indiscriminado. Es fácil comprender cómo esta circunstancia hizo de él un eficaz instrumento en los territorios abiertos del Oeste, donde la defensa de personas y bienes era primordial.

El Modelo 1873 dejó de producirse en 1919, si bien su característico sistema de palanca, en otras diferentes versiones, ha venido fabricándose desde entonces con una gran aceptación entre los usuarios.

En España, hacia 1885, siguiendo el ejemplo canadiense, una versión militar¹⁵ de tercerola¹⁴ basada en el modelo americano, además de ser reglamentaria en el Escuadrón de la Escolta Real¹⁵, fue distribuida, en 1895, a la sección montada del Colegio de Guardias Jóvenes de Valdemoro¹⁶. En 1894 fue reglamentaria en el Cuerpo de Carabineros de Algeciras, Estepona, Málaga, Granada y Alhucemas¹⁷. Armas con el sistema Winchester, en sus diferentes versiones, fueron fabricadas en nuestro país en la Fábrica de Oviedo. Desde 1917 se fabricaron ejemplares semejantes en Eibar bajo la popular denominación "Tigre" para labores de vigilancia, somatenes y venta al exterior. Esta réplica española se produjo también en la factoría de Antonio Larrañaga y Cía., en Eibar¹⁸ y en la de Gárate, Anitua y Cía., también en la misma villa¹⁹.

El Winchester de la Real Armería es un arma muy fiable y de mecánica robusta que, por su gran calidad, pertenece a una serie exclusiva²⁰ denominada: "Uno entre mil". Fabricado en el año 1876, en las cadenas de montaje del modelo *Winchester 73*, aquellos cañones que superaban un celoso régimen de inspección fueron marcados con este distintivo. Dispuestos en monturas de excepcional acabado, la excelencia de los materiales, un ajuste muy preciso, y una legendaria toma en mano, convertían a estos ejemplares en auténticas joyas. Únicamente 124 unidades, de los 720.610 *Winchester Modelo 73* que se hicieron en total, alcanzaron el nivel exigido²¹. Otra serie menor, denominada "uno entre cien", igualmente resaltaba el esmero del fabricante por ofrecer una gama de productos de superior calidad.

El ejemplar²² que conserva la Real Armería presenta el anagrama dorado de Alfonso XII sobre el cajón de mecanismos y, aunque no tenemos referencia de que el Monarca la emplease, debemos suponer que, si lo



Identificación del modelo y sello de calidad "uno entre mil" (sobre el cañón, detrás del alza y junto al disparador, respectivamente).



Con la palanca hacia abajo. Esta acción lleva hacia atrás el bloque de cierre, elevándose la teja o transportador que, mientras expulsa una vaina vacía, dirige un nuevo cartucho hacia la recámara.



Placa grabada y dorada, con el anagrama de Don Alfonso XII, sobre caja de acero.

hizo, el arma se comportó perfectamente en situaciones de caza mayor al rececho.

Su sistema de manejo es sencillo: se trata de un arma de repetición cuya parte móvil de culata se acciona mediante una palanca de rearme de corto recorrido que, al tiempo, hace las veces de guardamonte. La recámara tubular se sitúa bajo el cañón, alojando una carga de 14 cartuchos.

La caja de mecanismos contiene un conjunto de piezas confeccionadas a partir de cotas rigurosamente establecidas, entre las cuales destaca el extractor, pieza que transporta el cartucho aún no disparado del depósito, y al elevarlo se transforma en expulsor tras la percusión mediante la acción de la palanca guardamonte. En este modelo la acción de introducir cada nuevo cartucho se efectúa con un sencillo golpe de muñeca. La mecánica era robusta y el disparo resultaba sencillo. Un inconveniente se presentaba cuando, alojados los cartuchos bajo el cañón, al ser sucesivamente extraídos y disminuir con ello el peso del depósito, variaba sensiblemente el centro de gravedad del arma a medida que la carga completa iba disminuyendo.

El cañón, octogonal y de 597 milímetros, está pavonado de forma tradicional brillante, y tanto su conformación, en una variante más larga y pesada que la alcanzada por la carabina, como el ajuste a la caja, corresponden a la versión superior del modelo. Su ánima interior presenta un rayado helicoidal que confería



Con la palanca hacia arriba. Mientras la teja descende, avanza el bloque percutor. El arma está en disposición de hacer fuego. Impulsados por el muelle de transporte, los cartuchos, en hilera dentro del depósito tubular, se irán presentando e introduciendo sucesivamente en la teja elevadora.

precisión y trayectoria a los proyectiles mediante el movimiento giroscópico que, a su paso, imprimía en ellos. Con un alcance eficaz de 914 metros, dispone de un alza que permitía un alcance seguro o eficiente a distancias sensiblemente reducidas. El disparador, protegido por el guardamonte, presenta un dispositivo independiente de graduación o ajuste de presión.

La cureña se confeccionó a partir de un escalaborne de nogal americano. Esta madera, de color pardo rojizo uniforme, presenta textura media y alta densidad. Tanto la superficie de la caja como el guardamonte están cuadrillados con un grabado entrecruzado de líneas que permiten una toma sólida del arma durante su manipulación.

La mecánica interna de este modelo ofrece soluciones técnicas muy características. Tras la apertura del especialmente reforzado cajón de mecanismos pueden observarse las "palancas gemelas", conjunto de cuatro ejes que, dispuestos en paralelo, mantienen el juego de avance y retirada transferido por la palanca de guardamonte. Mediante el movimiento del tren de empuje y la liberación de la palanca elevadora podremos desmontar rápidamente el mecanismo entero. Así, percutor, transportador, cañón y depósito tubular pueden, en manos hábiles, ser fácilmente revisados y sometidos a mantenimiento periódico.

La singularidad de esta arma, su versatilidad y carácter, incitan plenamente a su estudio y valoración. Sin duda, el sistema Winchester, pese a sus inconvenientes, resultaba sencillo y fiable, y ocupa hoy día un lugar destacado en la historia de las armas de fuego portátiles.

EL SISTEMA EUROPEO DE CERROJO. EL SISTEMA MAUSER. El principal defecto del sistema norteamericano de repetición, el disparo indiscriminado de proyectiles de escasa potencia, fue paliado en el ámbito militar por sistemas más simples y disciplinados de tiro que podían emplear munición de mayor calibre. En Europa, el sistema de cerrojo, entre otros, alcanzó notable difusión. Permitía suministrar los proyectiles de forma más efectiva y evitaba con perfección la pérdida de ga-

mara en su movimiento de retroceso, extrayendo el cartucho, expulsándolo y disponiendo la entrada del siguiente, cerrando después el mecanismo mediante un movimiento inverso.

La fortaleza de estos cierres permitía el desarrollo de municiones de mayor potencia y capacidad de penetración, ideales para el ámbito militar. Además, con el desarrollo en 1886 de una nueva y más potente pólvora sin humo, los mecanismos fueron simplificándose progresivamente; el nuevo y reducido calibre hizo que los proyectiles fuesen más ligeros y que alcanzasen trayectorias sostenidas a distancias de combate efectivo hasta entonces desconocidas. Todas las naciones, gracias a las ventajas de los nuevos cartuchos, cambiaron sus fusiles monotiro por los de repetición, adaptando cargadores que aumentaban la rapidez de disparo sin afectar al mecanismo.

EL FUSIL MAUSER ESPAÑOL MODELO 1893

En julio de 1898 las guarniciones españolas de El Caney y Las Lomas de San Juan, en la valerosa defensa de Santiago de Cuba, apenas resistieron el envite del cuerpo expedicionario norteamericano desembarcado en la Gran Antilla. Bajo un intenso fuego artillero enemigo, las tropas españolas, muy inferiores en número y munición, causaron, a pesar de todo, un inusitado número de bajas a los estadounidenses, merced a la excelencia de sus fusiles reglamentarios²⁴. El arma española de dotación en Cuba, un acertado y moderno fusil de cerrojo, sería muy pronto imitada por otras naciones²⁵.

Todo había comenzado mucho antes. Hacia 1888, el Gobierno español del momento, no habiendo considerado seriamente el sistema de repetición por palanca, creó una Comisión²⁶ de expertos para la búsqueda y elección de la que había de ser el arma de dotación del Ejército español²⁷. Tras exhaustivas pruebas, se acordó como reglamentaria un arma de repetición con cerrojo del sistema desarrollado por Mauser. De reducido calibre, 7 x 57 milímetros, se denominaría, tras



Fusil Mauser Español Modelo 1893, conservado en la Real Armería. Arma portátil con sistema de repetición y cierre por cerrojo.

ses en la recámara. Basándose en el "fusil de aguja" diseñado por Dreyse²⁸, el fabricante alemán Mauser confeccionó, en 1871, un fusil monotiro, calibre 11 milímetros y cartucho metálico. Disponía de un sistema de culata móvil que cerraba la recámara con un cilindro mediante sendos movimientos de rotación y traslación gracias a una pieza de cierre, un cerrojo, que contenía en su bloque los mecanismos de percusión y extracción. Con el tiempo, las necesidades de rápida recarga impusieron nuevos modelos con depósitos adyacentes de munición que suministrasen sucesivamente las cargas gracias al movimiento del cerrojo. Mediante su accionamiento, esta pieza abría la recá-

marca y de acuerdo con el inventor²⁸, Fusil Mauser Español Modelo 1895²⁹, y su conformación supuso, mediante sus sensibles diferencias con el modelo original, una considerable mejora del sistema Mauser que sería adoptada, a su vez, por Turquía en 1895; Suecia, en 1894; y Alemania, en 1898.

