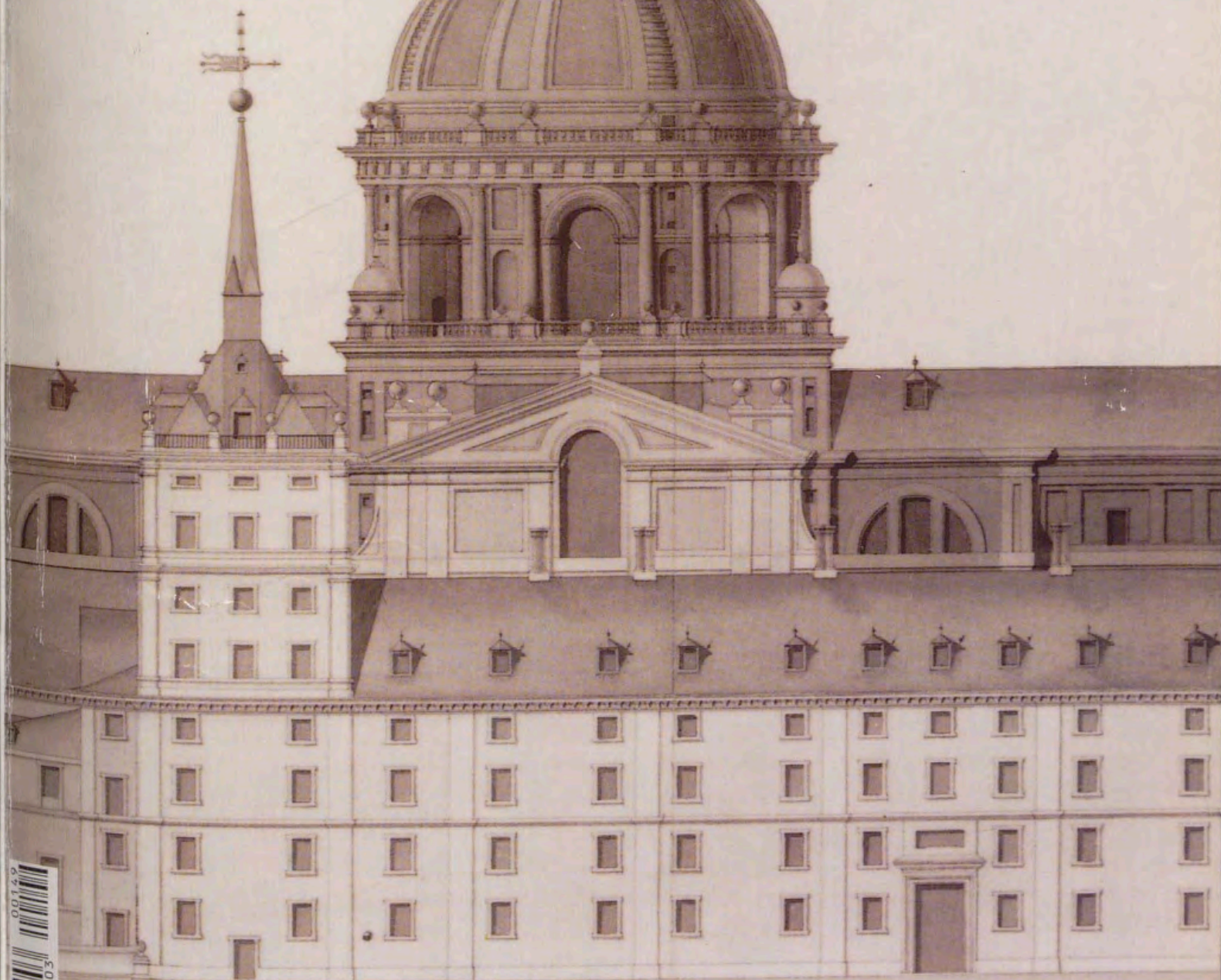


# Reales Sitios

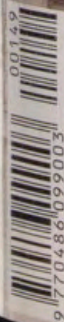
REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVIII N° 149 (3er TRIMESTRE 2001) 5,41 € - 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

LA RETÓRICA DE LAS IMÁGENES.  
A PROPÓSITO DE EL RIMADO  
DE LA CONQUISTA DE  
GRANADA O CANCIONERO  
DE PEDRO MARCUELLO

ARTE "KIRISHITAN".  
LA PRÁCTICA ARTÍSTICA  
EN LA ACCIÓN MISIONAL  
DE LOS JESUITAS  
EN EL JAPÓN



EL ESCORIAL ENTRE DOS ACADEMIAS: JUICIOS Y DIBUJOS





GASTON Y DANIELA  
 125 AÑOS

1876 2001

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 Ruiz Picasso, 4 (Edificio Miramar) • ALBACETE: Marqués de Villares, 23 • ALICANTE: Bazán, 49 • ALMERÍA: Plaza Urrutia, 5 • BERGARA: Kruz Gallastegi, 3 • BURGOS: Julio Sáez de la Hoya, 7 • CASTELLÓN: Avda. Hermanos Bou, 14 • ELCHE: 1ª Eres Sta. Lucía, 12 • GERONA: Avda. Jaume I, 68 • GIJÓN: San Bernardo, 73 • GRANADA: Gavet, 8 • GUADALAJARA: Virgen del Amparo, 45 • JAÉN: San Clemente,

• LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Domingo J. Navarro, 14 • LERIDA: Avda. Blondel, 54 • LOGROÑO: Jorge Vigón, 12 • MAHÓN: Plaza del Príncipe, 10 • ORENSE: Capitan Eloy, 18 (bajo) • OVIEDO: Fray 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. Mirat, 27 • SAN SEBASTIÁN: Echabide, 12 • SANTA CRUZ DE TENERIFE: 25 de Julio, 23 • SANTANDER: San José, 42 • SEVILLA: Chapineros, 7 • TUDELA: San Marcial, 10-12 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 80 • VALLADOLID: Veinte de Febrero, 1 • VIGO: Velázquez Moreno, 9 • VITORIA:

[www.gastonydaniela.com](http://www.gastonydaniela.com)



## CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

## PRESIDENTE

El Duque de San Carlos

## GERENTE

Miguel Ángel Recio Crespo

## VOCALES

José María Álvarez del Manzano

y López del Hierro,

Carlos Carderera Soler,

Luis Alberto de Cuenca y Prado,

Juan Fageda Aubert,

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 El Escorial entre dos Academias: Juicios y Dibujos

Por Fernando Marías.

*Universidad Autónoma de Madrid.*

Los siete grandes dibujos policromados del Monasterio de El Escorial de 1759 que se conservan en el Canadian Center for Architecture de Montréal, firmados por los ingenieros militares Bernardo Fillera y Balthazar Ricaud, testimonian el proyecto de su diseño y grabado emprendido por el Conde de Aranda y José de Hermosilla.

20 La retórica de las imágenes. A propósito de *El Rimado de la Conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*

Por Estrella Ruiz-Gálvez Priego.

*Universidad de Caen, Francia.*

*El Rimado de la Conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello* fue escrito entre 1482 y 1502 por Pedro Marcuello, alcaide del castillo de Calatorao. La obra está escrita en quintillas dobles y los 148 folios que la componen constituyen un formidable testimonio sobre la atmósfera cargada de presagios de los años de la guerra de Granada. Tiempos de expectación protagonizados por los Reyes Católicos, que encarnan en el imaginario colectivo los ideales mesiánicos del milenarismo de fin de siglo.

## 38 Plantas de los Jardines de La Granja de San Ildefonso en el siglo XVIII.

2. Plantas estacionales de flor, hortícolas y frutales

Por Isabel de la Morena Valenzuela.

La investigación de los fondos documentales del Archivo General de Palacio, correspondientes a La Granja de San Ildefonso del siglo XVIII, permite relacionar un total de 65 especies de plantas estacionales de flor, 37 de plantas hortícolas y doce de árboles frutales. Las primeras se utilizaban para la ornamentación de los jardines, cultivo en macetas y elaboración de ramos para los Aposentos Reales, mientras que la producción de hortícolas y frutales se dedicaba para la "Mesa y Regalo del Rey".

## 50 La Real Capilla Música de Palacio: Saco del Valle, el último Maestro Director

Por María Dolores Oviedo Saco del Valle.

El advenimiento de la Segunda República en 1931 y la consecuente caída de la Monarquía cerró las puertas de la Capilla Música de Palacio. Su último director fue el compositor Arturo Saco del Valle, que dedicó sus esfuerzos a mejorar el Archivo Musical y a dotarlo de nuevas piezas de elaboración propia.

## 59 Arte "kirishitan". La práctica artística en la acción misional de los jesuitas en el Japón

Por Alexandra Curvelo.

*Instituto Portugués de Conservación y Restauración.*

La llegada de Giovanni Niccoló a Japón en 1583 y la posterior fundación de la Escuela de Pintura de los Jesuitas supuso para el archipiélago nipón el inicio de la enseñanza de la pintura y el grabado al modo europeo. De esta práctica integrada en el sistema educativo de la Orden de los jesuitas surgieron obras al estilo occidental, donde las artes visuales, la ciencia y la literatura aparecieron asociadas de manera absolutamente original y sorprendente.

## 70 Notas y Documentos

## 74 Crónica Cultural

## 79 Resumen en inglés

# El Escorial entre dos Academias: Juicios y Dibujos

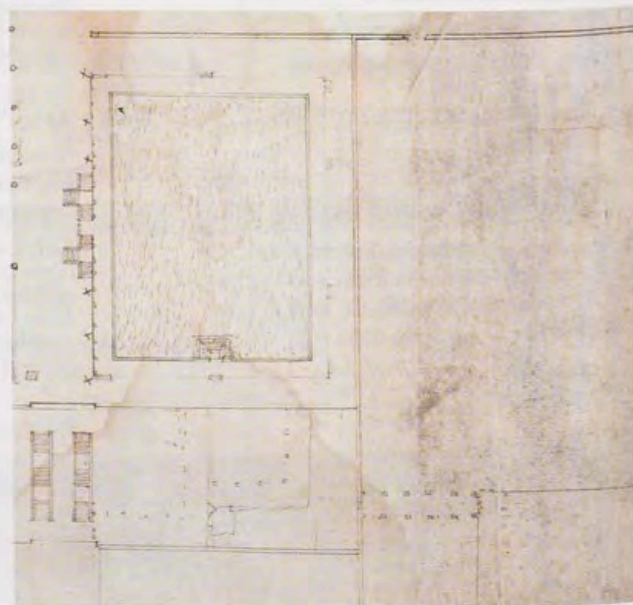
Por Fernando Marías  
Universidad Autónoma de Madrid

Es un lugar común en la historia de la arquitectura española inaugurada por los Borbones la idea de la percepción negativa de la nueva Corte y sus artífices hacia las construcciones de la época de los Austrias; testimonio de tal proceder habría sido el descontento hacia el Alcázar de Madrid y el Buen Retiro, antes de pasar a su remodelación al menos interna; incluso podía incluirse el hecho de que la Real Academia francesa hubiera sido consultada en 1703 por el Rey de España Felipe V, también con vistas a la remodelación del edificio más emblemático del periodo y la dinastía precedente, el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial<sup>1</sup>. Esta opinión parece entrar en contradicción con el elogio del Maréchal de Tessé, vertido en una relación dirigida a la Reina María Luisa Gabriela de Saboya en 1704, y en la que insistía en la naturaleza “superbe” de la “maison” escurialense: “la plus magnifique et la plus grande maison religieuse du monde, et le palais plus triste qu’aucun roi puisse avoir”; o con el del Embajador Monsieur de Saint-Simon (1721-1722), que lo calificó de “bâtiment prodigieuse”, para apreciar sobre todo “l’église, le grand escalier et le grand cloître me surprirent”, pero también “... l’élégance de l’apothicaire et l’agrément des jardins qui pourtant ne sont qu’une large et longue terrasse”<sup>2</sup>.

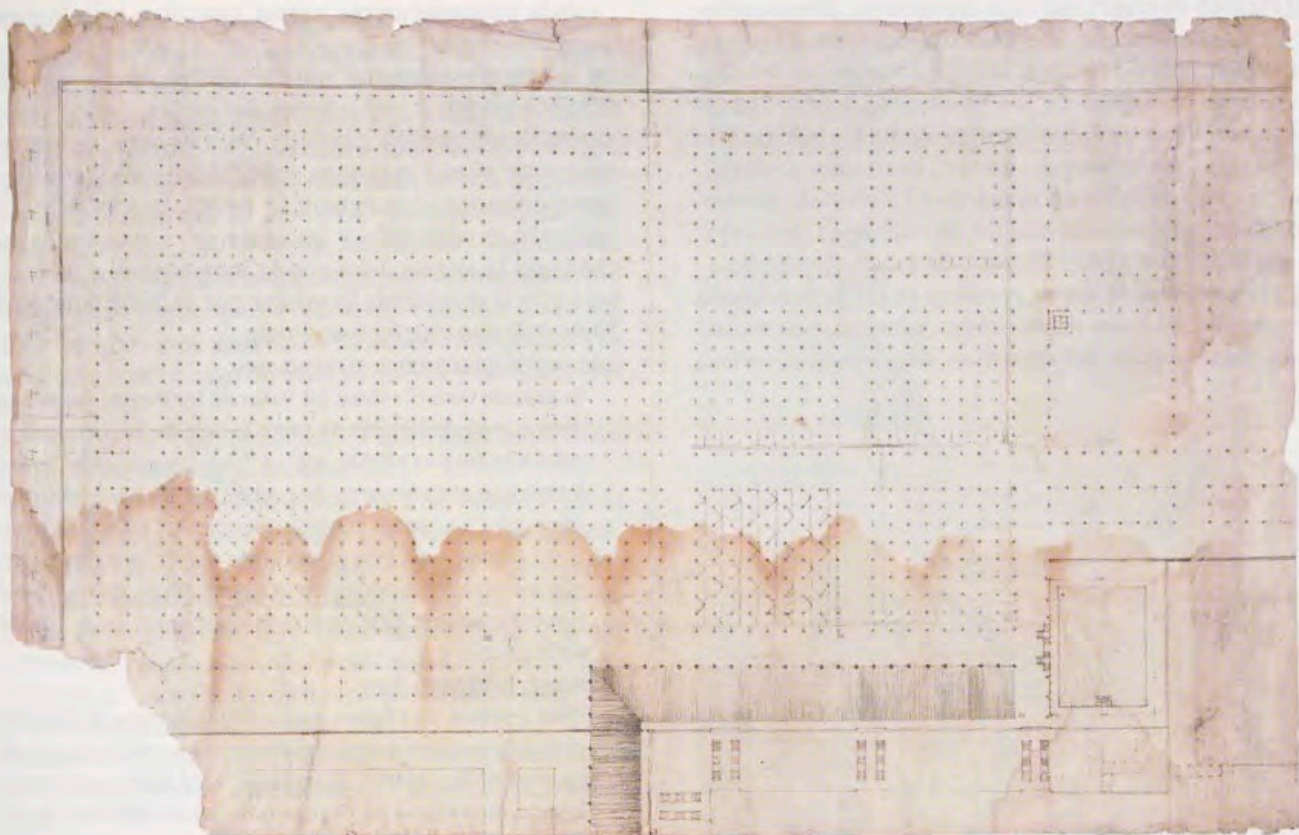
Mucho menos conocido y mucho más importante es, en cambio, el hecho de que la Académie Royale d’Architecture de París, que habían fundado Colbert y Blondel en 1671, se reuniera en el verano de 1703 durante varias sesiones para discutir las virtudes y los defectos del Monasterio de El Escorial<sup>3</sup>. En realidad, parece que esta discusión académica ha sido confundida con esa supuesta solicitud regia antes citada, que

—de ser cierta— habría manifestado a las claras el disgusto borbónico ante la arquitectura de los Habsburgo; es difícil también, sin embargo, aceptar esta tradición historiográfica por uno de los motivos más insospechados para las fechas en las que nos encontramos, pero no es extraño en las que se hallaban los protagonistas de los acontecimientos.

En primer lugar, el examen académico del edificio se inscribía en un debate de carácter general, propiciado



Francisco de Mora, Plano de la Huerta del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Detalle, con la Botica, la Galería de Convalecientes y el Estanque. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Archivo (Mapas, planos y dibujos, 1, 8, 6).



Francisco de Mora, Plano de la Huerta del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.  
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Archivo (Mapas, planos y dibujos, 1, 8, 6).

por la lectura de los tratados de *L'Architecture* de Philibert de l'Orme y de *I Quattro Libri dell'architettura* de Andrea Palladio, sobre las diferentes partes de la arquitectura, la superposición de los órdenes y los arcos rampantes, así como por la *coupe de pierres*, esto es, los cortes de montea o la estereotomía moderna; en segundo lugar, no podemos olvidar que por aquellas fechas, la percepción "nacionalista" de El Escorial por parte de los franceses estaba muy alejada de la que los españoles tenemos desde fines del siglo XVIII, y sobre todo desde comienzos del XIX.

#### DE LOUIS DE FOIX A CLAUDE PERRAULT

La Academia francesa se hallaba en 1703 a solo unos veinte años de distancia de la fecha en que nada menos que Claude Perrault —basándose en el testimonio del Presidente del Parlamento de París Jacques-August de Thou— hubiera afirmado que El Escorial había sido proyectado por el maestro parisino Louis de Foix. El influyente arquitecto y teórico francés, en el prefacio de su traducción de *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (París, 1673 y 1684) insistió, en las páginas que dedicó a la construcción de una arquitectura nacional francesa, en el reconocimiento que a sus arquitectos se les había conferido también en Italia y España, sobre todo tras el éxito del Palacio del Louvre de la época de los Valois, y que implícitamente continuaría en la de los Borbones de Luis XIV, al que él mismo servía de *imagen* con su ya famosa *colonnade*; por ello —escribió— "le Roy d'Espagne Philippe II, se servit d'un Architecte François pour son grand Bastiment de l'Escorial" en la persona de Louis de Foix.

Hoy sabemos que Foix había sido relojero de la Reina Isabel de Valois entre 1561 y 1568, y que con ella había venido a España; se había convertido en criado de Felipe II, pues ya había cobrado en 1564 por unos modelos de una máquina para subir agua a Toledo (como Gianello Torriani da Cremona, el mítico Juanelo Turriano, relojero e ingeniero de Carlos V y Felipe II) <sup>4</sup>; más tarde, y de regreso a Francia, quizá tras la muerte de la Reina francesa, había servido como ingeniero real hasta su propio fallecimiento (1603/4), siendo el autor del famoso Faro de Cordouan (1594-1606), cerca de Royan, en la desembocadura del río Garona, para Enrique IV de Borbón, cuya imagen —que quería sustituir al perdido Faro de Alejandria como nueva maravilla del mundo— se difundió en un grabado de Claude Chastillon de 1606 <sup>5</sup>.

Aunque no exista documento alguno que lo pueda vincular con la fábrica escurialense, el matemático y arquitecto Perrault aceptó la información del Président De Thou (1553-1617), quien a su vez había atribuido la fábrica española a Foix en sus *Historiarum mei [sui] temporis* (1543-1607), publicada en diferentes volúmenes entre 1604 y 1621, situando los hechos en los años 1561-1563 y 1568; su respectiva fuente de información, altamente interesada, había sido el propio Louis de Foix <sup>6</sup>.

#### ESTAMPAS Y ARQUITECTOS EN LA ACADEMIA DE PARÍS

La Académie Royale de Luis XIV se reunió en seis sesiones de los meses de julio y agosto de 1703, a las que parecen haber asistido Jules Hardouin-Mansart, el matemático e ingeniero Philippe de La Hire, Libéral Bruant, Pierre Bullet, Robert de Cotte, [Jacques

de] Delisle-Mansart, Antoine Desgodetz, Thomas Gobert, Simon Lambert, Le Maistre, Jean de L'Espine, Prévost y André Félibien; significativamente, el proyectista del Hospital de los Inválidos Libéral Bruant —obra en la que tradicionalmente se ha identificado la influencia escorialense en su esquema general— aportó el 16 de julio un plano de El Escorial, que hemos de identificar con una de las estampas de Herrera grabadas por Pedro Perret<sup>7</sup>. Se juzgó el edificio très considérable par sa grandeur et par la distribution générale des cours et des édifices, entre lesquels l'église de Saint Laurent, qui est scituée dans le milieu, en face

de la principale entrée, paroist avoir de la magnificence et de la régularité. En la reunión siguiente, del 23 de julio, se examinaron diversos planos y elevaciones del edificio, que nuevamente denuncian su pertenencia a la serie de estampas, entre ellos dos planos generales de los pisos inferior y superior —“contenant le palais, le séminaire, le collège et le couvent”— y tres secciones, una con la fachada de la iglesia, otra con la longitudinal y una tercera con la sección de la misma por el “vestibule” y, el 30 de julio, se entró en su juicio.

Los académicos encontraron que la grande cour d'entrée [el Patio de los Reyes] devoit au moins avoir la largeur de toute la face de l'église, au lieu que, n'ayant pas seulement les deux tires de cette face, il y en a une grande partie de cachée par les bastiments des ailes qui s'y joignent et qui empeschent d'en voir la beauté. Si la cour eust esté aussy large que la face de l'église, elle auroit servi à découvrir le grand dôme, qui est caché par le devant de l'église lors mesme qu'on est à l'entrée de la cour.

Además, juzgaron que Pour l'entrée de l'église, elle est très sombre et fort longue, à cause d'un grand choeur pour les religieux, qui est au dessus de l'entrée. Il sembloit qu'il falloit préférer la beauté et la clarté de l'église à la commodité que les religieux tirent de leur choeur dans le lieu où il est placé. On trouve que les quatre cours qui sont de chaque côté

de la grande cour sont trop petites, n'ayant chacune que neuf toises en quarré pour un bastiment de cette magnificence.

Por una parte, criticaban la estrechez del Patio de los Reyes en relación a la anchura total de la Basílica, que impedía constatar la belleza del centro arquitectónico del edificio, y, por otra, la imposibilidad de contemplar la cúpula desde ese mismo espacio; en tercer lugar, juzgaba negativamente —como todos los extranjeros desde que Francesco Paciotto viera en 1562 los primeros proyectos de Juan Bautista de Toledo— el aspecto cueviforme, pequeño y sombrío del sotacoro.

El 6 de agosto<sup>8</sup>, los académicos franceses estudiaron la iglesia en detalle, pareciéndoles

le sanctuaire si élevé qu'à peine peut on voir de la nef la teste de preste qui est à l'autel. Les pilastres qui sont autour de l'autel sont plus courts que ceux de la nef, quoy qu'ils soient de mesme largeur et que les chapiteux soient semblables et que l'entablement règne tout autour... [et] que la saillie de l'entablement couvre une partie de la voûte, parce qu'il n'y a pas assés de quarré au dessous du cintre.

Durante la reunión del 13 de agosto, los asistentes explicaron el problema de la altura excesiva del presbiterio,

faisant réflexion sur la grande élévation de l'autel de l'Église de l'Escorial, a jugé que l'architecte avoit eu



Detalle de la Sección transversal por los Claustros menores. Torre de las Campanas.



Detalle de la sección transversal por los Claustros menores. Patio de los Reyes.



Balthasar Ricaud y Bernardo Fillera. Sección transversal por los Claustros Menores. Canadian Centre for Architecture, Montreal. H-III.

égard au choeur des religieux qui, estant élevé d'environ vingt cinq pieds, l'a obligé d'élever cet autel plus haut qu'il n'auroit esté nécessaire par raport au rez de chaussée.

De acuerdo con los presupuestos clasicistas de El Escorial, los arquitectos tenían razón en sus críticas; menos quizá por la poca elevación de los hombros de los arcos y bóvedas, cuya curvatura se perdía parcialmente tras la salida del entablamento, y más por la falta de armonía en el uso de los órdenes; al carecer sus pilas tras dóricas de pedestales, las basas partían de diferente altura en la nave o en el presbiterio y mostraban fustes de idéntica desigualdad en sus proporciones. Aunque entendían las razones tradicionales para la elevación del presbiterio, no lograron vislumbrar ninguna que justificara, a la postre, el haber prescindido de los pedestales, elemento que ya había sido reclamado igualmente en 1562 por Paciotto<sup>9</sup>.



Detalle de la sección transversal por el Claustro Mayor. Crucero y Altar Mayor de la Iglesia.

#### MODERNIZAR EL ESCORIAL

El 20 de agosto, por último, se centraron en le grand escalier du Couvent de l'Escorial. M. [Pierre] Bullet a apporté un mémoire et un dessein pour faire connoître que l'on pouvoit, dans la mesme place et avec les mesmes sujétions, faire un escalier beaucoup plus commode, plus dégagé et plus éclairé. La Compagnie a examiné ce memoire et ce dessein et l'approuvé comme le plus conforme à ce qui se pratique aujourd'huy.

Quizá este juicio negativo de la escalera imperial escorialense pueda causarnos mayor asombro, pero en realidad, si pensamos en las complejidades compositivas y las novedades lumínicas introducidas por los arquitectos franceses en esta tipología a partir de François Mansart, podremos juzgar más objetivamente su crítica<sup>10</sup>.

No obstante estas críticas y la "apropiación" del edificio por parte de los franceses, el Monasterio de El Escorial podía mantenerse como monumento central para la historia nacional de la arquitectura española que se estaba forjando de forma decisiva a partir de esas fechas. En este contexto de recuperación, quizá adquiera todavía mayor valor en su explicitud la imagen de la contraportada de 1761 del *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, del mismísimo Claude Perrault, traducido por el académico José de

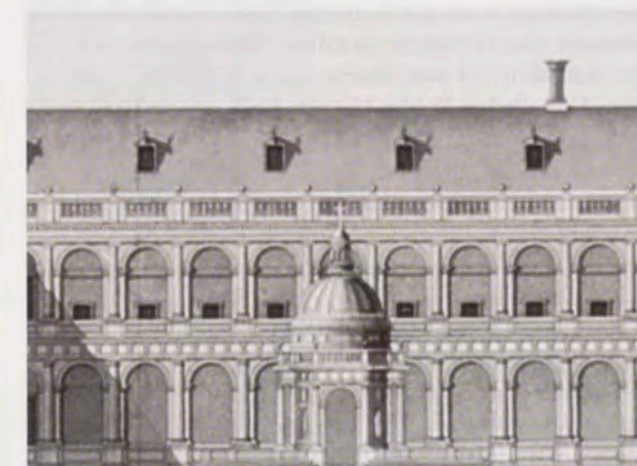
Castañeda, en la que las construcciones del francés daban paso a la mole tridimensional y a la planta escorialense, mostradas por las Bellas Artes a España, como expresión -junto al capitel corintio de Calímaco- de la invención arquitectónica clásica, incluido nombre y apellido toponímico, por antonomasia<sup>11</sup>. Sin embargo, todavía habría alcanzado mayor significación la empresa que se acababa de acometer por parte de la recién nacida Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la publicación de una nueva planimetría del edificio que lo hiciera nuevamente símbolo material y modelo operativo para las generaciones presentes y futuras, desaparecidas del mercado las estampas calcográficas quinientistas de Juan de Herrera y Pedro Perret<sup>12</sup>.

#### DIBUJAR EL ESCORIAL

Nos encontramos ante un episodio histórico parcialmente conocido en sus perfiles pero del que hoy podemos presentar el producto, o al menos su primer estadio, los nuevos dibujos de El Escorial que aparentemente jamás llegaron a estamparse en las proyectadas láminas. De esta empresa -"aún nebulosa, máxime cuando todavía no han podido ser localizados esos dibujos" al decir de Delfín Rodríguez y Carlos Sambricio<sup>13</sup>- se pueden trazar unos nuevos perfiles

sin abandonar la prudencia necesaria a toda investigación.

Aunque se ha señalado que, en la Junta ordinaria de la Academia de Bellas Artes de San Fernando del 11 de



Detalle de la Sección transversal por el Claustro Mayor. Templete de los Evangelistas en el Claustro Mayor.



Ricaud y Fillera. Sección transversal por el Claustro Mayor. CCA. H-IV.

julio de 1755, el ingeniero militar Don José de Hermosilla y Sandoval (ca. 1725-1776) <sup>14</sup> había declarado que ya había finalizado su tarea de delineación del Monasterio de El Escorial, requiriendo por ello una pensión vitalicia, parece más probable que haya que retrasar este encargo hasta por lo menos el año siguiente, pues sabemos que el ingeniero militar participaba en 1757, por comisión del consiliario desde 1756 de la institución, Don Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), Conde de Aranda, con el equipo de ingenieros que levantaba nuevos planos de San Lorenzo de El Escorial <sup>15</sup>. Supuestamente, tales diseños “que hizo D. Josef de tan insigne edificio merecieron ser colocados en el cuarto del Rey del palacio de Aranjuez” en fecha imprecisa, se han vinculado con razón a una iniciativa del Conde—quien en 1757 redactaría su *Dictamen sobre el estudio de la Arquitectura en la Academia*— y la Real Academia de San Fernando que, años después, en 1770, pensaba grabar tales dibujos. Las actas de las Juntas particulares académicas (A.S.F., 122/3 [1770-1775]), recogidas

por Rodríguez y Sambricio, en concreto la de 29 de diciembre de 1770, señalaban que el encargo del Conde de Aranda había tenido lugar en 1757. En esta Junta de fines de 1770, el Secretario Don Ignacio de Hermosilla, al mismo tiempo que daba cuenta del estado de las láminas de las *Antigüedades árabes de España* (dibujadas por José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal en 1766-1767), presentó diez estampas—aparentemente como regalo— de El Escorial, que Rodríguez y Sambricio identifican con las de Herrera-Pérrer <sup>16</sup>, señalando además que

una Brigada de Yngenieros (que de orden del rey nombró el Señor Conde de Aranda siendo Director de aquel cuerpo, en 15 de agosto de 1757) hizo varios planos, alzados, perfiles y perspectivas de aquel edificio, de los que algunos se habían entregado al [Secretario de Estado hasta 1763] Señor Don Ricardo Wall.