El Modelo 1895 era un arma de repetición continua y cerrojo, aunque podía ser empleado como arma de carga sucesiva, introduciendo los cartuchos uno a uno después de cada disparo. Se podía alimentar mediante un cargador o con cartuchos independientes, contando, además, con un depósito de dos columnas o disposición al tresbolillo, que estaba contenido enteramen-



"Ejército de operaciones en Cuba, Tercera Compañía del Primer Batallón del Regimiento de Navarra"

Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Obsérvese, en la segunda fila, cómo el sexto soldado por la derecha muestra el cargador de "tejuela" y la forma de introducirlo en la recámara.

te en la culata. El arma podía admitir un cartucho en la recámara y cinco en su depósito. Si bien resultaba escaso, este número de cargas impedía eficazmente, en condiciones de combate, tanto el derroche de munición como el desequilibrio del centro de gravedad del arma.

En este sistema, el concepto de hermeticidad sigue siendo de especial importancia. La vaina metálica de los cartuchos, correctamente ajustados sus laterales en el interior de la recámara, mantiene la base de los mismos, o culote, apretada contra la pieza de cierre o cerrojo. Éste, de gran precisión y magníficamente concebido en esta versión española, comprende, como pieza de cierre independiente, los mecanismos de obturación, percusión, extracción y seguro. Todo el conjunto, con sus respecti-

vos movimientos de rotación y traslación, se unifica bajo la forma de un cilindro que se atornilla al cañón.

El cerrojo se maneja a mano, encajando dos características pestañas o tetones de encastre en sendos receptáculos del cajón de mecanismos. Mediante esta unión, cerrojo y cañón forman un bloque sólido. El sistema, robusto y eficiente, soportaba presiones muy grandes y permitía emplear, lógicamente, municiones de superior potencia.

La Real Armería conserva un ejemplar de este fusil⁵⁰, producido en la Fábrica de Armas de Oviedo en 1898 con número de serie 05862. Con un régimen de producción de 115 unidades diarias, la fábrica mantuvo su elaboración, con ligeras variaciones, durante un largo período de tiempo. Podemos observar que el cañón



En el movimiento de avance, introducido el cartucho en la recámara, se cierra el cerrojo y queda montada el arma. El cargador, en esta versión española, se localiza dentro de la caja.



Tras el disparo, en la maniobra de retroceso, mediante sendos movimientos de rotación y traslación, el cerrojo abre la recámara, expulsa el cartucho vacío y permite la entrada en el cañón del primer cartucho del depósito.



Marca de Fábrica. Troquel coronado de Oviedo, y año de fabricación junto al cerrojo.

(0,758 m), de acero fundido, procedente de Trubia, se compone de tres partes escalonadas, unido mediante rosca al cajón de mecanismos. Sobre su guarnición se presenta montada un alza vertical de corredera, graduada de 400 a 2000 m de cien en cien, escala que se considera suficiente si tenemos en cuenta que era el alcance real efectivo del arma. Para la confección de las piezas sometidas a menor tensión se utilizaba un acero comercial, pobre en carbono, que procedía de la Sociedad "Central Siderúrgica".

Como puede apreciarse, las piezas metálicas están pavonadas, excepto el cerrojo, la teja elevadora del mecanismo y la baqueta.

El fusil Mauser Modelo 1895 proporcionaba excelentes penetraciones merced a su elevada fuerza expansiva. Su proyectil alcanzaba los 4.000 metros, aunque, como ya hemos apuntado, su verdadera eficacia estaba muy por debajo de los 2.000 metros. El cartucho, 7 milímetros, de forma abotellada, contenía una bala cilindro ojival y una carga de pólvora piroxilada. De entre los calibres de guerra del momento, fue el más veloz, rasante y preciso³¹.

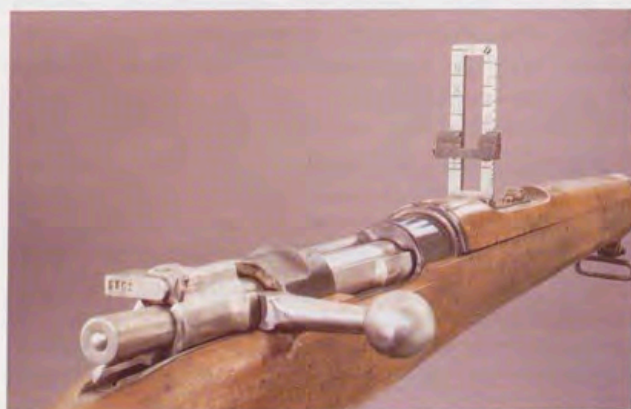
Las cualidades de esta arma eran su gran dureza y fiabilidad. Formó parte de la dotación reglamentaria de la Infantería española durante aproximadamente 60 años, participando activamente en las contiendas de Cuba, Filipinas, África y, finalmente, la guerra civil de 1936.

El arma fue fabricada en Alemania hasta que la Fábrica de Oviedo comenzó a producirlo en 1896. Los fusi-

les Mauser de fabricación española gozaron de una alta estima y con frecuencia fueron preferidos a sus homólogos alemanes³².

El fusil se mantuvo en servicio, con ligeras modificaciones, hasta mediados de los sesenta, en que fue sustituido por el modelo 1943³³.

El arma puede emplearse con tiro ordinario o de repetición. Basta introducir los cartuchos uno a uno en el depósito. Para cargar, primero se debe abrir la recámara, alimentar el depósito y cerrarla después mientras un mecanismo de seguro impide accidentes. Si se desea descargar el arma habrá de retirarse el cerrojo. Igualmente, para la limpieza de la misma es necesario siempre extraer esta pieza de cierre. Para ello debemos montar el fusil, cargado o no, y colocar la aleta del seguro en posición vertical. A continuación se efectúa el movimiento de giro y tracción para abrir la recámara, arrastrando hacia atrás el cierre hasta tropezar con el tope de retenida. Luego, y con el dedo pulgar de la mano izquierda, debe tirarse del portaexpulsor para que salga el tope del canal izquierdo del puente del cajón. El arma debe sujetarse por la culata debajo del brazo derecho o apoyada en la cintura. Otros mecanismos principales son: el de retenida y expulsión, el de repetición, y el de disparo. Conservado siempre con el percutor disparado, el desmontaje del fusil es una labor entretenida que, pese a la obsolescencia del modelo, puede avazar al estudioso en la comprensión de los modernos sistemas de armamento.



Alza vertical de corredera con regleta metálica graduada.



El fusil de sistema Mauser resultó tan fiable como apreciado por los soldados que, orgullosos, gustaban de posar con él. En la foto, a la derecha, el soldado Ángel Serrano Valdeiceda, de Morata de Tajuña, destinado en Cuba en 1894. Las tropas de Ultramar empleaban un característico uniforme de rayadillo en algodón y sombrero de paja. Se puede apreciar, entre el equipamiento habitual, el machete reglamentario para desbrozar la maleza en la manigua.



Relevo de la guardia exterior en el Palacio Real. A principios del siglo XX, era característica, junto con el capote corto, la prenda de cabeza denominada ros. Este cubrecabeza, un tipo evolucionado de chacó, cuyo frente presentaba una singular elevación, resultaba tan ligero como resistente y fue reglamentario para todos los institutos armados, excepto Caballería y Guardia Civil. Obsérvese el cuchillo-bayoneta del Mauser, modelo 1893, así como su correspondiente vaina de cuero negro con brocal, boquilla y contera final de acero. Centro de Medios Audiovisuales de la Guardia Real.

CONCLUSIÓN

Poco extendidas en Europa, al ser consideradas de uso civil, las armas americanas de repetición, en sus diferentes versiones, sirvieron eficazmente en contadas ocasiones bélicas. Diferentes modelos de Winchester pudieron verse en la guerra Anglo-boer de 1899-1902, en la Revolución Mejicana y, especialmente, durante el sitio de Plevna, en la guerra Ruso-turca de 1877, donde fueron empleadas con particular acierto³⁴. A pesar de todo, el sistema americano de palanca y depósito tubular fue un eficaz desarrollo aunque su munición, que aún empleaba pólvora negra, no era realmente efectiva sino a cortas distancias. Pero lo más interesante es que el sistema Winchester consiguió despertar en el ánimo de los fabricantes del viejo continente la idea de concebir y desarrollar mejores sistemas de recarga. La industria bélica europea, tras haber estudiado estos diseños y con el concurso de las nuevas pólvoras sin humo, redujo los calibres y aumentó la potencia explosiva de las cargas para desarrollar sus conocidos fusiles de guerra con culatas móviles con cerrojo. La ligereza de los Winchester, su versatilidad y rapidez, no podían soportar la tensión explosiva de las nuevas municiones, ni competir con las prestaciones de los modelos europeos. Y así, aunque este rifle de re-

petición siguió fabricándose en Norteamérica como arma de uso civil, los potentes fusiles de cerrojo con cargadores acabaron imponiéndose. A finales del siglo XIX la época dorada del Winchester llegaba a su fin mientras en los escenarios bélicos de todo el mundo empezaba a predominar la presencia de un potente fusil de origen alemán que perduraría hasta bien entrada la mitad del siglo XX. Comenzaba la era del *Mauser*.

NOTAS

* Quiero agradecer a Don Emilio Larreina Escudero su permanente ayuda y asesoría en las aplicaciones técnicas. Igualmente, a Don José Eguía, Director del Museo Armería de Álava, por las facilidades brindadas en dicha institución. Asimismo, mi gratitud a Don José Borja Pérez, del Museo del Ejército de Madrid, por su ayuda y colaboración. Debo agradecimiento a las siguientes personas e instituciones: Al Teniente Coronel Don Pedro Berzal Fernández, y al Teniente Don Agustín Velasco Copa, de la Guardia Real. Al Coronel Don José Amiguetti Sánchez, y al Sargento Don Gerardo Pérez Hernández, del Servicio de Estudios Históricos de la Guardia Civil. A

Don Vicente Alonso Juanola, Don Salvador Nodales Zayas y a Don Germán Dueñas Beraiz, del Museo del Ejército de Madrid. Al Teniente Don J.A. López Ballesteros, del Colegio de Guardias Jóvenes Duque de Ahumada. Y, finalmente, a Doña Reyes Utrera Gómez y Doña Angeles Lázaro Martínez, del Archivo General del Palacio Real, por su colaboración.

* Las fotografías de las armas que aparecen en este artículo han sido realizadas por Don Antonio Úbeda Sánchez, perteneciente al Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional.

¹ Conocido desde los primeros tiempos, este concepto no fue plenamente desarrollado hasta mediados del XIX. Debemos recordar, entre otras tentativas, la representada por una pieza del XVI que, perteneciente a la Real Armería y atribuida a Cristóbal Frisleva, presenta un tornillo roscado que atravesando la recámara ejercía de culata. La pieza aparece fotografiada en el libro de James D. Lavin, *A History of Spanish Firearms*, Londres, 1965, p. 150, lám. 52.

² Entenderemos aquí por culata la pieza que cierra la zona trasera del cañón, en contraposición al término cureña, que es la parte final del arma que está realizada exclusivamente en madera.

³ Sistema que permite introducir los cartuchos en el cañón por la recámara en oposición al concepto de avancarga, en el cual se introducían por la boca del mismo.

⁴ Método que permite efectuar sucesivos disparos mediante un mecanismo de almacenamiento y arrastre de varios cartuchos accionado de forma manual.

⁵ Pieza cilíndrica en cuya base se realiza la obturación de la recámara. Contiene los mecanismos de percusión y extracción. Su pieza de acción, durante la maniobra de retroceso, abre la recámara, extrae el cartucho, y lo expulsa, mientras dispone la entrada de la siguiente carga alojada en el depósito. Durante la maniobra de avance, introduce el cartucho en la recámara y realiza el cierre de ésta, disponiendo finalmente el arma para el disparo.

⁶ La operación de rayar o estriar el ánima o interior del cañón tiene como objeto forzar a la bala para que, tomando fielmente estas rayas, adquiera un movimiento de rotación que confiera fuerza y precisión al proyectil. En España se han conocido armas rayadas desde principios del XVIII. Según la Ordenanza de 25 de septiembre de 1704, se disponía que en cada Compañía de Infantería hubiese dos fusileros o carabineros provistos de fusiles rayados.

⁷ Cierta forma de fusil con estrías en el interior y de origen norteamericano. Ocasionalmente se emplea este término, pese a su evidente anglicismo, para denominar a las armas de repetición por palanca procedentes de Norteamérica.

⁸ Arma de fuego, portátil, de menor longitud que el fusil, y que, como éste, tiene estriado el interior del cañón.

⁹ Henry diseñó un tipo de cartucho en el cual el fulminato se repartía en todo el interior de la base, en lugar de estar concentrado en una cápsula central.

¹⁰ Suiza, hacia 1868, decidió adoptar un arma diseñada por Frederic Vitterli. El arma empleaba balas calibre 10.4 mm, y aunque utilizaba mecanismo con culata móvil de cerrojo, contenía sus proyectiles en un depósito tubular bajo el cañón de tipo Winchester y una portezuela de carga según el diseño de Nelson King. El Vetterli-Vitali fue utilizado por los ejércitos italiano y suizo.

¹¹ F. Myatt, "The Illustrated Encyclopedia of 19th Century Firearms", New York, 1979, p.127.

¹² Denominamos *alcance eficaz* a la máxima distancia en la cual, en condiciones normales, el arma resulta eficaz. De otro modo, el *alcance efectivo* es la distancia a la que un tirador discreto puede hacer blanco.

¹³ En este modelo, calibre 10,75 mm y alza graduada entre 200 y 800 m, el guardamano cubría enteramente el depósito tubular.

¹⁴ Un tipo de arma que, más corta que la carabina, era empleada por la Caballería.

¹⁵ Real Orden de 26 de febrero de 1885. Cf. B. Barceló Rubí, "Armamento Portátil Español 1764-1939", Madrid, 1976, p. 204.

¹⁶ Por Real Orden de 27 de noviembre de 1895, reemplazando a la tercerola Remington modelo 1871.

¹⁷ B. Barceló Rubí, "Armamento Portátil Español 1764-1939". Madrid, 1976, p. 204.

¹⁸ T. Prieto, F. Ruiz del Orden, R. Larrañaga, "La prueba de las armas portátiles". Eibar, 1978, p. 28.

¹⁹ J.L. Calvo, *La Industria Armera Nacional*, Eibar, 1997, p. 356.

²⁰ Tal vez esta exclusividad tuviera algo de táctica publicitaria, propia del genio comercial que fue Winchester. Lo cierto es, a pesar de todo, que cada una de las armas de esta serie consigue transmitir, durante su manipulación, un innegable carácter especial.

²¹ W. Reid, *Historia de las Armas*, Madrid, 1987, p. 218.

²² Número de catálogo: K-586. Número de inventario: 10001512.

²³ El elevado número de bajas austriacas en la batalla de Sadowa, en la guerra entre Austria y Prusia, en 1865, demostró claramente la eficacia del fusil Dreyse de retrocarga, adoptado previsoriamente, unos años antes, por las tropas prusianas.

²⁴ Durante el transcurso de la contienda, medio millar de soldados españoles, a las órdenes del General Vara del Rey y del Coronel Vaquero, presentaron dura resistencia en el poblado de El Caney y Las Lomas de San Juan, respectivamente, a un cuerpo expedicionario estadounidense formado por cerca de 15.000 soldados, bien pertrechados y apoyados por artillería. Armadas únicamente con sus fusiles Mauser de reglamento, las tropas españolas infligieron a los atacantes cerca de 1.500 bajas.

²⁵ Es interesante reseñar cómo, paradójicamente, incluso el modelo Springfield 1905, que sustituyó al modelo Krag-Jorgensen que los norteamericanos emplearon en Cuba, se basaría en este desarrollo español.

²⁶ Comisión Mixta de Armas Portátiles, creada por Real Orden de 31 de marzo de 1888.

²⁷ Resulta imposible resumir en el reducido espacio de este estudio los variados sistemas que, a finales del siglo XIX, habían proliferado. Citaremos, no obstante, y merced a la excelencia de sus innovaciones, los desarrollos de culata giratoria del sistema Remington, y la versión española del mismo ideada por Núñez de Castro con su característica palanca de guardamonte.

²⁸ Nacido en Oberndorf, el 27 de junio de 1858, a Pablo Mauser le concedió el Gobierno español, en 1895, la gran cruz del Mérito Militar. Cf. *Guía Oficial de España*. Madrid, 1894, p. 385.

²⁹ Por Real Orden de 7 de diciembre de 1895, se estableció como arma reglamentaria. Este fusil sustituyó, con sensibles variaciones, a una versión anterior aprobada por Real Decreto de 30 de noviembre de 1892.

³⁰ Número de catálogo: K-401. Número de inventario: 10001477.

³¹ J.E. Casariego, *Tratado Histórico de las Armas*, Barcelona, 1982, p. 194.

³² B. Barceló Rubí, 1976, p. 265 [cit. n. 17].

³³ J. Borja Pérez, *La Historia de las armas de fuego portátiles a través de la colección del Museo del Ejército*, Madrid, 1999, p. 142.

³⁴ En 1870, Turquía adquirió gran cantidad de carabinas Winchester Modelo 1866. Las armas fueron empleadas, junto con el reglamentario Peabody-Martini, contra los rusos en las alturas fortificadas de Plevna, Bulgaria, en 1877. El ejército de la Sublime Puerta, gracias a la potencia de fuego de sus armas de repetición, causó numerosas bajas a las cerradas formaciones rusas, insuficientemente dotadas, como ya lo habían hecho los británicos en Crimea 10 años antes con su rifle Enfield de percusión. Sobre el mismo tema ver J. Pando Despierto, "La Guerra de Oriente", *Revista de Historia*, número 18, p. 115: "El Sultán Abdalaziz había adquirido (en 1870), 20.000 fusiles Winchester Modelo 1866, de gran precisión y alcance. El coste de la operación 1.560.000 dólares...".