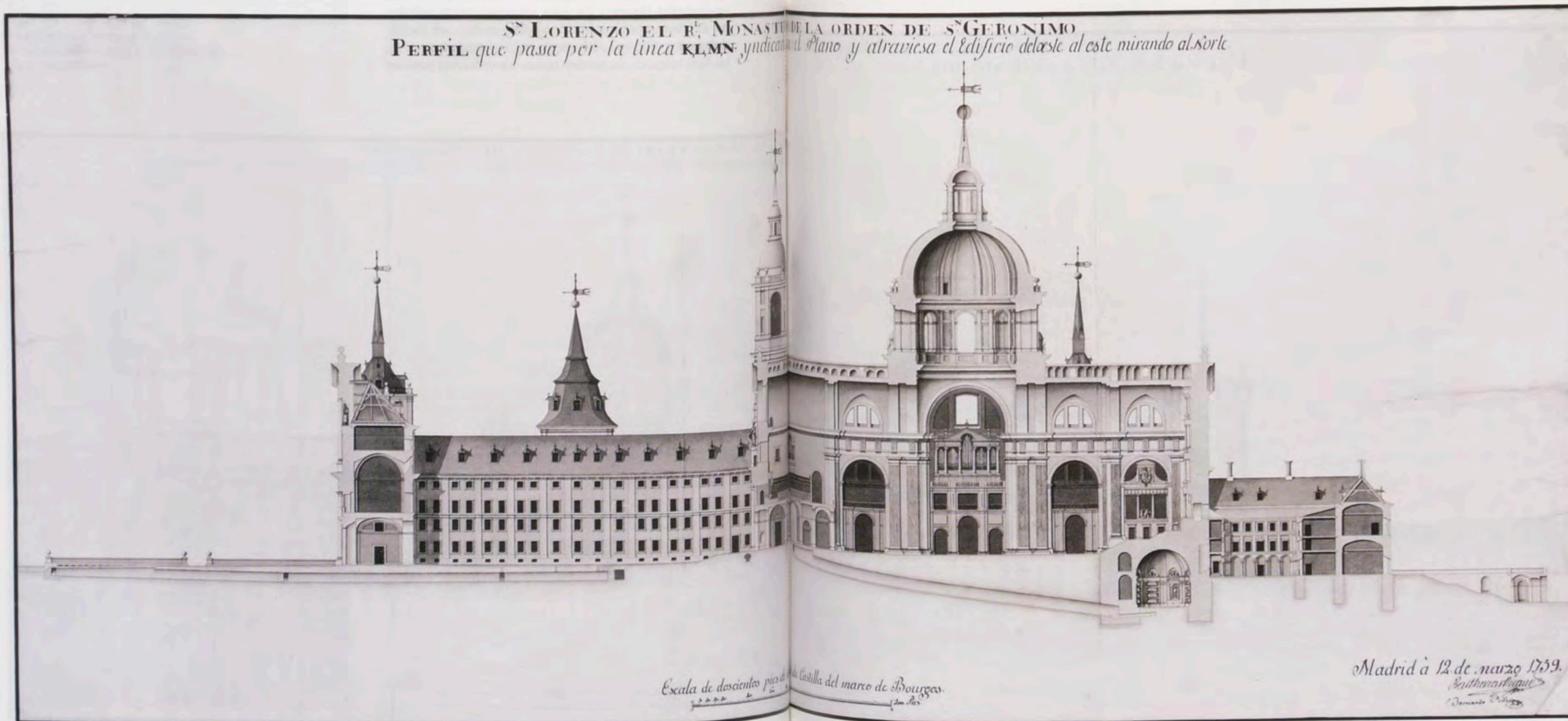
Por su parte, el académico protector y nuevo Secretario de Estado entre 1763 y 1776, Don Pablo Jerónimo de Grimaldi (1720-1786), Marqués de Grimaldi,

dijo a su vez conocer los dibujos que se citaban y prometió buscarlos en la Secretaría de Estado; dada además la existencia de cantidad de papel de gran marca preparada por el Rey Carlos III para el proyecto, aseguró que se pasaría tal remesa a la Academia. En la misma sesión, el Duque del Infantado, Don José Álvarez de Toledo, mostró “muchos dibujos” de El Escorial y de otros grandes edificios, algunos firmados por el propio Juan de Herrera y Francisco de Mora “y otros artifices de aquellos tiempos”, y otros con notas de Felipe II, ofreciéndolos para la citada colección.

Parece ser éste el grupo de “dibujos originales del mismo Real Monasterio de mano de su arquitecto Juan de Herrera” citados en una Junta de 1765, que poco antes habían sido vendidos por un tal N. Chamboni, y de los que se solicitaba su recuperación inmediata y su entrega a la Academia <sup>17</sup>; como es sabido, pasarían a la Casa ducal del Infantado y de ésta a la de Osuna hasta ser adquiridos por Alfonso XIII en



Detalle de la Sección longitudinal. Panteón Real y Presbiterio de la Iglesia.



Madrid a 12 de marzo 1759.  
Bernardo Belluga

1912 para la Biblioteca Real, donde se encuentran hoy en día. Es posible que algunos de ellos –que habrían salido del “cubillo de las trazas” del Alcázar con motivo del incendio de 1754– recalaran finalmente en otras instituciones, como la planta quinientista del mismo Alcázar<sup>18</sup>, en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. De hecho, un dibujo del Monasterio de El Escorial, atribuible al estudio de Francisco de Mora, se conserva asimismo en este Archivo<sup>19</sup>; muestra la huerta meridional del Monasterio con la terraza del jardín y el estanque suroccidental; las dimensiones y proporción de este estanque grande de la huerta, cuya obra se contrataría en 1588, no coinciden con lo construido, de la misma manera que un pasadizo parece poder vislumbrarse en el sitio que ocuparía más tarde la Botica, iniciada en 1585. Habría que fechar este dibujo, en consecuencia, en 1584 y corresponder a una idea que se dese-

chó parcialmente –pues la composición compleja de la escalera del estanque sí se mantuvo– y que tampoco coincidiría con la propuesta de Juan de Herrera que solo quedó plasmada en el Séptimo diseño de sus estampas<sup>20</sup>.

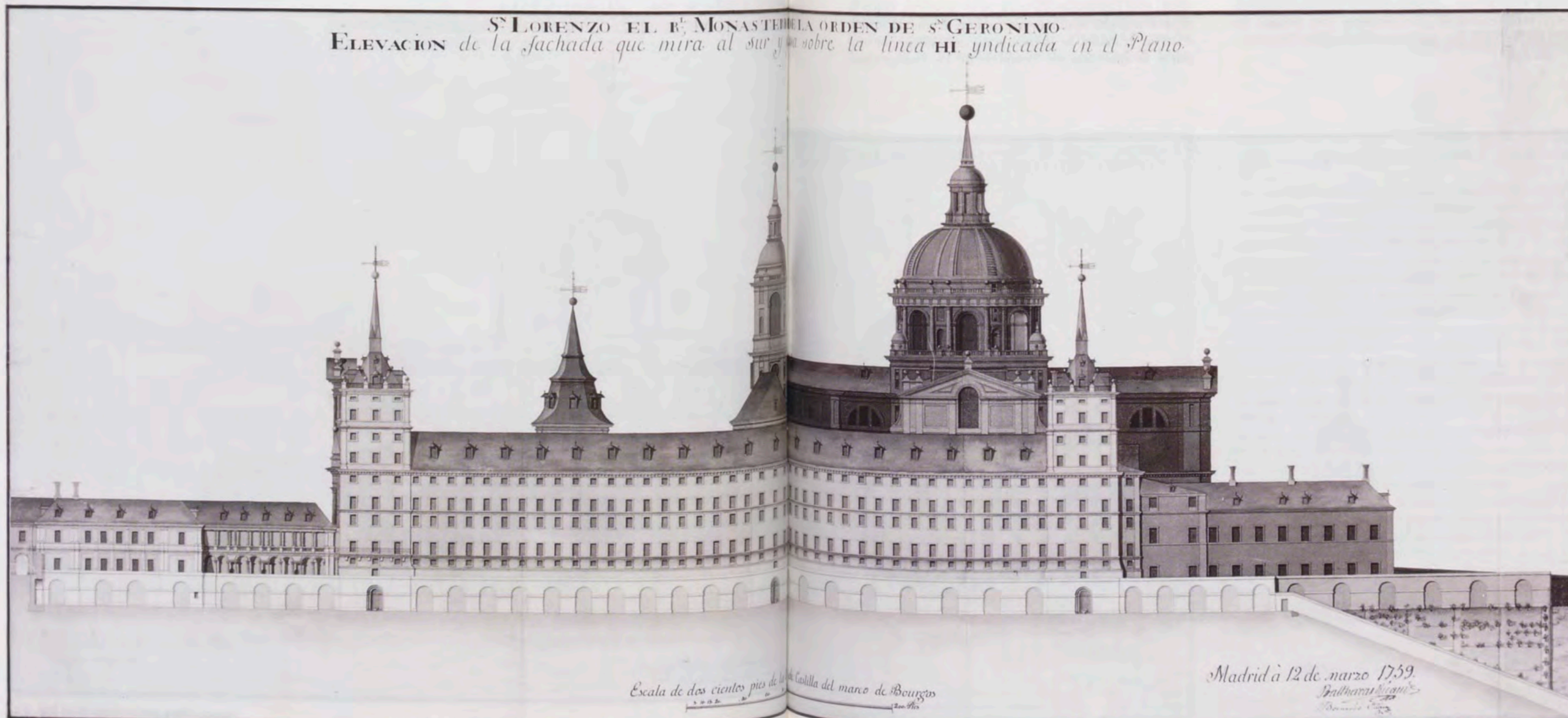
**EL PROYECTO ACADÉMICO DEL CONDE DE ARANDA**  
Con Hermosilla y la Brigada de Ingenieros se ha puesto en relación el dibujo de una vista anónima del Monasterio, de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 646), con encuadre bajo y “la visión en movimiento describiendo el proceso de aproximación a un edificio que después habrá de ser representado en proyección ortogonal”<sup>21</sup>. Se trata de una imagen difícilmente relacionable con las técnicas e intereses de un arquitecto o un ingeniero, sobre todo si la comparamos con la serie de siete grandes dibujos policromados (655 x 1.459 mm.) que se conservan en el Canadian Center for Ar-

chitecture de Montréal<sup>22</sup>. Todos ellos presentan la misma escala de varas de pies de Burgos, unidad que el Conde de Aranda había solicitado como módulo constante en los dibujos de ingeniería, esto es, una escala de 1/220, y están fechados en Madrid el 12 de marzo de 1759, firmándolos Balthazar Ricaud y Bernardo Fillera.

Las figuras de estos dos ingenieros presentan todavía perfiles huidizos. Bernardo Fillera fue nombrado “ingeniero delineante” el 22 de octubre de 1755, dándosele empleo como tal, con destino en el Principado de Cataluña<sup>23</sup>. Los perfiles del francés Balthazar Ricaud todavía son más problemáticos al superponerse con los de un Francisco Ricaud de Tirgalle, de París; éste habría intervenido en la construcción de la Ciudadela de Barcelona y sustituido de 1752 a 1758 a Marcos T'Serstevens en la Academia de Barcelona, para llegar a Madrid en 1758. Balthazar, por su parte, parece haber

iniciado su carrera con Carlos Cabrer, en 1755, como ingenieros ordinarios, para pasar a ser nombrado Profesor de Dibujo en el Cuartel de Guardias de Corps de Madrid, en el Aula de Matemáticas que dirigía Pedro Padilla; después, en 1775, estuvo en la expedición a Argel de Silvestre Abarca<sup>24</sup>. De su labor de delineante, entre 1768 y 1795, se han conservado diferentes dibujos en Simancas, que testimonian una carrera por el Noroeste (La Coruña, Ferrol, Avilés, Candas, Luanca, Luarca, Pravia) y el Sureste (Alicante, Vinaroz, Cartagena y Lorca) de la Península<sup>25</sup>. Ambos parecen haber empezado sus carreras en torno a 1755, y haber recibido el encargo de José de Hermosilla casi de inmediato, en 1757, para concluir su tarea en 1759; terminados los dibujos en marzo de ese año, y abandonado el Ejército por parte de Aranda el año anterior, la muerte de Fernando VI el 10 de agosto debió ser la última causa para que la empresa quedara en suspenso.

Ricaud y Fillera.  
Alzado Sur. CCA. H-VI.



HERRERA Y HERMOSILLA

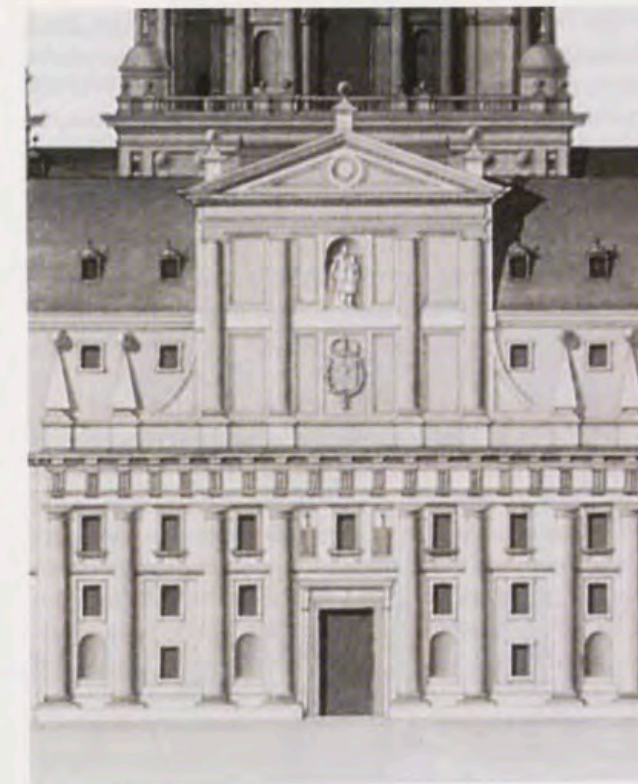
Si ordenamos estos dibujos –de procedencia desconocida hasta su ingreso en la institución canadiense– siguiendo la secuencia establecida por las estampas quinientistas de Herrera-Perret de 1583-1589 (acabadas de dibujar por Francisco de Mora en 1584), faltan las dos primeras imágenes, referidas a las plantas primera y segunda del Monasterio jerónimo, probablemente desaparecidas de la serie conservada más que obviadas en el siglo XVIII; al menos una se dibujó, pues en los perfiles se hace referencia a las letras de un “Plano”, que aclararían las líneas que seguían las diversas secciones dibujadas. También faltarían los diseños denominados Octavo (sección de la iglesia con el retablo mayor), Noveno (sagrario), y Décimo y Undécimo (sagrario y custodia), relativos a la ornamentación más que a la arquitectura en sentido estricto. De los cinco herrerianos restantes brilla por su ausencia, quizá debido también a una pérdida más que a un rechazo de la tipología representativa, el diseño Séptimo, la perspectiva o escenografía general del monumento. En consecuencia, las cuatro estampas restantes (Tercera, Cuarta, Quinta y Sexta) se convirtieron en el siglo XVIII en siete, recuperándose parcialmente los deseos de Juan de Herrera que jamás habían podido llevarse a la realidad.