Notas y Documentos

NUEVOS DATOS SOBRE ENRIQUE TELLER: DE BIBLIOTECARIO DEL CONDE DE GONDOMAR A AGENTE LIBRARIO DEL MARQUÉS DE VELADA

De regreso a Flandes, tras su breve embajada extraordinaria en Londres en la primavera de 1640, el Marqués de Velada, Don Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna¹, llegaba a Bruselas con despachos del Rey para su hermano el Cardenal-Infante Don Fernando, Gobernador General de aquellos Estados desde 1635, y con órdenes de Madrid de servir como Maestre de Campo General, reforzando así la campaña militar emprendida por Don Fernando en 1641, y que también requirió la presencia del entonces Embajador español ante la Dieta de Ratisbona, Don Francisco de Melo, Conde de Asumar. La repentina muerte del Cardenal-Infante en noviembre trajo consigo el nombramiento de Don Francisco de Melo como nuevo Gobernador General de los Países Bajos, y la concesión del mando de la Caballería al Marqués de Velada, que además, por decisión de Felipe IV, se convertía en la mano derecha del Gobernador, hasta el punto de ejercer como tal en su ausencia. La derrota española en Rocroi en 1643 provocó la caída de Melo. Sin embargo, ésta no tuvo consecuencias para Velada, que recibió la insólita noticia en Bruselas, donde permanecería a la espera de partir para su nuevo destino, Milán, con el cargo de Gobernador General, que desempeñó hasta 1646.

Durante aquellos años que sirvió en Flandes, al igual que ocurriera con los transcurridos en otros lugares donde desempeñó cargos políticos y militares, Velada aprovechó su privilegiada posición para incrementar su rica biblioteca con nuevos ejemplares. Para ello contó con los servicios de varios agentes, entre ellos del que fuera bibliotecario del Conde de Gondomar, Enrique Teller. Éste, tras la muerte de Gondomar en 1626, abandonó España y fue destinado a la Embajada española en París, donde servía Don Antonio Dávila y Zúñiga, III Marqués de Mirabel. Parece ser que después ejerció como agente diplomático en Flandes y en Inglaterra², donde coincidió con el Marqués de Velada, si es que acaso no se conocían previamente.

Las relaciones entre Velada y Gondomar se remontan a 1612, cuando Don Diego Sarmiento de Acuña, amigo y deudor del difunto Don Pedro Álvarez Osorio, VIII Marqués de Astorga, ejerció como mediador en las negociaciones que se establecieron entre su viuda, la Marquesa Doña Blanca Manrique de Aragón, y Don Gómez Dávi-

la y Toledo, II Marqués de Velada, con objeto de concretar las capitulaciones matrimoniales entre los hijos de ambos, Doña Constanza Osorio y Don Antonio Sancho Dávila respectivamente³. Tras la consiguiente boda entre Don Antonio, ya primer Marqués de San Román, y Doña Constanza en 1614, continuarían las buenas relaciones entre los Velada y Gondomar, materializadas en una abundante correspondencia y en una complicidad libraria que llevaría a Don Antonio a regalar ejemplares a Don Diego.

Es muy probable que Gondomar conociera la biblioteca que poseía el Marqués de Velada, heredada de su padre y enriquecida por la donación de la biblioteca particular de su tío Don Sancho Dávila, Obispo de Sigüenza, de más de dos millares y medio de volúmenes, instalada en una galería decorada con retratos, estampas, objetos científicos y bufetes de jaspe⁴. Don Antonio, destacado bibliófilo, aventajado epigramista y amigo de academias literarias⁵, conservaba además los papeles del Comendador Mayor Don Juan de Zúñiga, fallecido en 1586, que los testamentarios del difunto habían puesto bajo la custodia de Gómez Dávila⁶, el padre de Don Antonio. Precisamente sería el Marqués quien remitiera a Gondomar en 1619 un catálogo de dichos papeles para que éste marcara en los márgenes aquellos que más le pudieran interesar, para hacérselos llegar después⁷. Aparte de esta amable condescendencia con quien había negociado su matrimonio, Velada regalaría al Conde una joya bibliográfica que conservaba su difunto padre en su residencia de Velada, y cuya existencia pocos suponían en aquellas manos. El manuscrito *De aetatibus mundi imagines*, del afamado artista Francisco de Holanda, desaparecido en torno a 1580 durante la conquista de Portugal, fue a parar a la Biblioteca de Don Diego en torno a 1625 o 1626, en que deja de aparecer en los inventarios de libros de los Marqueses de Velada⁸. Conociendo el celo de Velada por sus libros resulta sorprendente que obsequiara a Gondomar con una obra única como la de Holanda, sin embargo, hizo lo mismo con Don Luis de Haro, permitiéndole llevarse de su biblioteca varios volúmenes⁹ que pertenecían a la antigua biblioteca de su tío, el Obispo Don Sancho, y que le fueron donados con la condición de no ser enajenados o vendidos jamás, quedando vinculados a perpetuidad con el mayorazgo de Velada.

Esa relación de amistad entre ambos pudo conllevar que Gondomar recomendara al Marqués a su antiguo bibliotecario, Teller, que se pondría a su servicio como agente diplomático, además de hacer de intermediario en la compra de libros para Velada. De estas actividades tenemos constancia merced a varias cartas intercam-

biadas por Teller, el Comendador Antonio Sánchez de Taibo y el Marqués de Velada, cuando éste fue designado, por el Conde-Duque de Olivares, Embajador extraordinario en Inglaterra y poco después Gobernador General de Milán.

Durante su estancia en Londres, el Marqués de Velada contó con la asistencia de Teller, como intérprete y buen conocedor del funcionamiento de la legación diplomática española, en manos por entonces de Don Alonso de Cárdenas, encargado de negocios de la Embajada¹⁰. Antes de su llegada escribía a Teller para informarse de cuál era el mejor sistema para introducir libros en Inglaterra, que llevaba para la clandestina comunidad criptocatólica de las Islas:

Diferentes relijiosos me am pedido que lleve con mi ropa a ynglaterra algunos paquetes y cofres, entiendo que son de libros, v.m. me diga lo que en esto se acostumbra que aunque la acción es piadosa puede aber otros medios de conducirlos... de que yo no estoy adbertido y v.m. lo debe de estar... en todo adbierta v.m. lo que le pareziere como más plático en las cosas de ynglaterra para que se encamine el mayor azierto¹¹.

Quizá fueran los jesuitas, con los que mantenía muy buenas relaciones, como antes lo hiciera su padre, los que hubieran solicitado a Velada que llevara consigo libros de devoción o predicación en su valija diplomática, a salvo de inspecciones no deseadas, costumbre, por otra parte, instaurada por sus predecesores en la Embajada inglesa, y permanente preocupación de las autoridades inglesas¹².

Tras su breve embajada, Olivares decidía enviar a Velada de nuevo a Flandes, acompañándole Teller con toda probabilidad en esta nueva misión. Allí permanecería, como vimos, hasta 1643, en que se le ordenó servir en Milán como Gobernador General. Desde su nuevo destino, el Marqués de Velada continuó manteniendo contactos con Teller, que actuaba como informador para las autoridades españolas y a la vez como su agente. Teller quedó en Bruselas¹³, desde donde informaba periódicamente a Velada de la situación política en los Países Bajos, de Francia, y de la cercana Inglaterra.

Como testimonian las escasas referencias documentales halladas hasta el momento, Velada y Teller continuaron manteniendo relación epistolar, en la que estaba presente la delicada situación política del momento y el interés del Marqués por determinados libros. Mediante las cartas de Antonio Sánchez de Taibo a Velada, desde Bruselas, hemos podido comprobar cómo Teller recibía listados de los libros solicitados por su nuevo patrón y dinero para su compra, de forma periódica, a través de citado Taibo, que era el encargado de hacérselos llegar a Milán o directamente a Madrid:

Notas y Documentos



Retrato ecuestre de Don Antonio Sancho Dávila y Toledo. IH 2480, Biblioteca Nacional, Madrid.

...el canónigo Teller no me ha pedido dinero para la compra de libros, yo le buscaré y le entregaré lo que me dijere es menester y en entregándomelos los remitiré a Vuestra Excelencia ¹⁴. Teller no solía aceptar el dinero por adelantado hasta haber localizado los ejemplares, tras lo cual, y una vez negociado el precio final, se ponía en contacto o bien con el Marqués, o bien con su agente, el mencionado Taibo, para realizar el pago:

Dos veces he hablado al canónigo Teller para que dijese el dinero que le abría de dar para los libros y siempre me dice que en hallándolos me lo pedirá ¹⁵.

Velada andaba interesado en tratados de ingeniería militar, debido a la urgente necesidad de reforzar las fortificaciones milanesas ¹⁶ ante una más que posible invasión francesa. Por ello pidió a Teller que se informara de la posibilidad

de localizar y adquirir determinado título. También en la misma carta -la única hallada hasta el momento de Teller a Velada-, el antiguo bibliotecario de Gondomar informaba a Velada de la situación de otros encargos:

Ando en busca de los libros que V.E. me ha mandado, y el libro de fortificaciones en francés en quartilla, cuyo nombre dice V.E. podría ser como Coneto, no le hallo, aviéndole buscado con todo cuidado bien hallo en palacio un librito de geometría que se llamava *le compas de la proportion* hecho por Miguel Connetto que fue italiano y ingeniero del Archiduque Alberto, y sin duda él es quien V.E. pide, mas no halló otra obra suya, y aquí va una memoria de otros autores que tratan de fortificaciones.

[En] quanto al *Breviario* ya le he mandado enquadernar, más reparo en darle cubierta de capa que dice el librero del buen pastor, que sola la capa (si

se hallase) costaría diez pattacones, y dudo que V.E. quiera gastar tanto siendo para una monja, a quien la capa contrahecha o [de] lindo cordován será muy bastante, mas esta duda la comunicaré con el Comendador Tayvo ¹⁷.

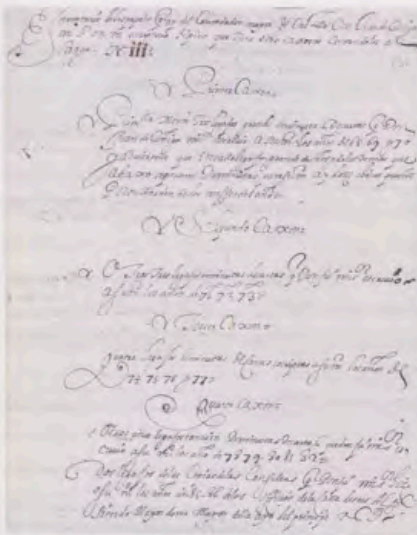
Desconocemos si la relación entre Velada y Teller continuó tras el regreso del Marqués a España en 1646 ¹⁸, muy probablemente sí, ya que Don Antonio siguió adquiriendo libros, y qué mejor agente librario que el experimentado Teller, antiguo bibliotecario del Conde de Gondomar. Sirvan, pues, estos breves testimonios documentales para conocer un poco más acerca de las andanzas de Enrique Teller y sus servicios como agente diplomático y librario.

Santiago Martínez Hernández

NOTAS

¹ Don Antonio nació en el Alcázar madrileño en 1590. Fue apadrinado por el Príncipe Felipe, en su primer acto público al que le permitía acudir Felipe II, como deferencia hacia el Marqués de Velada su padre, Don Gómez Dávila y Toledo, Ayo y Mayordomo Mayor de Sus Altezas. Menino y Bracero de la Reina Margarita durante la Jornada de Valencia de 1599, Gentilhombre de Cámara de Felipe III en 1610, obtendría el título de primer Marqués de San Román -con el que serían honrados los futuros primogénitos de la Casa de Velada- cuando se casó con Doña Constanza Osorio, hermana y heredera del IX Marqués de Astorga, título que finalmente heredaría el hijo de ambos, y sobrino del difunto Astorga, Don Antonio Pedro Álvarez Osorio Dávila y Toledo. Don Antonio tomaría la encomienda de Manzanares de la Orden de Calatrava a la muerte de Don Gómez Dávila, su padre, en 1616. La escasa fortuna de Velada en el Corte le obligaría a optar por *servir al Rey* fuera de ella, iniciando así su *cursus honorum* en Portugal durante la visita de Felipe III, que casi le cuesta la vida al sufrir un grave atentado. En 1624 marchaba a Orán como Gobernador General hasta 1626, en que regresó de nuevo a España. Transcurrieron varios años en los que se le ofrecieron diversos destinos que no llegaron a realizarse, hasta que finalmente en 1656 el Conde-Duque de Olivares le ofreció el mando de un Tercio en Flandes a las órdenes del Gobernador General de los Países Bajos, el Cardenal-Infante Don Fernando, haciéndose cargo de las Armadas de Flandes tras la derrota de Antonio de Oquendo en Dunquerque y la muerte del Marqués de Fuentes. En su nueva responsabilidad de rehacer la maltrecha Flota superviviente del desastre, fue eficiente, y poco después Olivares le enviaba a Londres en embajada extraordinaria. Estos y otros datos sobre su biografía nos los ofrece él mismo en varios memoriales remitidos a Felipe IV, en los que hacía un resumen de sus servicios a la Coro-

Notas y Documentos



Carta del Marqués de Velada al Conde de Gondomar, c. 1619, RB, Ms. II/2134, doc. 232, "no embió a VS más que un papel por que ba acompañado del catálogo...", incluye el autógrafo del Marqués.

na, con el fin de excusarse de admitir determinados oficios de armas debido a su edad (55 años) y reivindicando otras responsabilidades, entre ellas las presidencias de Italia o Flandes, IVDJ, Envío 85, Caja 117, fol. 170 y ss.

² Henry Taylor, también conocido como Henri Tailler o Enrique Teller, había nacido en Douai en 1602, en el seno de una familia católica inglesa exiliada en Flandes. Un año después, su padre Robert Taylor era nombrado Secretario e intérprete de la Embajada española en Londres, cargo que desempeñaría hasta su muerte seis años después. Fue educado en los Colegios de St. Omer y Douai, y en el Colegio Inglés de Roma. Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, Embajador de Su Majestad Católica en la Corte de Jacobo I, lo trajo consigo a su vuelta a España, para encargarse de su biblioteca después de la marcha de Étienne Eussem, el antiguo bibliotecario alemán del Conde que dejó Valladolid a finales de 1619. Teller moriría en 1662 como deán de la Catedral de Amberes. Estos datos biográficos, y otros igualmente relevantes, pueden verse en Ian Michael y José Antonio Ahijado Martínez, "La Casa del Sol: la Biblioteca del Conde de Condomar en 1619-25 y su dispersión en 1806", *apud* María Luisa López-Vidriero y Pedro M^a. Cátedra (dirs.), *El Libro Antiguo Español III. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca, Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 185-200.

³ Carta del Marqués de Velada sin destinatario, [1612] Real Biblioteca [RB], Ms. II/2142, doc. 90.

⁴ S. Martínez Hernández, "La Biblioteca del convento franciscano de San Antonio de Padua (Velada): origen y fortuna de la Librería Grande de los Marqueses de Velada. Noticias sobre la donación de los libros del Obispo

Sancho Dávila a los Marqueses de Velada (s.XVII-XVIII)" (próxima publicación, *Archivo Ibero-Americano*).

⁵ Fue co-fundador de la primera *Academia* del Conde de Saldaña junto a los Duques de Feria y Pastrana hacia 1605 y de la segunda en 1611, J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, 1961, pp. 36-37. Cultivó la amistad de Luis de Góngora, que le dedicó más de una composición poética, de Francisco de Quevedo, del Conde de Villamediana, de Don Luis de Haro, y fue mecenas del poeta Anastasio Pantaleón de Ribera.

⁶ A la muerte del Marqués de Velada en julio de 1616, los "Nueve escritorios cerrados llenos de papeles que fueron de don Juan de cúniga" y "un escritorio de pino largo cerrado que dicen se llama del Comendador Mayor sin llave", se custodiaban en las casas de servicio que Don Gómez Dávila tenía en Madrid a cargo de Juan de Alba, su Guardarropa. Véase S. Martínez Hernández, *Los Libros del Ayo y Mayordomo Mayor del Rey. La Biblioteca del Marqués de Velada, Don Gómez Dávila y Toledo (c. 1535-1616)*, Madrid, 1998, Memoria de Licenciatura inédita, pp. 204-205.

⁷ No obstante, los papeles de Zúñiga permanecieron en poder de la Casa de Velada hasta su dispersión en el siglo XIX. F. Bouza Álvarez, "Guardar papeles - y quemarlos - en tiempos de Felipe II. La documentación de Juan de Zúñiga (Un capítulo para la historia del Fondo Altamira)", *Reales Sitios* (Madrid), (I parte, n^o 129, 5^o trimestre 1996, pp. 2-15), (II parte, n^o 131, 1^o trimestre 1997, pp. 18-35).

⁸ S. Martínez Hernández, "Pedagogía en Palacio: el Marqués de Velada y la educación del Príncipe Felipe (III), 1587-1598", *Reales Sitios* (Madrid), Año XXXVI, n^o 142 (4^o trimestre 1999), pp. 54-49.

⁹ Fueron seis obras las que se llevó Don Luis de Haro, sobrino del Conde-Duque de Olivares, todas ellas de Historia, no sabemos si prestadas o regaladas por el Marqués, *Inventario de los libros y pinturas de la librería... del Marqués de Velada*, 1624, IVDJ, Ms. 26-II-12, fols. 211-240. Parece ser que los libros entregados a Haro lo fueron con posterioridad a la fecha de realización de dicho inventario.

¹⁰ Desde la salida del octavo Conde de Oñate, Don Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, *el Joven*, de la Embajada de Londres a comienzos de 1658, debido a que su actitud desagradada al Rey Carlos I, Olivares no había cubierto su vacante, a pesar de la importancia del destino y de las delicadas relaciones entre España e Inglaterra en aquellos momentos. J. H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares*, Madrid, 1991, pp. 522-525. Posteriormente, para reforzar sus negociaciones con Londres, enviaba Olivares en la primavera de 1640 a dos embajadores extraordinarios, el Marqués de Velada y a Virgilio Malvezzi, J. H. Elliot, "The Year of the Three Ambassadors", *History and Imagination. Essays in Honour of H.R. Trevor-Roper*, ed. Hugh Lloyd-Jones, Londres, 1981.

¹¹ Carta de Marqués de Velada a Henry Teller, 27 de enero de 1640, Biblioteca Francisco de Záburlu [BFZ], *Altamira*, Carpeta 484, doc. 44.