En paralelo al precedente impreso podemos individualizar cuatro dibujos, aunque con variantes que suponen evidentemente una crítica implícita a lo realizado casi doscientos años antes, como es el nuevo énfasis puesto a la descripción de los cimientos de algunas de las estructuras conventuales. Con el diseño Tercero de ortografía de la iglesia y sección transversal de Colegio-Seminario y Convento se alza el “Perfil”<sup>26</sup>, habiendo optado por un “punto de vista” más alejado, la imagen incluye al Norte la “plaza” del Monasterio, delante del Palacio, y la terraza del jardín meridional, añadiéndose a la herreriana algunos detalles de las instalaciones funcionales de las crujías occidentales del Colegio-Seminario y Convento.

Con respecto al diseño Cuarto, la sección transversal por la iglesia y los patios de palacio y Evangelistas, se opone ahora otro “Perfil”<sup>27</sup>; la principal diferencia es que dicha sección corta con mayor lógica la Basílica por el crucero, mientras que en la estampa de Herrera se seccionaba el templo por el tramo del cuerpo de la iglesia, permitiendo la visión de los pilares torales por su parte exterior en lugar de por la zona achafalnada; este cambio conllevaba otros menores, como la representación también seccionada, frente al alzado exterior grabado, de la cúpula de la Basílica; por otra parte, la aparición del Templete de los Evangelistas,

que no se reprodujo en la estampa de Herrera al no haberse proyectado y construido hasta 1586-1588, cuando los dibujos arquitectónicos ya estaban realizados.

Con el diseño Quinto se empareja un tercer “Perfil”<sup>28</sup>, de “punto de vista” ligeramente más alejado y que invierte de izquierda a derecha la imagen del grabado herreriano; si éste se leía –de izquierda a derecha– de Este a Oeste, empezándose por el Palacio privado regio en torno al Patio de Mascarones, ahora la imagen se desarrolla de Oeste a Este, comenzándose desde la Lonja y fachada principal. Consecuencia inmediata de esta opción fue la representación de la mitad norte en lugar de la meridional, y la desaparición de la imagen de la espalda de la Galería de Convalecientes, sustituida por el cierre septentrional de la Lonja. Nueva es la aparición de la sección del Panteón, tal como había sido diseñada y construida por Giovanni Battista Crescenzi y Juan Gómez de Mora para Felipe III y Felipe IV, que sustituía a la imagen de la obra de Felipe II; también el enlace subterráneo que, por debajo de la Basílica, conectaba una caja situada bajo el sotacoro hasta el Panteón, como un desagadero; otro, cuya caja aparecía ya en la estampa herreriana, llevaba las aguas del Patio de los Reyes más allá de la Lonja occidental. Diferencia menor es la desaparición de los frescos de Luca



Detalle del Alzado Oeste. Portada principal del Monasterio.



ELEVACION de la Fachada principal que mira al oeste y pasa por la línea ABC indicada en el Plano.

Escala de doscientos pies de la Plaza de Castilla del marco de la...

Madrid a 12 de marzo 1739

Cambios del coro alto, un elemento decorativo que, como el ornato de la cúpula del Panteón, también fue suprimido.

Menos diferencias, en cambio, con el Sexto diseño presenta la “Elevación” de la fachada meridional del Monasterio<sup>29</sup>, que ya incluye, como es lógico, el edificio de la Botica (1585-1588) y el pasadizo de la Casa de la Compañía de Francisco de Mora, prolongación occidental de la Galería de Convalecientes. No obstante, nueva es la inclusión, entre la Galería y la Torre de la Botica, del perfil de la fachada principal del Monasterio, desaparecida de la estampa herreriana sin demasiada justificación, así como la presencia de los cubillos cupulados de los husillos que flanquean la cúpula, siempre presentes en los dibujos dieciochescos y siempre ausentes en las estampas si exceptuamos el Séptimo diseño.

Si hasta aquí podemos seguir la relación entre estampas y dibujos, el Séptimo Diseño brilla por su ausencia, sustituido por tres nuevos alzados, que permiten rodear por completo el monumento filipino. La segunda “Elevación” muestra la fachada principal del Monasterio<sup>30</sup>, y quizá pudiera ser tomada por una corrección ortográfica, y arquitectónicamente ingenieril, de la “Scenographia totivs fabrica” de Herrera, tenida tal vez como concesión artística por perspectiva, ajena a la serie. De hecho, un alzado ortogonal aparecería publicado en Londres, en 1760, al imprimirse la traducción de George Thompson del libro de Fray Francisco

Ricaud y Fillera. Alzado Oeste. CCA. H-VII.

de los Santos (*A Description of the Royal Palace, and Monastery of St Laurence, called The Escorial*)<sup>31</sup>, delineada por el arquitecto Jacob Leroux (ca. 1677-1746) y tallada por F. Patton, aunque no dependa –compárense las techumbres de los cimborrios de los lucernarios del colegio y del convento, por ejemplo, y tén-gase en cuenta la fecha de la muerte de Leroux– de nuestro dibujo; el perfil de los cimborrios cambia en relación a los representados en las estampas, dado que para entonces habían sido sustituidos a causa de la destrucción de los originales por los incendios de 1671 y 1731.

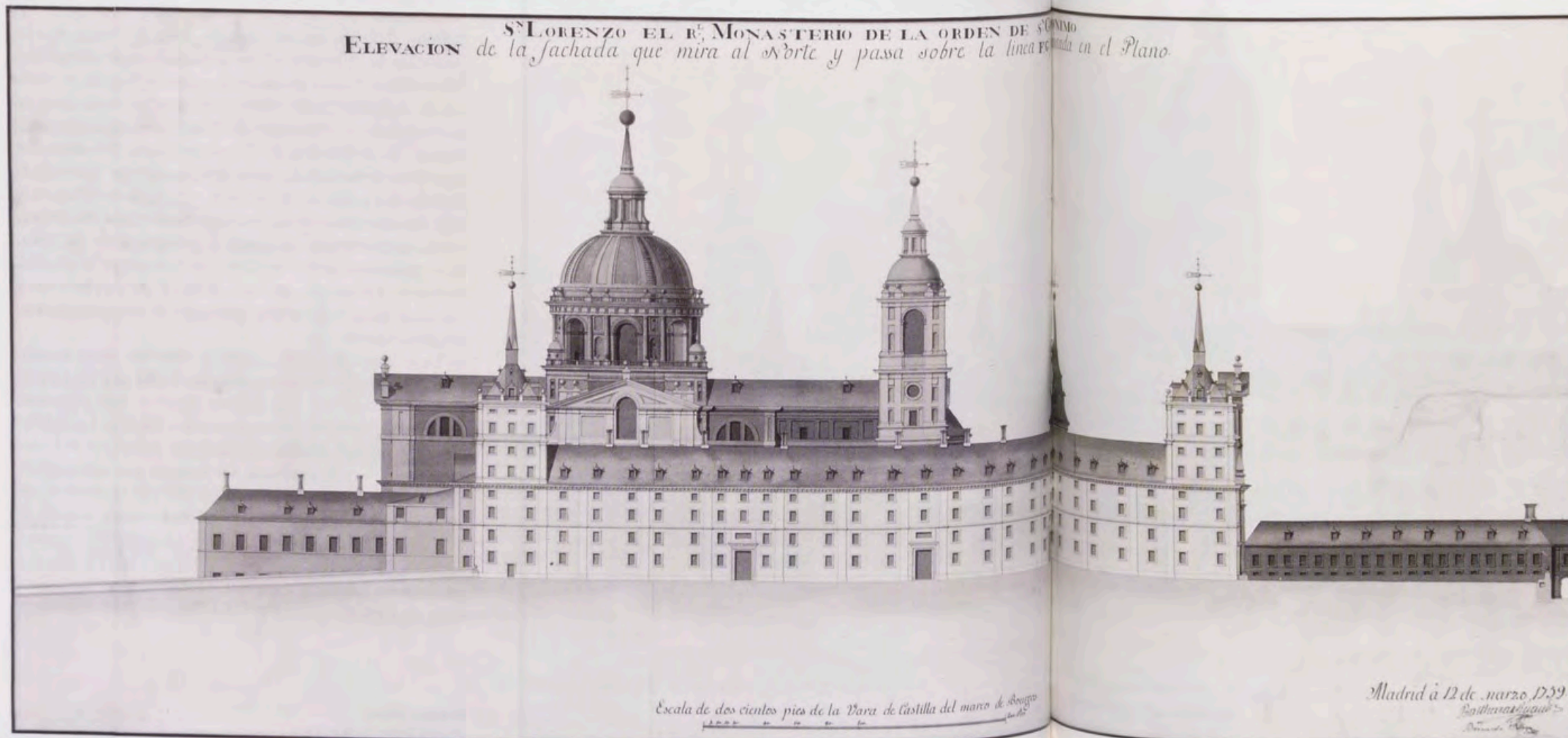
El sexto dibujo es una “Elevación” de la fachada norte<sup>32</sup>. En ella se nos muestra la fachada septentrional del Palacio y el Colegio-Seminario, antes de la remodelación que acometiera Juan de Villanueva desde 1768, tras el incendio de 1763, desplazando la puerta del Palacio y alterando la disposición rítmica de vanos y pilastras de la delantera norte<sup>33</sup>; la imagen de Montréal nos muestra la versión herreriana original, de acuerdo con lo evidenciado en la planta del Primer diseño y lo reconstruido gráficamente por Sambricio y Herrero, con un ritmo más repetitivo de vanos y pilastras, y sin los espacios excesivamente amplios o estrechos de la intervención vilanoviana. Por último, nuestro séptimo y postrer dibujo es la “Elevación” de la fachada Este<sup>34</sup>, desde el camino de Madrid, de la trasera del Monasterio que tantos viajeros habrían deseado que se hubiera organizado –contra la orientación canónica de El Escorial– como

la verdadera fachada del monumento filipino. Con la Galería de Convalecientes hacia el Sur y la plaza del Palacio hacia el Norte, sin incluirse tampoco las Casas de los Oficios, el proyecto de levantamiento de Don José de Hermosilla cerraba el itinerario escorialense con la imagen más insólita del mismo.

DEL DIBUJO AL GRABADO

Aunque no hayan llegado hasta nosotros todos los dibujos de la campaña de levantamiento escorialense de 1757-1759, parece que el éxito de la empresa, o las pretensiones iniciales, conllevaron –y no solo factores circunstanciales como la muerte del Rey o el abandono del Ejército del Conde de Aranda– la imposibilidad de su prosecución en forma impresa. La policromía sobraba y, a pesar de que el sombreado era mucho más sistemático y menos pronunciado que en las estampas de Herrera-Perret, también constituía otro elemento inconveniente. Pero el problema fundamental debió de proceder de las dimensiones ambiciosas del levantamiento de los planos. La escala elegida para representar con fidelidad el monumento fue de 1/220, frente a las escalas de 1/532, 1/534 y 1/536 de las estampas de Herrera-Perret, esta última utilizada para todos los alzados y secciones y aquéllas para las dos plantas<sup>35</sup>. El tamaño de los dibujos de la “expedición de Hermosilla” (unos 655 x 1.460 mm.), con respecto a las medidas de 495 x 775 mm. (de la perspectiva), 484 x 614, 435 x 440 (de las plantas) y unos 375 x 720 (como media de los alzados) dificulta-

Ricaud y Fillera. Alzado Norte. CCA. H-VIII.



Detalles del Alzado Norte. La puerta del Seminario antes de las modificaciones de Villanueva, y la linterna del Colegio con el chapitel de Zumbigo. Fachada del Palacio y cimborrio.



rían a la postre la impresión de estos, incluso cuando en la década de los setenta se dispuso de papel, a causa del tamaño de las planchas que deberían de haberse utilizado.

En consecuencia, la producción de un nuevo repertorio de imágenes operativas de El Escorial, aunque quizá menos adecuadas de lo pensado a la mitificación del monumento que las del propio Herrera<sup>36</sup>, no se llevó a cabo; e incluso los dibujos abandonaron—sin que sepamos las circunstancias—la Real Academia de San Fernando si alguna vez pasaron a ella desde la Secretaría de Estado. Los deseos de Fernando VI, del Conde de Aranda y de José de Hermosilla quedaron todavía más frustrados de lo que pudieron quedar los del propio Juan de Herrera en el siglo XVI, al no ser idéntico tampoco el producto previsto en 1582 y la realidad finalmente grabada a partir de 1584. Como es bien sabido, sólo doce láminas llega-

ron a imprimirse, aun cuando Herrera había seleccionado diecisiete imágenes dos años antes: 6 plantas (Primer y Segundo diseños), 4 alzados de los cuatro lienzos (Sexto), 4 perspectivas desde los cuatro puntos cardinales (Séptimo), una sección transversal por el Patio de los Reyes o delantera (Tercero), una sección transversal por la iglesia (Cuarto), una sección longitudinal (Quinto), la perspectiva del presbiterio y el alzado del retablo y 4 imágenes de la custodia<sup>37</sup>. Hermosilla, aunque prescindiera de las escenografías perspectivas, intentó con sus cuatro alzados exteriores volver a la imagen global del monumento arquitectónico con sentido moderno, para quedar, sin embargo, su proyecto en el estado de “secreto”, y menos moderno por falta de publicidad, del que no parece haber podido salir hasta más de doscientos años después y en un formato muchísimo más reducido.

## NOTAS

<sup>1</sup> Según L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, 4 vols., París, 1924-1955, *Le monde latin*, IV, 1935, pp. 229-230, y citado por Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Réret & Fils, Burdeos, 1960, pp. 232-233.

<sup>2</sup> Nos interesan menos las opiniones de F. Bertault (1659) y A. de Brunel (1665), o de J. F. Peyron (1772-1775) y J. F. de Bourgoing (1777-1795); véase sobre el tema, T. Henemann, “El Escorial en la crítica estético-literaria del extranjero. Esbozo de una historia de su fama”, en *Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. IV Centenario de la Fundación 1563-1963*, Ciudad de Dios, El Escorial, 1964, p. 764. También J. B. Bury, “Early printed References to the Escorial”, en *Iberia. Literary and Historical Issues. Studies in Honour of Harold V. Livermore*, ed. R.O.W. Goertz, University of Calgary Press, Calgary, 1985, pp. 89-106.

<sup>3</sup> Véanse los *Procès-Verbaux de l'Académie Royale d'Architecture (1671-1793)*, ed. Henry Lemonnier, III (1697-1711), É. Champion, París, 1913, pp. 179-182.

<sup>4</sup> No hay rastro documental de sus intervenciones ni en Toledo ni en El Escorial; véase F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., IPIET-CSIC, Toledo-Madrid, 1985-1986; A. Bustamante García, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Alpuerto, Madrid, 1994.

<sup>5</sup> Véase E. Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde su restauración*, Madrid, 1829, II, pp. 75-78, quien impugna la atribución de De Thou, como señala “habían hecho” ya Pedro Salazar de Mendoza, *Origen de las dignidades seculares de Castilla y León*, Toledo, 1618, fol. 167, y D. de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla*, Segovia, 1637, cap. 45, 7. Antes de Llaguno, los testimonios de Juan de Arfe Villafañe, el inédito de Pellegrino Tibaldi, Baltasar Porreño, Luis Cabrera de

Ricaud y Fillera. Alzado Este. CCA. H-IX.





Detalle del Alzado Este. Galería de Convalecientes.

Córdoba, Fray José de Sigüenza, Fray Francisco de los Santos, Fray Andrés Ximénez y el propio Antonio Ponz, habían insistido fehacientemente en la paternidad española del monumento, con aportaciones tan importantes como la del historiador jerónimo Sigüenza.

Para la actividad francesa de Foix, J. Guillaume, "Le phare de Cordouan, merveille du monde et monument monarchique", *Revue de l'art*, 8, 1970, pp. 55-52; C. Grenet-Delisle, *Louis de Foix. Horloger, ingénieur, architecte de quatre Rois*, Fédération Historique du Sud-Ouest, Burdeos [Bordeaux], 1998.

<sup>6</sup> Sobre estas fuentes habían continuado con el error figuras como Voltaire o -el "anónimo" autor italiano de Llaguno- F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Roma, 1768 y Parma, 1781, quien reproducía las informaciones sobre la participación de Foix, Vignola, Danti y Alessi; también N. Caimo, *Lettera d'un vago italiano ad un suo amico*, Lucca, 1766, II, p. 9, y *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755 avec notes historiques, géographiques et critiques*, 2 vols., París, 1772. Véase ahora también J. Rivera Recio, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1984, pp. 75-78.

<sup>7</sup> Una serie se custodia todavía en el Institut de France de París; otra (con la explicación y libro de descripción) se inventarió en el Fondo Gaignières más que en el Fondo Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale; véase H. Bouchet, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux Départements des estampes et des manuscrits*, 2 vols., Plon, París, 1891, y François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte. Architecture et décor*, Bibliothèque National de France-École Française de Rome, Paris-Roma, 1997, n° 975-982, 983-984 (Vb 146: P 144851-144951). Supuestamente esta serie había pertenecido al arquitecto François Mansart [aunque no se inventariase entre sus pertenencias en 1666; véase Allan Braham y P. Smith, *François Mansart*, Zwemmer, Londres, 1975]. Sí aparece, en cambio, entre los libros de la biblioteca del también arquitecto Jacques Lemercier; véase Annalisa Avon, "La biblioteca, gli strumenti scientifici, le collezioni di antichità e opere d'arte di un architetto del XVII secolo, Jacques Le Mercier (1585-1654)", *Annali di architettura*, 8, 1996, pp. 179-196.

<sup>8</sup> Durante este mes solo parecen haber asistido De la Hire, Bruant, Bullet, Desgodetz, Gobert, Le Maistre, De Lespine, Prévost y Félibien.

<sup>9</sup> La explicación de carácter religioso dada por Fray José de Sigüenza en su descripción del monumento, distinguiendo entre arcos triunfales paganos con pedestales y, por otra parte, arcos sagrados cristianos que debían carecer de ellos, no parece sino una justificación ideológicamente forzada y *a posteriori* de lo que se juzgaba solución a la postre errónea.

<sup>10</sup> Incluso el desarrollo de otros ejemplos españoles de escalera de representación -del Alcázar de Madrid al de Toledo- pondría en entredicho el papel protagonista de la escalera escorialense, aunque nos parezca el resultado "último", y en consecuencia más digno de valoración, de una evolución tipológica.

<sup>11</sup> Véase sobre esta edición, J. Bérchez Gómez, "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español", en C. Perrault, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, ed. Joseph de Castañeda (Madrid, 1761), Murcia, 1981, pp. ix-xciv.

<sup>12</sup> Véase L. Cervera Vera, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial, por Juan de Herrera*, 2 vols., Madrid, 1954, y E. Santiago Páez y J. Manuel Magariños, "El Escorial, historia de una imagen", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 225. Por orden de Carlos III de 1765 al Duque del Arco, el Monarca regaló a la Academia -"a fin de que sirvan en ella de estudio a los discípulos de Arquitectura"- diez estampas de plantas, cortes, fachadas y perspectivas del Monasterio, lógicamente las de Herrera-Perret; véase M. López Serrano, *Catálogo. Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Catálogo de dibujos I. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*, Madrid, 1944, p. 5.

<sup>13</sup> Véase D. Rodríguez Ruiz y C. Sambricio, "El conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración", en *El Conde de Aranda*, ed. José Antonio Ferrer Benimeli, Zaragoza, 1998, pp. 149-171, especialmente pp. 150-152, y D. Rodríguez Ruiz, "Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca", *Reales Sitios*, 145, 2000, pp. 16-27, esp. p. 17, que fecha en 1757 la intervención de Hermosilla. Previamente C. Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 121 y 126-127, n. 27 y 29, la había situado en 1755. Véase también C. Sambricio y M. Herrero, "Las intervenciones de Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial", *Fragmentos*, 12-14, 1988, pp. 189-205, y A. Bustamante y F. Marías, "De Granada a El Escorial: la arquitectura renacentista en el siglo XVIII", en *El arte en tiempos de Carlos III*, Alpuerto, Madrid, 1989, pp. 71-79.

<sup>14</sup> Sobre Hermosilla, C. Sambricio, "José de Hermosilla y el ideal historicista de la Ilustración", *Goya*, 159, 1980, pp. 140-151; D. Rodríguez Ruiz, "De la utopía a la Academia: El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", *Fragmentos*, 5, 1984, pp. 57-80.

<sup>15</sup> La noticia de J. A. Ceán Bermúdez (en E. Llaguno y Amírola, 1829, IV, p. 266, "fue destinado después [de 1766-1767] con otros ingenieros a levantar los planes de la fábrica del Escorial"), debe incluir un error de fecha.

- <sup>16</sup> Pero véase lo recogido en nota 12.
- <sup>17</sup> M. López Serrano, 1944, p. 6. [cit. n. 12]
- <sup>18</sup> Publicado por V. Gerard, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Xarait, Madrid, 1984, ha sido reatribuido por Juan Herranz, "Dos 'nuevos' dibujos del maestro real Gaspar de Vega: el primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, ix, 1997-1998, pp. 117-152.
- <sup>19</sup> Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Archivo (Mapas, planos y dibujos, 1,8,6). Dibujo a lápiz y pluma con tinta sepia, sobre papel verjurado de 478 x 758 mm., y con marca de agua. Notas: En el verso: escala de 0-1000 pies [1.950 pies=535 mm; escala ca. 1/795]. En el reverso: "P. 1. C. 8, 6 / Huerta de S<sup>t</sup> L<sup>o</sup> / [con letra del siglo XVII] Francisco de Mora / Huerta de S<sup>t</sup> L<sup>o</sup> y estanque...". Sus características coinciden con los dibujos publicados por Matilde López Serrano, 1944, n<sup>o</sup> xxxiii-xxxiv (n<sup>o</sup> 37-38, Cerramiento de la lonja por la parte de la Cuesta) y, sobre todo, xxxv-xxxvi (n<sup>o</sup> 39-40, Puertas proyectadas para el cerramiento de la huerta). Tiene que ver también en términos de función con el n<sup>o</sup> L, n<sup>o</sup> 55, plano de la viña y olivar del Quejigal; todos estos dibujos carecen de marca de agua.
- <sup>20</sup> Véase A. Bustamante García, 1994, pp. 595-596 y 601-604.
- <sup>21</sup> D. Rodríguez y C. Sambricio, 1998, p. 155; también E. Santiago Páez y J. M. Magariños, 1985, p. 296.
- <sup>22</sup> Collection Centre Canadien d'Architecture de Montréal / Canadian Center for Architecture; agradezco a la Dra. Myra Nan Rosenfeld, a Ms Renata Gutman y Mr David Booth por su generosa asistencia durante mi estancia en el CCA en 1988; asimismo al Prof. Kurt Forster, su amabilidad desde el otro lado del Atlántico. Todos los dibujos presentan la misma filigrana con flor de lis en escudo con corona.
- <sup>23</sup> Véase H. Capel *et al.*, *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, 1985, p. 185, citando S.H.M., XI; L. Pascual, "Índice del personal de ingenieros en el siglo XVIII, Ms. en S.H.M. de Madrid", y A.C.A., 148.
- <sup>24</sup> H. Capel *et al.*, *De Pallas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, pp. 354 y 358, nn. 81 y 124, donde se cita un expediente de Ricaud del A.C.A., caja 144.
- <sup>25</sup> C. Sambricio, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, MOPU, Madrid, 1991, II, p. 156, y H. Capel, "El castillo de Lorca un informe del ingeniero Ricaud, 1792", *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 288, 2001. Véase M. C. Álvarez Terán, *Archivo General de Simancas, Catálogo XXIX, I, Mapas, planos y dibujos (años 1503 - 1805)*, Ministerio de Cultura, Valladolid, 1980, pp. 815, 245, 501, 594, 510 y M. C. Fernández Gómez, *Mapas, planos y dibujos (años 1508-1962). Archivo General de Simancas. Catálogo XXIX, II*, Ministerio de Cultura, Valladolid, 1990.
- <sup>26</sup> H III. DR 1986: 721x, Dibujo a pluma y tinta negra y aguadas rosa, gris, azul-pizarra, sepia, verde y amarillo-oro, sobre papel 655 x 1459 mm., Notas: "S<sup>n</sup>. LORENZO EL R<sup>l</sup>. MONASTERIO DE LA ORDEN DE S<sup>n</sup>. GERONIMO. PERFIL que passa por la línea S, T, V, X, yndicada en el Plano y atraviesa el Edificio por el Patio de los Reyes de Norte à Sur mirando al Este. Escala de doscientos pies de la Vara de Castilla del marco de Bourgos [sic]. Madrid à 12 de Marzo de 1759. Balthazar Ricaud Bernardo Fillera".
- <sup>27</sup> H IV. DR 1986: 720x, Dibujo a pluma y tinta negra y aguadas rosa, gris, azul-pizarra, sepia, verde y amarillo-oro, sobre papel 655 x 1459 mm., Notas: "S<sup>n</sup>. LORENZO EL R<sup>l</sup>. MONASTERIO DE LA ORDEN DE S<sup>n</sup>. GERONIMO. PERFIL que passa por la línea O, P, Q, R, yndicada en el Plano, y atraviesa el Edificio por el crusero de la yglesia de Norte à Sur mirando al Este. Escala de doscientos pies de la Vara de Castilla del marco de Bourgos [sic]. Madrid à 12 de Marzo de 1759. Balthazar Ricaud Bernardo Fillera".
- <sup>28</sup> H V. DR 1986: 719x, Dibujo a pluma y tinta negra y aguadas rosa, gris, azul-pizarra, sepia, verde y amarillo-oro, sobre papel 655 x 1459 mm., Notas: "S<sup>n</sup>. LORENZO EL R<sup>l</sup>. MONASTERIO DE LA ORDEN DE S<sup>n</sup>. GERONIMO. PERFIL que passa por la línea K, L, M, N, yndicada en el Plano y atraviesa el Edificio del oeste al este mirando al Norte. Escala de doscientos pies de la Vara de Castilla del marco de Bourgos [sic]. Madrid à 12 de Marzo de 1759. Balthazar Ricaud Bernardo Fillera".
- <sup>29</sup> H VI. DR 1986: 725x, Dibujo a pluma y tinta negra y aguadas rosa, gris, azul-pizarra, sepia, verde y amarillo-oro, sobre papel 655 x 1459 mm., Notas: "S<sup>n</sup>. LORENZO EL R<sup>l</sup>. MONASTERIO DE LA ORDEN DE S<sup>n</sup>. GERONIMO. ELEVACION de la fachada que mira al sur y passa por la línea H, I, yndicada en el Plano. Escala de doscientos pies de la Vara de Castilla del marco de Bourgos [sic]. / H. I. / Madrid à 12 de Marzo de 1759. Balthazar Ricaud Bernardo Fillera".
- <sup>30</sup> H VII. DR 1986: 722x, Dibujo a pluma y tinta negra y aguadas rosa, gris, azul-pizarra, sepia y amarillo-oro, sobre papel 655 x 1459 mm. "S<sup>n</sup>. LORENZO EL R<sup>l</sup>. MONASTERIO DE LA ORDEN DE S<sup>n</sup>. GERONIMO. ELEVACION de la Fachada principal que mira al oeste y passa sobre la línea A, B, C, indicada en el Plano. Escala de doscientos pies de la Vara de Castilla del marco de Bourgos [sic]. Madrid à 12 de Marzo de 1759. Balthazar Ricaud Bernardo Fillera".
- <sup>31</sup> L. Cervera Vera, 1954, p. 85, supuso que se trataba de una manipulación del Séptimo Diseño de Herrera-Perret, opción no demasiado probable; E. Santiago Páez y J. M. Magariños, 1985, pp. 299-300. Los otros grabados de esta edición inglesa dependen, sin embargo, de las estampas de Perret o de las de Pedro de Villafranca Malagón de la edición de De los Santos (1656).
- <sup>32</sup> H VIII. DR 1986: 724x, Dibujo a pluma y tinta negra y aguadas rosa, verde, gris, azul-pizarra, amarillo y amarillo-oro, sobre papel 655 x 1459 mm., Notas: "S<sup>n</sup>. LORENZO EL R<sup>l</sup>. MONASTERIO DE LA ORDEN DE S<sup>n</sup>. GERONIMO. ELEVACION de la fachada que mira al Norte y passa sobre la línea F, G, yndicada en el Plano. Escala de doscientos pies de la Vara de Castilla del marco de Bourgos [sic]. Madrid à 12 de Marzo de 1759. Balthazar Ricaud Bernardo Fillera".
- <sup>33</sup> C. Sambricio y M. Herrero, 1988, pp. 189-205; A. Bustamante, 1994, pp. 670 y 686, n. 119.
- <sup>34</sup> H IX. DR 1986: 725x, Dibujo a pluma y tinta negra y aguadas rosa, gris, azul-pizarra y amarillo, sobre papel 655 x 1459 mm., Notas: "S<sup>n</sup>. LORENZO EL R<sup>l</sup>. MONASTERIO DE LA ORDEN DE S<sup>n</sup>. GERONIMO. ELEVACION de la fachada que mira al Este y passa sobre la línea D, E, yndicada en el Plano. Escala de doscientos pies de la Vara de Castilla del marco de Bourgos [sic]. Madrid à 12 de Marzo de 1759. Balthazar Ricaud Bernardo Fillera".
- <sup>35</sup> Según J. Ortega Vidal, *El Escorial, dibujo y lenguaje clásico*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.
- <sup>36</sup> Nos referimos por ejemplo al hecho de que las alturas de tambor de la cúpula y las torres de la Basílica dejaran de coincidir en los dibujos, frente a lo representado en las estampas; dado que éstas dependían de los dibujos de Herrera más que de un levantamiento *a posteriori*, nos quedará la duda de si se trata de un error de diseño o construcción. Cfr. Ortega Vidal, 2000, láms. xix, xxxiv, xxxv y lix, y pp. 125 y 197-211.
- <sup>37</sup> Para todas ellas incluso recibió cédula real por un periodo de treinta años en 1584, por lo que podemos suponer que existieron y se conservaron estos dibujos hasta una fecha que no se puede precisar. Véase L. Cervera Vera, "Documentos relativos a las Estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera, talladas por P. Perret", *La Ciudad de Dios*, clxiv, 1952, pp. 355-381, y *Colección de documentos para la Historia del Arte en España. I: Documentos biográficos de Juan de Herrera (1572-1582)*, Madrid-Zaragoza, 1981-1987, II, pp. 64-65, 106-107, 174-175 y 289-292.