¹² Esta estrategia -a la que se prestaron todos los Embajadores y diplomáticos españoles para eludir las prohibiciones de importar libros católicos a Inglaterra, amparada por los jesuitas y denominada la *Misión de Inglaterra* -en opinión de Velada, "piadosa"-, había provocado frecuentes enfrentamientos diplomáticos entre Madrid y Londres, aunque continuó desarrollándose con cierta "normalidad". Véase F. Bouza Álvarez, "Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en sus manos?", *Cuadernos de Historia Moderna* (Madrid), n^o 16, (1995), pp. 73-87. Sobre la censura de libros en Inglaterra y la eficacia de los controles sobre la importación de los mismos, S. Lambert, "State control of the press in theory and practice: the role of the Stationers' Company before 1640", R. Myers y M. Harris (eds.), *Censorship & The Control Print in England and France 1600-1910*, Winchester, 1992, pp. 1-52.

¹³ Teller fue recompensado por sus servicios con un canonicato y se le consiguió una pensión anual: "el canónigo Henrrique Teller veinte escudos al mes por merced de SM por vía de asistencia desde 15 de Abril de 1641 en el interin que se le situa una pensión eclesiástica de 600 florines al año", en *Relación General de las personas que por gastos secretos goçan sueldos, entretenimientos, asistencias, encomiendas y pensiones en virtud de órdenes de SM y Respectivamente del señor Archiduque y de los gobernadores de estos Países bajos*, BFZ, *Altamira*, Carpeta 484, doc. 21, fol. 2.

¹⁴ Carta de Antonio Sánchez de Taibo al Marqués de Velada, Bruselas, 16 de septiembre de 1645, Bibliothèque publique et universitaire (BPU), Ginebra, Colección Edouard Favré, Vol. XL, fols. 90r-91v.

¹⁵ Carta de Antonio Sánchez de Taibo a Velada, 14 de octubre de 1645, Bruselas, *Ibidem*, fols. 160r-161v.

¹⁶ "...las Plazas de la frontera casi se hallan enteramente fortificadas y municionadas, y esto después que yo llegué aviendo introducido por parecer mío (siendo muchos del contrario) el agua del Río Bormia en la cantidad que he querido en los fossos de la Ciudad de Alexandría, y en su Burgo el agua del Tanar, con que se ha ilustrado, beneficiado, y fortalecido una y otra población", *Id. Supra* nota 1.

¹⁷ Carta de Teller a Velada, Bruselas, 30 de septiembre de 1645, BPU, *Favre*, vol. XL, fols. 117r-118v. Al margen de sus encargos, el canónigo informaba al Marqués de la guerra civil en Inglaterra, de la situación política en Flandes y de las intenciones del Cardenal Mazarino de pasar a Italia.

¹⁸ A su regreso el Marqués ordenó hacer inventario de todos los libros que tenía en su villa de Velada, y que sumaban en total 2.419, IVDJ, Ms. 26-V-15, fol. 30

Crónica Cultural



Música

CONCIERTO DE ÓRGANO Y TROMPETA EN LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE MADRID

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró un concierto de órgano y trompeta, a cargo de los profesores Gerhard Weinberger y Martín Baeza Rubio, en la Capilla del Palacio Real de Madrid. En él se interpretaron obras de algunos de los compositores más representativos de los siglos XVII y XVIII, como Charpentier, Cabanilles, Haendel, y Bach, entre otros.

XVII CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

Dentro del XVII Ciclo de Música de Cámara, el grupo Philharmonia Berlin Quartett interpretó el *Cuarteto en Mi bemol Mayor Op. 12*, de Felix Mendelssohn, y el *Cuarteto en Si bemol*



Mayor, Op. 67, de Johannes Brahms, con los Stradivarius de la Colección palatina, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

CICLO DE MÚSICA ESPAÑOLA "LOS SIGLOS DE ORO"

El Grupo de Música "Alfonso X el Sabio", dirigido por Luis Lozano Virumbrales, actuó en concierto, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, dentro del Ciclo de Música Española "Los Siglos de Oro", organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid, con el propósito de difundir el patrimonio musical español mediante su interpretación en algunos de los espacios históricos para los que fue concebido.

En esta ocasión se interpretó el "Oficio de Tenebras en las Descalzas Reales" (Reconstrucción del rito original del Viernes Santo), de Tomás Luis de Victoria.



Publicaciones

PRESENTACIÓN DE LOS CUATRO ÚLTIMOS CATÁLOGOS EDITADOS POR EL PATRIMONIO NACIONAL

El Duque de San Carlos, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, presentó, en el Salón de Mayordomía del Palacio Real de Madrid, los cuatro últimos catálogos editados por este Organismo:

Tapices del Patrimonio Nacional. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V; Correspondencia del Con-

de de Gondomar. Volumen II; Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales; y Manuscritos e impresos del Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos.

CATÁLOGO DE TAPICES DEL PATRIMONIO NACIONAL. III. SIGLO XVIII. REINADO DE FELIPE V

El volumen III del *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, del que es autora Concha Herrero, está centrado en la primera mitad del siglo XVIII. Constituye un interesante estudio en el que se aborda cómo los importantes cambios de gustos y de pensamiento que se producen en los comienzos de este siglo originan la creación en España de las Reales Fábricas: así, la de Santa Bárbara, que se dedicará, a partir de 1724, al tejido de tapices.

CORRESPONDENCIA DEL CONDE DE GONDOMAR. VOLUMEN II

Dentro del Programa de Catalogación e Inventarización de los Fondos Bibliográficos del Patrimonio Nacional, aprobado en 1992, se ha publicado el volumen II de la *Correspondencia del Conde de Gondomar*, interesante figura, que destacó en su esfera como Embajador en Londres, 1612-1622. La descripción completa del epistolario de Diego Sarmiento de Acuña es una herramienta de investigación de primera importancia para los estudios históricos de la Edad Moderna. El interés de estas cartas, tanto para temas de política nacional e internacional, cultura, historia de la mujer, nobleza, libro e imprenta, historia de la diplomacia, o coleccionismo, hace que el *Catálogo de Gondomar* sea una clave de acceso fundamental para los reinados de Felipe II y Felipe III.

CATÁLOGO DE LA REAL BIBLIOTECA. TOMO XIV.

MANUSCRITOS E IMPRESOS DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID Y MANUSCRITOS E IMPRESOS DEL MONASTERIO DE LAS HUELGAS REALES DE BURGOS

Con el *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XIV* se inicia la publicación de los fondos de los Reales Patronatos, que constituye una herramienta de trabajo indispensable para los historiadores. En esta ocasión se han editado los de manuscritos e impresos de dos de las clausuras femeninas históricas más importantes de España: los Monasterios de Santa María la Real de Huelgas, en Burgos, y de la Anunciación, más conocido como de las Descalzas Reales de Madrid. Próximamente se editarán los de los Monasterios de la Encarnación (Madrid) y de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid).

Estos libros forman parte del programa general de catalogación de fondos bibliográficos de la Real Biblioteca, cuyo objetivo es ir completando la arquitectura del edificio catalogal de la misma y de las bibliotecas particulares de los Monasterios que administra el Patrimonio Nacional.

Crónica Cultural

Seminarios

SEMINARIO PALAFOX Y MENDOZA

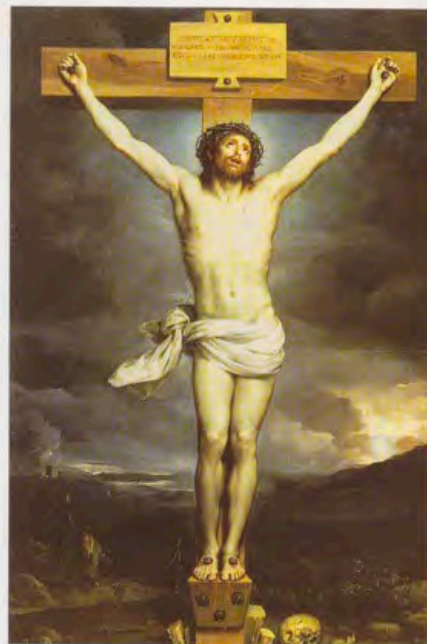
En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid ha tenido lugar el Seminario *Palafox y Mendoza*, organizado por el Patrimonio Nacional, y al que han asistido un grupo de investigadores y estudiantes para analizar esta figura esencial en la España del siglo XVII.

Los organizadores del Seminario fueron María Luisa López Vidriero, Directora de la Real Biblioteca; y el Profesor Fernando Bouza, de la Universidad Complutense de Madrid. Lo presidió el Profesor Sir John Elliott, de la Universidad de Oxford. La Coordinación estuvo a cargo del Profesor Antonio Feros, de la Universidad de New York.

Palafox, aragonés e hijo ilegítimo del Marqués de Ariza, fue enviado a la Universidad de Sala-

manca para seguir la carrera eclesiástica. Viajó a Alemania, junto a la Infanta María, cuando se casó con el Rey de Hungría, y recorrió Europa enviando informes a Olivares y al Rey.

A su regreso fue destinado al Consejo de Indias, y en 1640 nombrado Visitador General de la Nueva España. Allí introdujo la "limpieza de manos" para desterrar la corrupción y corregir los abusos que se cometían. Se enfrentó con el Virrey, el Duque de Escalona, que era portugués, y al que logró desplazar, sustituyéndole interinamente durante varios años. En Nueva España comenzó su labor reformadora, tanto en el ámbito eclesiástico como en el civil.



hoy conservan la lengua y las costumbres de sus ancestros del siglo XVIII.