# La retórica de las imágenes

## A propósito de *El Rimado de la Conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*

Por Estrella Ruiz-Gálvez Priego  
Universidad de Caen, Francia

### I. EL CÓDICE DE MARCUELLO

El manuscrito 1339, que conserva la Biblioteca del Museo Condé en Chantilly, es un bonito volumen en cuarto (145/213 mm) de bella encuadernación mudéjar, que ha despertado curiosidad e interés por diversas razones: por la belleza e idiosincrasia de sus miniaturas, por el carácter atípico e inclasificable de su texto, por la personalidad de su autor y lo insólito de su origen, por los avatares de su existencia...

Escrito a lo largo de veinte años, 1482-1502, por Pedro Marcuello, alcaide del castillo de Calatorao, el libro se dedica a la Princesa Doña Juana, que, al parecer, no llegó a tenerlo entre sus manos. El volumen entregado probablemente a Don Alfonso de Aragón, hijo bastardo de Fernando el Católico y Arzobispo de Zaragoza, quedó depositado en la Cartuja del Aula Dei. Allí estuvo hasta 1836, fecha en que desapareció sin dejar huella, víctima quizá de los desórdenes de la desamortización de Mendizábal. En 1857 el Duque de Aumale, heredero de los Príncipes de Condé y propietario del castillo de Chantilly, adquirió el volumen en Londres y, según reza la reseña del catálogo del Museo, el vendedor -un conocido negociante de cigarros- actuaba como comisionado de un Grande de España. Allí ingresó el libro, registrado como *Devocionario de Juana a quien llamaron la Loca*.

En España el libro se consideró perdido durante años, sin que quedara más rastro que la descripción hecha por Latassa en su *Biblioheca (sic) de Autores Aragoneses*<sup>1</sup>. De esa descripción se sirvió en 1899 Toribio del Campillo en el pequeño artículo que escribió con motivo del homenaje tributado a Don Marcelino Menéndez Pelayo<sup>2</sup>. Ya en 1952 Carmen Bernis<sup>3</sup> pudo acceder directamente al manuscrito. Por los mismos años, Manuel Alvar, que cita a Marcuello mediante el extracto de Toribio del Campillo, le dedica algunas líneas de comentario lingüístico<sup>4</sup>. Recientemente, en 1987, J.M. Blecua<sup>5</sup> ha llevado a cabo la primera edición del manuscrito, y, tras su publicación, muy poco conocida fuera de España, han aparecido los trabajos de Michel García<sup>6</sup> y Pedro M. Cátedra<sup>7</sup>. En paralelo con esos estudios, los míos: dos artículos y la edición crítica del manuscrito en 1995<sup>8</sup>.

#### FORMA, MATERIA Y TONO DE UN DISCURSO

El texto de Marcuello, difícil de clasificar desde el punto de vista de los géneros literarios, está escrito en

quintillas dobles o coplas reales, pero empiezo por decir que Marcuello no es poeta y que desde luego no son sus cualidades literarias las que dan interés a su texto, que sin embargo lo tiene y muy real, pero desde el punto de vista de la Historia de las Mentalidades. Marcuello es la voz de la calle y su texto nos transmite lo que la calle de los cristianos pensaba y decía en los años de la Guerra de Granada. Voz de la calle, voz desordenada en su discurso -de ahí la dificultad de clasificación- de tono machacón e insistente, digno de coplas de ciego, relato hecho al día sin plan preconcebido, pero testimonio precioso en cuanto a la atmósfera del fin de siglo. El libro está bañado en las aguas del profetismo mesiánico milenarista. Fernando es el prometido y esperado; aquel que, según las profecías, "conquistaría Jerusalén y Granada"<sup>9</sup>. Para Marcuello, y para otros como él, ese "acabamiento" de los tiempos, que a tantos aterraba, era el alumbramiento de un futuro más esperado que temido. Un futuro abierto por el matrimonio de los Reyes Católicos. Un futuro engendrado por Isabel, auténtica heroína de su discurso.

El texto de Marcuello se compone de una serie de "tratados" -empleando el término que usa el autor- que giran en torno a la Guerra de Granada. No tanto en sus acontecimientos, aunque haya algunos episodios que se narren con detalle, sino en sus personajes y protagonistas, los Reyes y su entorno: el Cardenal de España, el Marqués de Cádiz, Fray Tomás de Torquemada... las damas de la Reina. Marcuello mira de lejos a tan ilustres personajes y repite lo que se dice de ellos. Cuenta de la guerra lo que los partes regios daban a conocer, lo que decían los que habían ido... pero lo sazona con comentarios propios, los del hombre de la calle.

El libro se escribe durante veinte largos años, pero el volumen actual corresponde a una recomposición que si se adapta a las circunstancias de los últimos años de su escritura en nada responde al orden cronológico de su redacción, de manera que al desorden del discurso de Marcuello hay que añadir el que ocasiona la evolución de la confección del volumen.

Pedro Marcuello, *El Rimado de la Conquista de Granada*, fol. 3v., *Divisas de Felipe el Hermoso*, *Bibliothèque du Musée Condé*, Chantilly, Francia, sig. 604 (1339)-XIV.D.14.

Deusa del muy alto principe de castilla y de  
Aragon Archiduque de austria y duq̄ de burguna





Fol. 4v. Presentación del Tratado.

“Yo, tu alcaide Marcuello de Calatorau, Senora”: Marcuello que se identifica a sí mismo como alcaide de Calatorao, explica en varias ocasiones la génesis de la obra. Marcuello hizo lo que él llama un tratado -unas coplas- y se lo entregó al Rey en Teruel un día de Reyes de 1482 (fol. 17r). La Guerra de Granada acababa de empezar. Por las mismas fechas debió ofrecer a la Reina un segundo tratado que entregó en Talavera (fol. 7 a 15v). A estos “tratados” añadió las diversas composiciones hechas con ocasión de la Guerra de Granada y con todo ello hizo un único volumen de 148 fol. caligrafiados cuidadosamente en gótica bastardilla con bellas capitulares, y primorosamente ilustrados por 59 miniaturas, que son de hecho verdaderas láminas. En estas páginas se reproducen y analizan catorce de las más significativas, identificándolas con el número de folio que ocupan en el códice.

Libro tan curioso como su autor. A lo largo de sus escritos le vemos cambiar de destinatario: primero el Rey, luego la Reina, más tarde probablemente la In-

fanta Doña Isabel, y, por último, la Infanta Doña Juana. Ante la dificultad de acercarse a tan altos personajes, Marcuello recurre a la mediación de potentes valedores. El primero debió ser Don Pedro González de Mendoza, pero a su muerte en 1495, Marcuello se ve obligado a dirigirse a su sucesor y sobrino Don Diego Hurtado de Mendoza. En 1502, ya que el Cardenal “se fue a Dios por la común vía”, como dice Marcuello, éste solicita la mediación de Don Bernardino Fernández de Velasco, Conde de Haro y Condestable de Castilla. También cambia el beneficiario del “tratado”. En un primer momento el beneficiario era el mismo Marcuello, luego se hablará de recompensar a una hija suya -Isabel- que recita incansablemente las “rogarias” que compone su padre. La figura de la niña sustituye a la de Marcuello en las miniaturas, pero en 1502 ya no se pide nada.

Fol. 13v. Presentación del Tratado.

Don felipe y doná suana  
de castilla y de aragon

Couit's principes son  
Reyes por la sucesio.



## II. LA ESTRUCTURA DEL DISCURSO Y EL DISCURSO DE LA IMAGEN.

### EL PRINCIPIO DE LA "MEDIACIÓN"

El libro de Marcuello gira en torno a los tres temas fundamentales del momento.

El tema de las sensibilidades religiosas del siglo XV: Cristo en su Pasión, la Virgen Inmaculada, y los santos tutelares.

El tema del Mesianismo-Milenarismo que recorre el tratado plasmando la curiosa atmósfera de expectación, angustia y esperanza que preside los acontecimientos del fin del siglo.

La narración de los hechos que subrayan la lucha contra el infiel del interior y contra el infiel de Granada.

Marcuello, mediador y transmisor, voz del relato, verdadero hilo conductor de la narración, nos hace llegar ecos y noticias; "rogarias" y acciones de gracias. Por todos reza y por todos media, porque Marcuello se coloca por propia iniciativa entre el Cielo y la Tierra, entre los protagonistas de la Guerra y los Reyes...

Este papel de mediador que se arroga hace de él el personaje indispensable de toda la obra. Marcuello pide a la Reina del Cielo (la Virgen del Pilar) que ayude a la Reina de la Tierra (la Reina Isabel). A Santiago Apóstol para que venga en auxilio del Maestre de Santiago...; a la Santa Fe para que garantice la victoria a los Reyes... Cada cual con su análogo, por no decir su "igual", y esto porque Marcuello razona según el principio de Analogía y Correspondencia.

Para el hombre de la Edad Media, y Marcuello lo era, el mundo de abajo no era más que el pálido reflejo del mundo de arriba; mundo de las "realidades" cuya existencia se deducía por analogía con las imágenes de aquí abajo. Pero si la Analogía -verdadera clave de un mundo en cifra- permitía establecer la existencia de los principios universales, la Correspondencia necesitaba la intervención de un tercer elemento, el "mediador", indispensable factor de comunicación. El "mediador", revelador de las analogías entre los dos polos, es alguien ambivalente con puntos de analogía entre los dos mundos que quiere relacionar. Cristo -que Marcuello llama el "mixto"- es el mediador por excelencia, como lo es la Virgen.

La mediación es el principio de base de la lógica relacional, una lógica que se aplica tanto a la relación entre los hombres como a la relación entre los hombres y Dios, y Marcuello, cristiano ferviente y fiel vasallo de los Reyes, se coloca entre el Cielo y la Tierra, entre la Corte celestial con todos sus santos y la Corte terrenal con todos sus protagonistas. Situación privilegiada -a sus ojos al menos- que le permite ser a su vez solicitante de la mediación de terceros, cuando se trata de hacer llegar su manuscrito a los Reyes o a la Infanta.

El sistema de relación analógica explica también el recurso al símbolo, que es -por su naturaleza polisémica- un formidable factor de comunicación. Marcuello se esfuerza por poner en relación los símbolos de la Pasión: la Cruz y Cáliz, con Torquemada, prior de la Santa Cruz de Segovia, y con Don Rodrigo Ponce de León, Marqués de "Cáliz" o Cádiz. El símbolo era aquí signo del mundo de arriba, indicación del camino a seguir que Marcuello descifraba.

### 1. LA "MEDIACIÓN" Y LA FIGURA DEL MARGEN

El principio de la mediación articula toda la obra y explica la disposición de sus miniaturas, que lógicamente no ilustran los acontecimientos que se cuentan, sino el hecho de contarlos, es decir, el recitado de Marcuello, su acción de mediador. Su figura o la de su hija aparecen sistemáticamente en el margen izquierdo de la lámina. Fuera de la viñeta, al margen de la Historia y de los grandes personajes, pero dentro de la misma hoja. Testigos y transmisores. Mediadores entre el lector-espectador y la narración. De las 59 láminas con que cuenta el tratado sólo 9 se ven libres de la presencia de nuestros protagonistas, lo que no quiere decir que carezcan completamente de mediador, puesto que en cinco de ellas la mediación está asumida, bien por Santiago Apóstol, bien por un ángel que, exhibiendo una Cruz y un Cáliz, viene a presentar a los Reyes los méritos de Alonso y Gutierre de Cárdenas, los de Don Rodrigo Ponce de León, y los de Fray Tomás de Torquemada. Las cuatro miniaturas restantes corresponden a las representaciones emblemáticas de Felipe el Hermoso y de los Reyes Católicos.

En el manuscrito de Marcuello, el papel de "guión-mediador" puede dar lugar a diferentes representaciones. Marcuello y su hija son según las circunstancias:

1. Donantes arrodillados ante los grandes personajes a quienes presentan la obra.
2. Apuntadores que muestran al hipotético espectador el tema expuesto en la miniatura. El gesto esboza la mímica del que habla o del que muestra.
3. Hablantes. En algunas ocasiones las filacterias convierten a nuestros protagonistas en figuras "parlantes".
4. Actores, protagonistas en representación de su propio papel: justadores en la miniatura del fol. 36, rogadores ante la Cruz en el fol 34v...

La caracterización de la acción se hace mediante la mímica de los gestos, en especial los de las manos.

La mano derecha despegada del cuerpo y tendida hacia adelante corresponde al gesto del que habla, expone o muestra.

La mano derecha con la palma abierta, pegada al cuerpo y dirigida hacia arriba, corresponde a la escucha activa y atenta, a la recepción del mensaje.

La mano derecha con la palma pegada al cuerpo, en posición horizontal o hacia abajo, expresa el silencio o la pasividad de aquel de quien se habla.

Las dos manos juntas palma contra palma corresponden al discurso del ruego.

### 2. LA TIPIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES

Los personajes también están tipificados. Las mujeres, la Virgen María, la Reina Isabel, la Infanta, la hija de Marcuello, las Santas... son todas rubias, de gesto suave, sereno, impasible. Todas son jóvenes, salvo la Reina Isabel en la miniatura del fol. 54v. Todas tienen ojos ligeramente saltones "ahuevados", todas responden al gusto del momento.

Los hombres se clasifican en tres tipos físicos que se identifican con tres categorías de edad. El que en términos de teatro conocemos como el "galán" es siempre rubio, lampiño y poco expresivo: el Príncipe Felipe, San Juan Evangelista, el ángel. El hombre "maduro" es siempre moreno, con o sin barba, pero con rostro bastante más expresivo que el del tipo precedente. Entran en esta categoría el Rey Fernando,

Don diego hurtado de mendoca,  
p̄riarcha de aljandria y arçobispo  
de sevilla



Ven pues lo ha en cardinal  
Alexandre sexto escogido  
de España le dio apellido

Fol. 22v. "Don Diego Hurtado de Mendoza".

Cristo, el mismo Marcuello y numerosos santos: San Pedro Mártir de Verona, Santo Tomás de Aquino, San Bernardo... El miniaturista ha tratado de caracterizarlos enarcando las cejas, frunciendo el ceño, surcando de arrugas la cara. Los pómulos son con frecuencia salientes, pero también hay casos de mejillas caídas. En general el porte de barba y el rostro anguloso caracteriza a los personajes de vida difícil y laboriosa: los apóstoles. Los ancianos tienen barbas y pelo blanco. Evidentemente, la calva caracteriza a San Pedro.

### 3. LOS TEMAS ICONOGRÁFICOS

Las miniaturas se dividen en tres grupos en cuanto al tema. El primero lo componen los protagonistas de la Historia: los Reyes, la Infanta, los Príncipes... y el mediador de Marcuello: Don Diego Hurtado de Mendoza. El segundo grupo lo integran las representaciones emblemáticas. El tercero, el más numeroso, comprende

las miniaturas de tema religioso. Aquí son los santos los que ocupan verdaderamente el terreno, santos, sin embargo, con estatuto diferente. Hay santos "nacionales" directamente implicados en la Guerra de Granada: Santiago, San Jorge, Santa Engracia, Santa Isabel de Portugal. Hay también santos "políticos" implicados en la lucha contra la heterodoxia: San Isidoro, San Pedro Mártir de Verona, San Bernardo, Santo Tomás... Hay santos de todo el mundo: los apóstoles. Si nos atenemos al número de representaciones, la Virgen viene después de los santos con seis representaciones, y tras Ella su Hijo, que solo aparece dos veces, una como Crucificado y otra en la Parusía. Sin embargo, todo da a entender que el folio 3v, que hoy ocupa el emblema de Felipe el Hermoso, estaba destinado a la representación de una Transfiguración apoteósica, que debía situarse en el folio último del tratado. Evidentemente el año de 1500 trajo para España otras "apoteosis" y las



Fol. 30v. "Los Reyes y la Real Infanta".

transformaciones del manuscrito así lo revelan. Digamos por fin que Dios Padre y el Espíritu Santo sólo aparecen una vez cada uno, y que la miniatura que puede contemplarse hoy en el fol. 1v estaba destinada a ser la "cerradura" o colofón del libro.

### III. ICONOGRAFÍA-ICONOLOGÍA: DESCRIPCIÓN DE ALGUNAS MINIATURAS

Salvo en el caso de la miniatura que ocupa hoy el folio 1v las láminas del libro de Marcuello ocupan toda la página y se hallan situadas en folios vueltos con una excepción, la que presenta la miniatura que ocupa el folio 22 recto.

Todas las miniaturas parecen haber sido ejecutadas en el reino de Aragón, y más concretamente en Zaragoza o en su entorno. En el escritorio de Santa Engracia, quizá. Algunas miniaturas, las que corresponden a la presentación del libro (fol. 4v, 13v y 54v) o la de Dios Padre responden a la estilística de los modelos del Gótico internacional. Otras poseen claramente la im-

pronta del modelo flamenco, pero todas llevan la marca del sello local, y de modo muy especial las que representan a los santos nacionales, cuyos modelos se hallaban en todas las iglesias del reino. Las miniaturas de los apóstoles o las de los santos doctores corresponden al modelo de figura central de retablo.

Pero es preciso señalar que no siempre el artista ha podido basarse en modelos existentes, ya que son numerosos los casos en que se ha visto obligado a representar las ideas muy precisas y muy personales del comanditario. Tal es el caso de las miniaturas de los fol. 22v y 36v o las de las miniaturas que traducen la mediación del ángel (no representadas). No siempre era empresa fácil. La selección de las catorce miniaturas reproducidas en este artículo corresponden a los tres temas a los que me he referido con anterioridad. Las mi-

Fol. 54v. "La Alta Reina".

El alta Reyna dona y label Reyna  
de castilla y de aragon.





Fol. 22r. "Deste Yelmo".

niaturas de los folios 4v, 13v, 22v, 30v y 54v, corresponden a la serie de los retratos de personajes; las de los folios 3v, 22r, 36v, 39v y 69v responden a la noción de representación emblemática; y las de los folios 29v, 34v, 125v y 126v ilustran el tema religioso.

#### 1. LAS REPRESENTACIONES DE LOS PROTAGONISTAS DE LA HISTORIA

##### La presentación del libro a los Príncipes (fol. 4v y 13v).

La escena representa la entrega del libro que Marcuello ofrece a los Príncipes. La miniatura reproduce minuciosamente los gestos de un ritual cortesano perfectamente canonizado, un ritual que los miniaturistas de todos los países reproducían desde hacía tiempo. Con la miniatura de entrega se inicia el discurso de la imagen, y es destacable que su emplazamiento

en el primer folio del volumen dé a esta miniatura un valor de exordio.

Marcuello, de rodillas, con el sombrero en la mano, viste capuz con manera, su mano tiende el libro hacia Felipe. La escena se sitúa en Zaragoza en 1502, en el momento de la visita de los Príncipes que vienen desde Flandes para la jura como herederos. La audiencia -con toda probabilidad ficticia- se sitúa en el marco de un salón renacentista, adornado con curiosos amocillos juguetones que montan en caballitos de madera y justan con rastrillos. Dos columnas de jaspe sostienen sendos capiteles en los que se adivinan otras figuras, una femenina y otra masculina.

Los Príncipes están entronizados. El dosel lleva las armas de Felipe rodeadas por el collar del Toisón. La Princesa se sienta a su derecha, y aunque ambos están ricamente vestidos, el regio armiño queda para Felipe,

**E**ste tal en aragon  
 fenojo llaman señores  
 Su primera letra es flores



**V**eslo mesino aca en castilla  
 Vnojo llaman nonbralda  
 Su letra fina esmeralda.

Fol. 36v. "El Hinojo".

que acumula los signos del poder: la esfera que sostiene en su mano, la espada que mantiene punta abajo su canciller.

Los asistentes se reparten en dos grupos. A la izquierda del Príncipe, el grupo masculino. A su cabeza, el portaespada, ricamente vestido a la moda alemana, con calzas rayadas y ropa forrada de pieles. Tras él, alabarderos y hombres de armas.

En contraste con la verticalidad del grupo masculino, la horizontalidad del grupo femenino, situado a la derecha de la Princesa. Todas las damas están sentadas, y vestidas a la moda española. Los perrillos falderos que juegan ante el trono dan a la escena un aire amable y familiar que contrasta con la belicosa seriedad del grupo masculino, como contrasta la blancura rosada de los rostros femeninos con lo atezado de los rostros masculinos.

La imagen del fol. 4v cobra mayor relieve si la comparamos con la del fol. 15v, que, si bien reproduce la escena de la entrega del libro, no es una simple repetición de la primera. Cronológicamente esta segunda imagen deber ser anterior. La escena parece menos solemne, menos agresiva, y podría corresponder a la primera entrada de los Príncipes. En efecto, los Príncipes hicieron una primera entrada en la ciudad el 26 de octubre de 1502. Según la relación de Antoine de Lalaing<sup>10</sup>, iban vestidos a la moda española y se alojaron en la Aljafería. Al día siguiente, 27 de octubre, fueron al palacio de la ciudad que era nuevo. Felipe iba vestido a la moda borgoñona y Doña Juana a la española. Puede por tanto pensarse que el marco reproducido en la segunda miniatura corresponde a la estancia en la Aljafería. Se trata de un espacio delimitado por tapices. El "salón" así for-



Fol. 39v. "Las divisas".

mado está enmarcado en un arco de estilo gótico, y las vestimentas de Felipe parecen más conformes al gusto nacional que las de la miniatura precedente. La leyenda "amor regina" podría ser una alusión a Juana.

Sin embargo, ambas miniaturas tiene un punto común que merece resaltarse. En las dos imágenes, la espada, la del Príncipe, ocupa el primer plano. Esta espada, símbolo del poder del Príncipe, tiene un papel de singular importancia en el ceremonial de toma de posesión, un ceremonial perfectamente ritualizado por el Derecho de la Edad Media. La espada es el instrumento de la justicia, y como tal el atributo del mero imperio del Príncipe, primer juez del Reino, Soberano que detenta poder de vida o muerte sobre sus súbditos. Según la relación de Antonio de Lalaing, en la entrada del 26 de

octubre, Felipe iba precedido de Claude Bonnard que empuñaba, punta enhiesta, la espada de los Duques de Borgoña. En la entrada del día 27, la espada era llevada por Blasco de Alagón. Las dos miniaturas corresponden a las dos entradas, y hay que observar que la colocación de la espada del lado de Felipe en posición punta abajo corresponde a dos circunstancias de particular importancia. La primera concierne a la situación de Doña Juana, a quien su condición de mujer le impedía -según los fueros de Aragón- ser Reina por sí misma. Nuda propietaria, la Reina se veía en la obligación de abandonar, en ejercicio de la función, el imperio, en manos de su marido. La segunda circunstancia concierne al mismo Felipe, que siendo "heredero" no estaba aún en condiciones de ejercer el imperio, de ahí la posición de la espada punta para abajo. Creo útil

Fénix y Pelicano.



Fol. 69v. "Fénix y Pelicano".

recordar cuán diferente era la situación en Castilla y para ello basta con remitirse a la entrada de la Reina Isabel relatada en la Crónica de Alonso de Palencia. Éste recuerda que la Reina hizo su entrada precedida por Gutierre de Cárdenas, su caballero mayor, el cual llevaba la espada de la justicia de la Reina a la manera castellana, alzada por la punta y con la cruz de la empuñadura para arriba.

**Don Diego Hurtado de Mendoza**  
(fol. 22v)

Esta imagen representa en principio a Don Diego Hurtado de Mendoza, pero lo más probable es que se trate de Don Pedro González de Mendoza, su tío, y que la inscripción identificadora sea una adaptación de circunstancias. Se escenifica aquí una solicitud de me-

diación. Marcuello solicita al Cardenal, para que éste haga llegar su "tratado" a la Infanta.

Marcuello es pues solicitante de mediación, pero al mismo tiempo es presentador del Cardenal y por lo tanto mediador entre éste y el espectador-lector. De la ambigüedad de su situación en el texto da cuenta el emplazamiento de su imagen en la miniatura: dentro de la viñeta porque forma parte de la escena. Al lado del margen izquierdo, porque es la voz del relato, el que cuenta la historia. Con la mano despegada del cuerpo tendida hacia el Cardenal, Marcuello habla, de rodillas, con la mirada clavada en el Príncipe de la Iglesia, Marcuello solicita. La miniatura se adapta en su composición al modelo de figura central de un retablo, o al de "santo" con donantes. En efecto, la figura del Cardenal, en pie, y de



Fol. 29v. "La Virgen del Pilar".

talla muy superior a las de los dos acompañantes, arrodillados, viste un magnífico ropaje rojo forrado de armiño. Los colores apagados del traje de Marcuello y del familiar sirven de realce a la brillante figura del prelado. El embaldosado del suelo consigue crear la sensación de profundidad. El fondo se cubre a la moda del Gótico internacional, con un paño de brocado.

#### Los Reyes y la muy Real Infanta (fol. 30v)

Esta lámina ilustra otra secuencia de mediación. Se trata de presentar aquí a la Infanta. ¿A quién? A nosotros quizá. Lo que sí se sabe es que Marcuello presenta a los Reyes que están presentando a su hija. Marcuello se ha quitado el sombrero: en la lógica de su discurso él se ve en presencia de los Reyes. Colocado en el margen izquierdo, fuera de la viñeta, está en su papel de guión o apuntador. El gesto de manos, tanto en Marcuello como en los Reyes, apunta hacia la Infanta, invitándola a ocupar el primer plano. Ésta adop-

ta el gesto pasivo y modoso del que escucha lo que se le dice.

Los personajes visten a la moda española. Loba con manera para el Rey y Marcuello. Verdugos para la Reina y la Infanta. Las mangas hendidas dejan pasar el fino tejido de la camisa. El marco, salón con brocado al fondo y suelo embaldosado, recuerda la miniatura precedente. Observemos que el miniaturista se enfrenta aquí con una ilustración para la que no poseía modelo. Se trata de representar a tres personajes de la misma categoría aunque no del mismo rango, a tres personajes en pie que se encuentran prácticamente en el mismo plano, y el conjunto da una impresión de bloque macizo difícil de evitar. El miniaturista ha obedecido a Marcuello y ha traducido en imágenes la secuencia de mediación ideada por éste.

#### La Alta Reina Doña Isabel (fol. 54v)

"Qu'el bien a España de Castilla nos venía por medio desta tamaña Doña Ysabel..." (fol. 15v).

Esta miniatura corresponde a otra readaptación del propósito original de Marcuello. En efecto, en su estado actual la miniatura corresponde a la presentación de la obra a la Reina, pero el texto que reza al recto del folio 54 nos habla de una Virgen "de la Trinidad templo", algo que se adapta particularmente bien al marco de la representación, a las inscripciones que figuran en la pared del fondo y a la tienda ceremonial, etc. Todo ello nos da a entender que la miniatura estaba preparada para recibir una Virgen en cuaternidad, una Virgen en triunfo recibiendo la corona de la Trinidad. Imagen muy al gusto de la época y al de la iconografía del reino de Aragón.

La Reina ha ocupado el lugar de la Virgen y aparece rodeada de tres damas, probablemente sus hijas. El miniaturista ha enmarcado la escena con una portada arquitectónica. Aquí un arco conopial engarzado de piedras preciosas al gusto francés. El elemento fundamental del decorado lo constituye la tienda ceremonial. Esta tienda, que utiliza con cierta frecuencia la iconografía franco-borgoñona y la de sus contemporáneos aragoneses, sirve para realzar la importancia del personaje que cobija, subrayando su singularidad, y la distancia que le separa del resto de los personajes representados. La tienda ceremonial es palio, trono, y dosel. El movimiento de sus paños encubre y descubre magnificando al máximo la figura del personaje que aparece casi sacralizado. La tienda, brocado verde forrado de raso blanco -como correspondía a la figura sin mancilla de la Virgen, descrita en el fol. 54r- se ve coronada por un templete en donde alternan el alfa y omega del Cristo del Apocalipsis y el trigrama del nombre de Jesús, YHS, un trigrama cuya letra inicial se confundía con la Y de Isabel. La inscripción del fondo "Gratia Plena" participa de la ambigüedad general de la miniatura, porque también se decía llena de gracia a Isabel y porque el paralelo entre María, redentora del pecado de Eva, e Isabel, redentora del pecado de la Cava, era tópico del momento al que recurrían gentes tan doctas como Fray Íñigo de Mendoza<sup>11</sup>.

La Reina y sus hijas llevan sayas verdugadas. En la saya de la Reina aparece una leyenda de difícil lectura.

La figura de la Reina, de mayor tamaño que la de sus hijas, ha sido objeto de un esfuerzo de caracterización. Con pertenecer al tipo de mujer rubia de ojos claros, el miniaturista ha acentuado los rasgos, haciéndola parecer de mayor edad que sus hijas y dotándola de unos ojos ligeramente saltones que no contradicen otros retratos suyos. Como sea, el miniaturista se ha esmerado. El brillante colorido de las sayas, el carmín del terciopelo del banco, el azul saturado del brocado bordado de oro del sitial, todo contribuye a la belleza de una lámina en donde la magnificencia no impide lo amable e incluso íntimo de una escena familiar: Las damas o Infantas juegan con el perrito faldero, muestran flores, se adornan con redecillas de oro. En medio de tanto color, Marcuello de rodillas, con sombrero y humilde capuz, tiende su libro a la Reina.

## 2. LAS REPRESENTACIONES EMBLEMÁTICAS.

### Qui vouldra

(fol. 5v)

Esta lámina responde una vez más a las readaptaciones del proyecto inicial. El texto que reza al verso ha-

bla de la Transfiguración del Monte Tabor, fiesta reciente, instituida por Calixto III. Un tema que se relacionaba con la Transubstanciación, dogma desde el IV Concilio de Letrán, que cobra particular importancia en estos fines de siglo. Este dogma, que funda el carácter de indispensable mediador de la Iglesia, adquiere particular importancia en el Tratado de Marcuello que hace de la Cruz y el Cáliz, símbolos de la Fe, símbolos de la Iglesia, unos de los ejes primeros de su discurso. El cambio en el tema iconográfico, elocuente por parte de un súbdito de Fernando el Católico, indica también un cambio de mentalidad, un cierto abandono del primado religioso en la tónica del "tratado".