Un variado mensaje cultural e histórico que intentará recuperar una olvidada página de la historia común y ayudar al desarrollo del español y de la cultura española en los Estados Unidos. Ha sido bien comprendida por la sociedad norteamericana y ha generado un congreso seminario con doble sede en Nueva Orleans y Alcalá de Henares y otras tres exposiciones sobre temas españoles.

La Exposición consta de más de 600 piezas (250 en la Mesa de Gala), que cubren todos los géneros artísticos de la época, además de una bandera y documentos significativos, como los Tratados de Paz con Estados Unidos y con las naciones Indias, unos y otros a ambos lados del Mississippi, entonces río español.

Se reproducen varias salas de los Palacios Reales, que, por especial concesión del Patrimonio Nacional, quedarán instaladas para su exposición permanente en un Museo del Estado. Su puesta en escena ha sido muy elogiada; y el esfuerzo restaurador ha sido notable.

Begoña Mardones
Julia López de la Torre

Exposiciones

EL PATRIMONIO NACIONAL EN AMÉRICA. EXPOSICIÓN: LA MAJESTAD DE ESPAÑA. COLECCIONES REALES DEL MUSEO DEL PRADO Y PATRIMONIO NACIONAL: 1746-1835

(1 de marzo-5 de septiembre de 2001)

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía visitaron el 31 de marzo esta Exposición, organizada por el Patrimonio Nacional con la participación del Museo del Prado. La inauguración tuvo lugar el 1 de marzo con la asistencia del Embajador de España en Washington, Don Javier Rúperez; el Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, el Duque de San Carlos, y las primeras autoridades del Estado de Mississippi y de la ciudad de Jackson.

La Exposición refleja la producción artística de pintores y escultores de la Corte y de las Reales Fábricas y Talleres, en los Reales Sitios, durante el periodo de la gestación y consolidación de la Independencia de los Estados Unidos, reconocida y apoyada por los Reyes de España con sus ejércitos, su economía y su diplomacia. Representa la cultura de este periodo en el que los

soldados españoles murieron por la causa americana y los inmigrantes españoles fundaron ciudades en la desembocadura del Mississippi, y constituyeron parte de los primeros grupos de ciudadanos libres norteamericanos. Todavía



Lacquered works of Namban art in the Encarnación and Trinitarias Monasteries in Madrid.

By Yayoi Kawamura Kawamura.
Universidad de Oviedo.

Several items of Japanese Namban *urushi* (lacquered) art are conserved in the Encarnación and Trinitarias Monasteries in Madrid. The *urushi* objects, of the thousand-year-old Japanese art, were much in demand by Iberian missionaries and merchants that travelled to Japan in the last decades of the 16th century and the first of the 17th. They commissioned items for use in Western Europe from Japanese craftsmen that were capable of making them. These works of art in Madrid probably arrived via Lisbon and at the time they were considered as real treasures, used for holding relics and they formed part of the "chamber of marvels", which was very fashionable among the nobility. Two items in the Encarnación Monastery are chests, one small with a half-barrelled lid, and the other large with a flat lid. The third item in this Monastery is a small portable altar. The work of art in the Trinitarias Monastery is a triptych.

More information about Federico Zuccaro's arrival in Spain.

By Almudena Pérez de Tudela.

One of the most difficult problems that Philip II had to face when it came to decorating the Basilica of El Escorial was choosing an appropriate painter for the main altarpiece. After much indecisiveness, the famous Federico Zuccaro was commissioned for the task, whose arrival in Spain was preceded by complicated negotiations. This article offers some previously unpublished documents on how the Monarch negotiated, by means of his Italian agents, in order to convince the artist. It also analyses his production in El Escorial, taking into account sources previously unconsidered by Spanish historians, such as the correspondence between the Duke of Urbino and his Ambassador in Madrid.

Physiognomy of virtue. Gestures, movements and words in the court and aristocratic culture of the 17th century.

By Adolfo Carrasco Martínez.
Universidad Complutense de Madrid.

Gestures, movements and words were the forms of communication used in the Court world. Court etiquette, as a coded system of social behaviour, integration and hierarchical organisation, was widespread in different society circles and affected several social groups, especially nobility. We can therefore talk about a court and aristocratic culture, which included the way aristocrats behaved in the King's milieu, communication in the heart of the privileged class and organisation of domestic relations in the Courts of the nobility. In order to study these behaviours, our work is based on specific aspects, such as gestures, the play with movements and the

distances in the court space and the word / silence duality from the nobleman's point of view.

The informal exercising of power. Court politics and access to the Royal Family during the second half of the reign of Phillip IV.

By Alistair Malcolm.
University of Manchester.

We have always assumed that the "Lesser" Hapsburgs were weak figures, hidden away from the majority of their vassals and easily controlled by noblemen and courtiers in their environment. This situation had arisen due to the ease with which the latter managed to manipulate appointments to the Royal Households and to use the rigid forms of protocol to allow or deny access to the Royal Family. However, there is evidence from the 1650s that suggest different conclusions: firstly, at that time there were many more people in contact with Philip IV than has been acknowledged so far; secondly, the Court was not at all as subjected to etiquettes during those years as has so often been suggested. These factors had a great impact on the *valido*, or Chief Minister, Don Luis de Haro, and they are preliminary, but important considerations to help us to understand how the government of this courtier worked, a man as powerful and influential as he is unknown.

Photographic images of a palace: La Granja de San Ildefonso..

By Helena Pérez Gallardo.
Universidad Complutense de Madrid.

Documents and photographs with a varied origin visually reconstruct both aspects of the Summer Residence of La Granja de San Ildefonso: images of the building, its gardens and fountains as the focus of the image and of the setting of the Royal Family's social life and the latter on their days of rest and entertainment. These photographs range from the first images of the building taken by Clifford, Laurent or Lohr and Morejón, to the time when the Palace was no longer the setting of an eventful and carefree life, but rather a tourist object of the lenses of amateurs, photographic associations and professionals.

Winchester and Mauser, two repeating systems in the Royal Armoury.

By Carlos Torreiro Luengo.
Patrimonio Nacional.

Among the varied Collection of treasures in the Royal Armoury, there are two firearms dating from the 19th century, which, as a result of either their quality or the technical advances that they had at the time, are today considered as exceptionally important. Both examples, which for scholars and amateurs represent something more than just another step in the progress of armament design, have become part of legend. The purpose of this brief study is to make the public aware that this collection exists, since knowledge of their systems and features is decisive for understanding firearms, even those of our times. The Royal Armoury and the wealth of its collection still provide endless scope for research work.

Energía es...



descubrir

Endesa y tú. De ahora en adelante.
www.endesa.es

E 
endesa

MA
Bal
Ma
• E
23
de l
Kru
Her
Ber
7



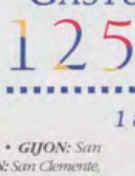
GASTON Y DANIELA

125 AÑOS

1876 2001

www.gastonydaniela.com

MADRID: Hermosilla, 26 (Central), Velázquez, 47, Velázquez, 42, Nuñez de Balboa, 53, Hernani, 68 (semi-esquina a Orense) • MIRASIERRA: Alfredo Marquerie, 14 • ARAVACA: Osa Mayor, 94 • MAJADAHONDA: Las Norias, 13 • BARCELONA: Pau Claris, 171, Travessera de Gràcia, 14 • BILBAO: Correo, 23 • MALAGA: Pablo Rutz Picasso, 4 (Edificio Miramar) • ALBACETE: Marqués de Villares, 23 • ALICANTE: Bazán, 49 • ALMERIA: Plaza Urrutia, 5 • BERGARA: Knz Gallastegi, 3 • BURGOS: Julio Sáez de la Hoya, 7 • CASTELLON: Avda. Hermanos Bau, 14 • ELCHE: P^o Eres Sta. Lucía, 12 • GERONA: Avda. Jaume I, 68 • GIJON: San Bernardo, 73 • GRANADA: Ganivet, 8 • GUADALAJARA: Virgen del Amparo, 45 • JAEN: San Clemente, 7 • JEREZ DE LA FRONTERA: Plaza de San Andrés, 10 • LORCA: P^o de la Estación, 10



• LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Domingo J. Navarro, 14 • LERIDA: Avda. Blondel, 54 • LOGROÑO: Jorge Vigón, 12 • MAHON: Plaza del Príncipe, 16 • ORENSE: Capitán Eloy, 18 (bajo) • OVIEDO: Pray Ceferino, 12 • PALENCIA: Cardenal Almaraz, 7 • PALMA DE MALLORCA: Rubén Darío, 2 • PAMPLONA: Avda. Carlos III, 36 • PUERTO DE SANTA MARIA: Doctor Marañón, 1 • SALAMANCA: Avda. Miral, 27 • SAN SEBASTIAN: Echaide, 6 • SANTA CRUZ DE TENERIFE: 25 de Julio, 23 • SANTANDER: San José, 12 • SEVILLA: Chapineros, 7 • TUDELA: San Marcial, 10-12 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • VALLADOLID: Veinte de Febrero, 1 • VIGO: Velázquez Moreno, 9 • VITORIA: P^o de la Estación, 10

Haydn en Cádiz



Con motivo de las obras de restauración de la Santa Cueva y de la Iglesia del Rosario, llevadas a cabo con la colaboración de la Junta de Andalucía y World Monuments Fund España, la **FUNDACION CAJA MADRID** ha organizado un ciclo extraordinario de tres conciertos con "Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz", op. 51, compuesta por **F. J. HAYDN** por encargo de la Cofradía de la Santa Cueva.

Sección transversal del conjunto monumental. Autor. José Ignacio Fernández-Pujol



1 Oratorio Alto de la Santa Cueva

CUARTETO MOSAIQUES

Las siete Palabras de Cristo en la Cruz, op. 51

Versión para cuarteto de cuerda, Hob.III: 50-56

Sábado, 31 de marzo de 2001.



2 Cripta de la Santa Cueva

EUROPA GALANTE

Fabio Biondi, director

Las siete Palabras de Cristo en la Cruz, op. 51

Versión para orquesta de cuerda, Hob.III: 50-56

Martes, 3 de abril de 2001.



3 Iglesia del Rosario

LE CONCERT DES NATIONS

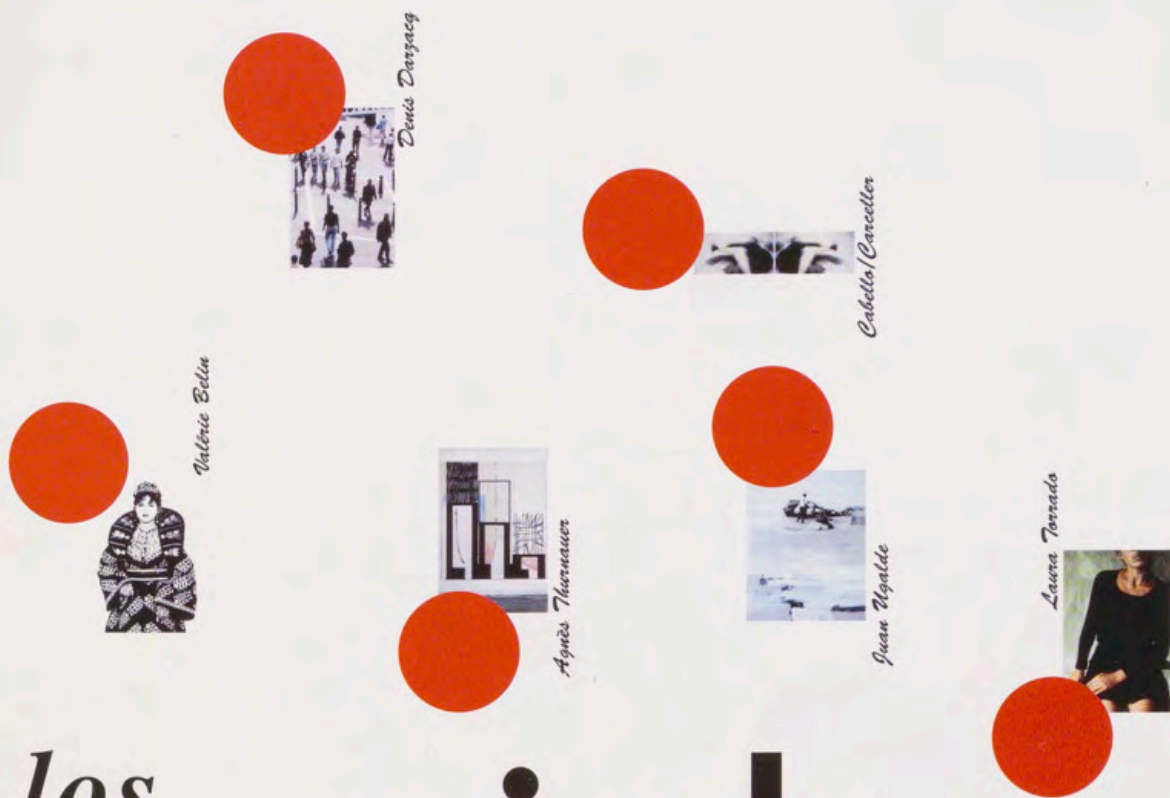
Jordi Savall, director

Las siete Palabras de Cristo en la Cruz, op. 51

Versión original para orquesta, Hob.XX/1

Miércoles, 11 de abril de 2001.

PREMIO ALTADIS 2000
ARTES PLÁSTICAS



y los premiados son

PREMIO ALTADIS
ARTES PLÁSTICAS

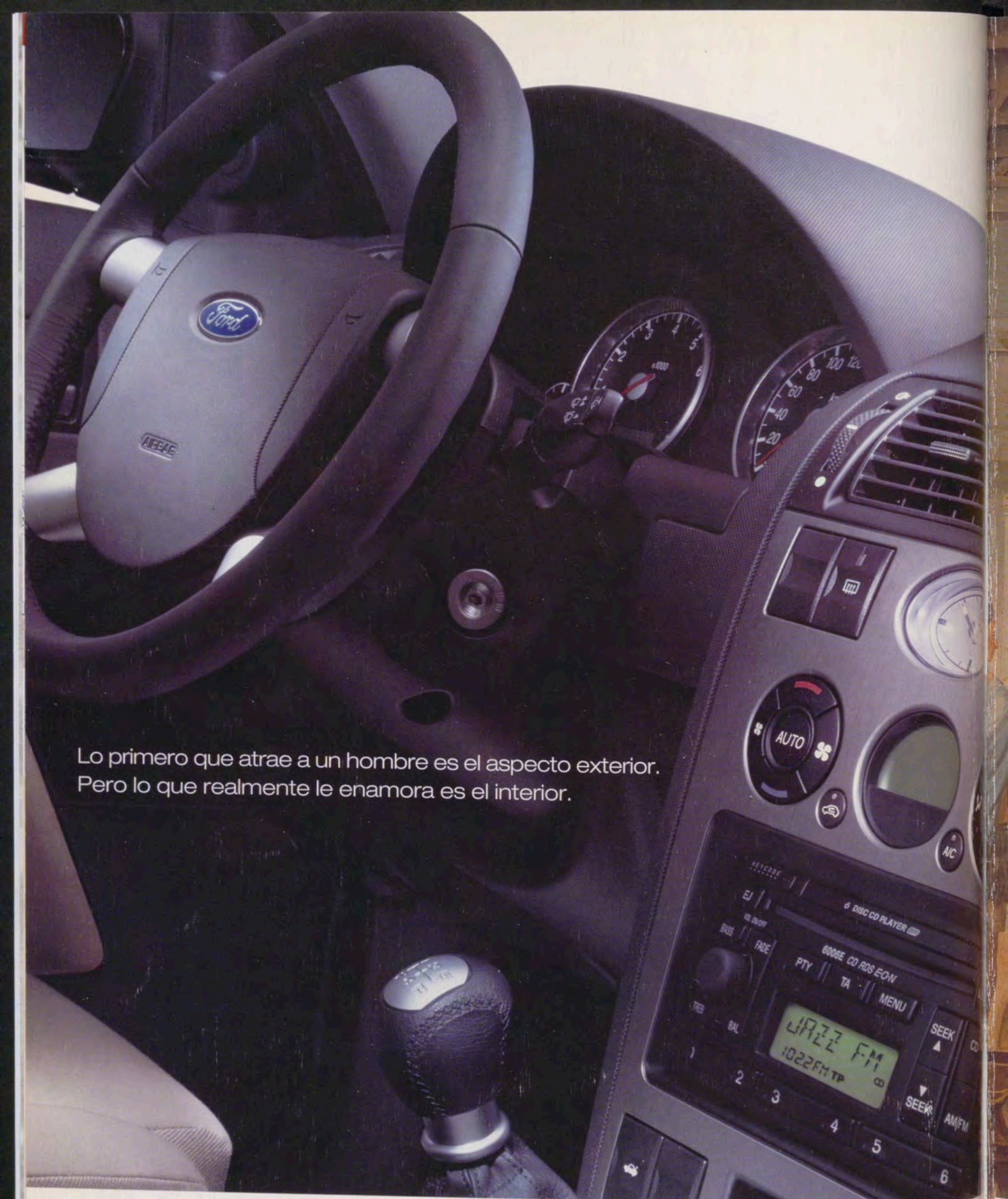
*Altadis continúa con su labor
como mecenas de jóvenes valores
del nuevo arte español y francés.*

2000

Partiendo de una selección de
treinta artistas de ambos países, el
jurado ha elegido estos seis ganadores.

Conozca las obras
premiadas en la galería
Helga de Alvear
(Dr. Fourquet, 12, 28012
Madrid), del 25 de abril
al 19 de mayo.





Lo primero que atrae a un hombre es el aspecto exterior.
Pero lo que realmente le enamora es el interior.

El exterior del Nuevo Ford Mondeo entra por los ojos. Pero lo que realmente deja huella es su interior. La robustez de su diseño hace que su espacio interior sea mucho más envolvente y sólido. Y, además, la calidad de los materiales, la agradable postura de conducción, así como la insonorización y la ausencia de vibraciones hacen del Nuevo Ford Mondeo un líder en diseño interior. Información y prueba www.ford.es ó 902 442 442

nuevo ford **mondeo**
líder natural