La miniatura representa el conocido emblema de los Duques de Borgoña, con las aspas de San Andrés, el "fusil" o eslabón, en el centro el pedernal echando chispas. Carlos el Temerario, a quien se debe la disposición de los emblemas borgoñones, impuso también los extremos bifurcantes que lucen las aspas de San Andrés, que toman aquí aspecto de mazas de Hércules. Algo que quizá pueda relacionarse con el mazo nudoso que exhibía Luis de Orleans, de quien era mortal enemigo Juan sin Miedo. El mote "Qui vouldra" era el de Felipe el Hermoso, adoptado en 1484 al convertirse en soberano de la Orden del Toisón de Oro. El mote "quien quisiere", o contra el que quiera, expresa en palabras la misma idea del cuerpo de la empresa: la voluntad de hacer frente a cualquiera que quisiera atacarle u oponérsele. También es de Felipe el bonete con la corona de Archiduque, que será luego corona real.

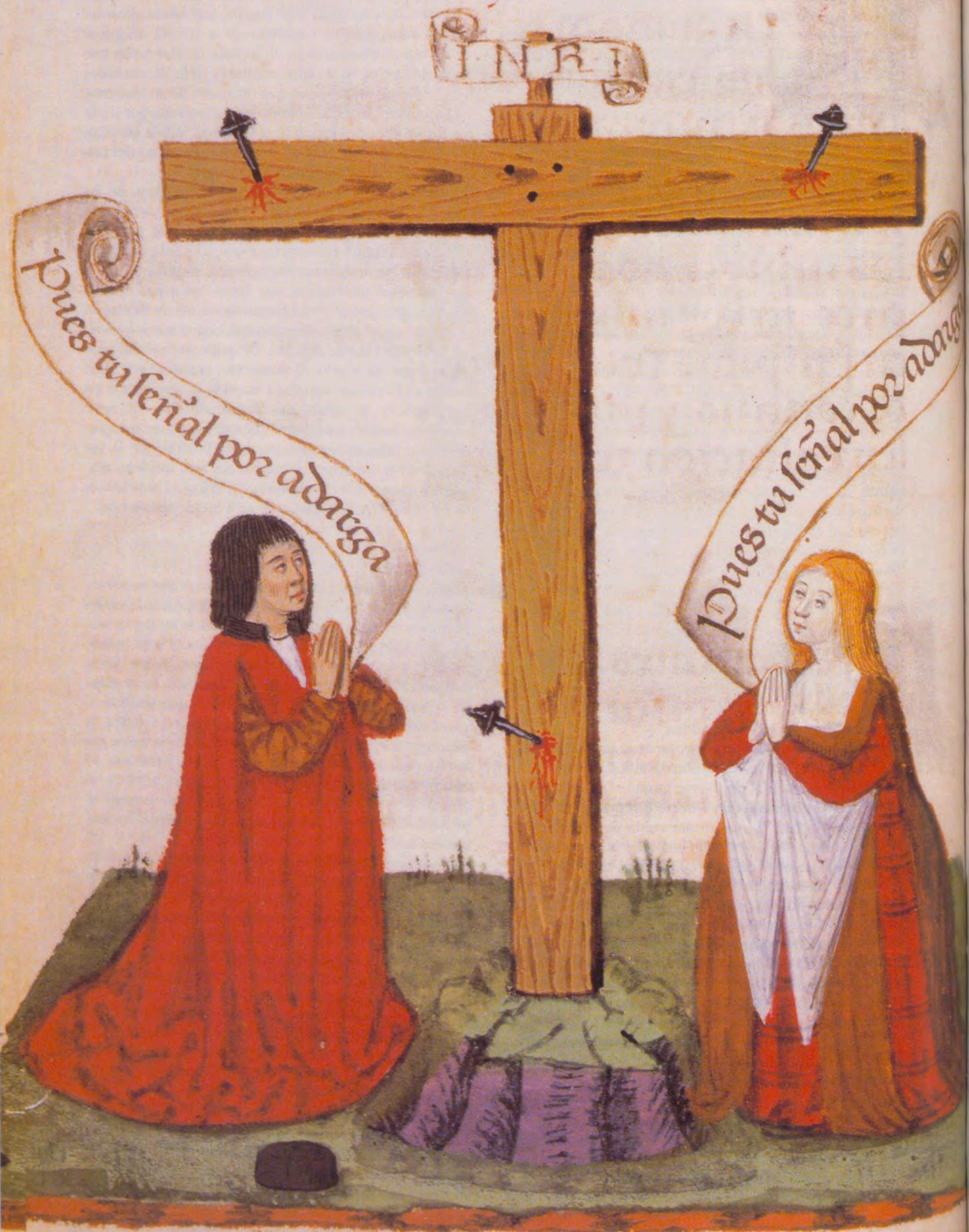
### El Finojo

(fol. 22r y 36v)

Estas dos láminas presentan un emblema que es invención de Marcuello. Un emblema significativo de la unión regia. En la figura del fol. 22 r la unidad de los Reyes está representada por el yelmo que simboliza la base bulbosa de la planta: una voluntad, una cabeza y dos tallos, dos personas. El "ffenojo", nombre aragonés de la planta, representa a Fernando y a la Fe: el que sostiene o mantiene. El ynojo, nombre que recibe en Castilla la planta, representa a Ysabel y a Yhesus. Las iniciales galantes sugieren, por la bifurcación de sus extremos, el dinamismo de una acción en marcha. Las iniciales dicen el nombre y el nombre dice la esencia. El conjunto se presenta sobre un fondo azul saturado que figura un terciopelo labrado.

En la lámina del fol. 36v la idea del finojo está representada por Marcuello y su hija, figuras parlantes y actores que ponen en escena la idea de unidad regia. Estos se presentan en un espacio abierto con fondo de paisaje. El camino sinuoso conduce a un castillo que cierra la perspectiva. Los tonos azulados y fríos del cielo, la manera de tratar la lontananza recuerdan los paisajes flamencos. El texto situado en la parte superior de la lámina corresponde al discurso enunciado por Marcuello y alude a Fernando: su letra inicial es "f" de "flores", evidentemente las del romancillo que cita, entre otros, la Crónica de Bernáldez: "flores de Aragón dentro de Castilla son". La niña recita el texto que se sitúa abajo de la lámina, la Y de ynojo e Ysabel es "fina esmeralda". El vínculo que une las dos matas de hinojo alude a las coyundas del matrimonio regio, uno de los temas de mayor recurrencia en la obra.

La senyal de la vera cruz.



INRI

Dues tu señaal por adarga

Dues tu señaal por adarga

**Yugo y flechas**

(fol. 39v)

El emblema de los Reyes Católicos se reproduce en dos ocasiones. Pese a ser, sin duda, conocido, creo útil recordar que el yugo, el nudo y el mote "tanto monta" era emblema de Fernando, creado por Antonio de Nebrija. El conjunto aludía al carro del rey Gordios, sujeto por el famoso nudo que Alejandro cortó en vez de desatar. El emblema dio siempre pie a numerosos comentarios. Marcuello asocia el yugo a un arco: el de la Fe. Fray Íñigo de Mendoza<sup>12</sup> habla del nudo en términos de "coyundas", aludiendo así al matrimonio regio. Las flechas eran emblema de Isabel y simbolizaban su agudeza mental y la determinación con que obraba en sus proyectos. ¿No es la flecha un proyectil? Además esas flechas tenían la misma inicial -F- que el nombre del Rey, y de la misma manera, el yugo, emblema de Fernando, empezaba por la letra inicial del nombre de la Reina -Y-. El yugo (masculino) y las flechas (femenino) eran verdaderamente imagen de la pareja regia. Recuerdo que las divisas son siempre representaciones gráficas del hacer de un individuo o de una entidad, y que por ello configuran su personalidad, como lo hace el retrato con la imagen corporal. En el ambiente cargado de expectación de finales del siglo XV los emblemas regios eran en sí signos positivos cargados de eficiencia. Marcuello, pensativo, desde el margen izquierdo de la lámina, medita sobre la Granada abierta, y vaticina un futuro conquistador para los Reyes. Ese "más ganarán que Granada" apunta a Jerusalén, meta de toda la cristiandad que parecía prometida a los Reyes.

**Fénix y Pelicano: *Renovatio et Restauratio***

(fol. 69v)

La miniatura presenta en estos emblemas los dos temas básicos del programa mesiánico-milenarista: la Renovación y Restauración del Arca Syon, es decir la Iglesia, la comunidad de los cristianos. Se adjudicaba al nuevo David, Emperador de los últimos tiempos, ese papel de ordenador del Derecho y de la Justicia que había de abrir para la humanidad el Milenio Feliz que, según las diversas variantes de los seguidores de Joaquín de Flora, había de preceder al Apocalipsis<sup>13</sup>. La pareja regia, especie de andrógino primordial, encarnaba ese programa fantástico. El Ave Fénix, que presenta la niña en el texto que anuncia la filacteria, era ave singular. Única, sin par o sin "pareja", porque se reproduce sola por Renovación de sus cenizas. Era este un conocido símbolo mariano, pero que convenía particularmente bien a Isabel, nueva Astrea, dama singular, elegida y esperada, según las corrientes mesiánicas, para renovar España. Por lo demás el mundo pagano había empleado ya al Ave Fénix, para simbolizar la idea de Renovación. Su imagen aparecía en el anverso de una moneda de Adriano en donde figuraba el *Saeculum aurorum* y en otra perteneciente a Constancio I, en donde se leía un *temporum reparatio*. La imagen

del Pelicano corresponde a la misma lógica e ilustra la idea de la "Restauración". El Pelicano es símbolo crístico, porque da hasta la última gota de su sangre para alimentar a sus hijos, un modo de decirnos que el Rey Fernando estaba totalmente entregado a su tarea de restaurador de España, luchando en la Guerra de Granada.

La niña, desde el margen izquierdo de la viñeta en donde se halla incluida, presenta el tema. La miniatura sitúa la escena en un paisaje accidentado. Dos peñascos de igual altura, como conviene a la igualdad de los Reyes, sustentan a una y otra ave. Al fondo, en el valle, una ciudad amurallada. Protegiendo la ciudad y defendiendo el acceso al valle, un castillo.

**3. LAS MINIATURAS DE TEMA RELIGIOSO****La Virgen del Pilar**

(fol. 29v)

Es esta una de las primeras representaciones de la Virgen sobre el Pilar, una representación que puede ser anterior a la de las sargas del Maestro de Luesia. La miniatura reproduce la estructura retórica de todo el discurso de Marcuello; dos mundos, celeste y terrestre. Dos polos: solicitante (aquí Santiago) y solicitado. Es decir, un diálogo. La escena representa la aparición de la Virgen a Santiago, episodio milagroso, bien conocido, de la historia nacional. La Virgen radiante lleva al Niño Jesús en los brazos; el niño aparece particularmente gracioso y bien logrado. Están sobre una nube, especie de trono que los asienta sobre la columna. Dos ángeles la flanquean. Abajo están Santiago y los siete convertidos que iniciaron la evangelización de España. La tradición aragonesa relaciona a cada uno de ellos con una ciudad del reino. Estamos por lo tanto en el contexto de una sociedad celestial-nacional. Las masas de color intenso, rojo y azul, se equilibran en los dos grupos. En el de arriba, el rojo de las túnicas de los ángeles enmarca el azul de las nubes y de la ropa del Niño. En el de abajo, el rojo de las capas de los convertidos, colocados a ambos lados de la columna, está en correspondencia simétrica con las túnicas de cada uno de los ángeles; los colores diluidos, verdes, rosados, morados, equilibran el conjunto.

**La Vera Cruz**

(fol. 34v)

Marcuello y su hija están aquí en situación de "actores", es decir autores y actuantes. Él y su hija rezan a la señal de la Cruz. La señal de la Cruz, como el crismón, son emblemas de Cristo, y como tal elementos activos que procuran la victoria. Aquí la Cruz es "adarga", escudo protector. La miniatura y el texto que la acompaña hacen alusión a la leyenda de la Cruz y a su Invención por Santa Elena, según la versión difundida por los franciscanos, guardianes del Santo Sepulcro, que la reproducían con frecuencia en sus iglesias. Tal es el caso de Arezzo decorado por Piero della Francesca. Según esta leyenda, la Cruz del Gólgota se hizo con madera del árbol del Bien y del Mal. Eva, al salir del Paraíso, trajo consigo una rama de dicho árbol. La rama creció y se convirtió en un árbol que fue derribado para construir el templo de Salomón. Pero por ser demasiado corto o demasiado largo, el tronco fue abandonado. Sin embargo, la Reina de Saba al visitar a Sa-

Fol. 34v. "La Vera Cruz".



Fol. 125v. Santiago.

lomón reconoce en ese tronco el leño de la salvación, el árbol de la salud. Tal es el aspecto que cobra la Cruz en la miniatura de Marcuello. La tradición que hacía de la Cruz el árbol de salvación, el eje del mundo, venía de muy lejos, y basta para probarlo recordar las palabras del *Vexilla regis prodeunt: arbor decora et fulgida ornata regis purpura*<sup>14</sup>. La Cruz es Vera y Viva, el leño sangra. Los tres clavos que dan a la Cruz aspecto casi humano corresponden a la parte de la leyenda en la que interviene Santa Elena, que encuentra la Cruz enterrada en el Gólgota.

El tema de la Vera Cruz, el del Triunfo de la Cruz, está directamente ligado a las corrientes milenaristas. En estos finales del siglo XV la Reina Isabel es la "nueva Santa Elena", así la llama Marcuello, y es curioso que las dos fundaciones de Don Pedro González de Mendoza, Cardenal de la Santa Cruz de Jerusalén, en Valladolid y Toledo decoran sus portadas con el tema de la Invención de la Santa Cruz por Santa Elena.

Aquí Marcuello y su hija se instalan sobre un rectángulo de hierba con un montículo -el Calvario-, sus ropas se arrellanan sobre el suelo formando elegantes pliegues

al gusto flamenco. Marcuello viste loba con manera. La niña, saya con verdugos y mangas hendidas.

#### Santiago y San Jorge (fol. 125-126)

Estas dos miniaturas presentan a los patronos de los reinos de Castilla y Aragón, ambos en conformidad con la iconografía habitual. Santiago, que blande la espada, matando moros, con un caballo empenachado lanzado al galope, irrumpe en la escena como si respondiera a la presentación que hace la niña arrodillada en el margen izquierdo de la viñeta. San Jorge aparece alanceando al dragón que ejecuta ante los ojos de la niña. En un segundo plano, la princesa Cleodolinda arrodillada. Al fondo, sobre un peñasco, la ciudad, con sus habitantes que contemplan la escena. Los dos caballeros se presentan en forma muy parecida. Las gualdrapas de un rojo saturado contrastan con los tonos diluidos de los fondos. En los dos casos la niña es a la vez presentadora y suplicante. Estas miniaturas corresponden al discurso que exalta el tema de la Unidad. Unidad de los Reyes, unidad de los reinos, unidad entre los patronos celestiales.

San Jorge.



Fol. 126v. San Jorge.

NOTAS

<sup>1</sup> F. de Latassa y Ortún, *Bibliotheca antiqua de Autores Aragoneses*, Zaragoza, 1796.

<sup>2</sup> T. del Campillo, "El Cancionero de Pedro Marcuello", en *Estudios de Erudición Española*. Madrid, 1896, t. I. pp. 745-800.

<sup>3</sup> C. Bernis, "Las miniaturas del Cancionero de Pedro Marcuello", en *Archivo Español de Arte*, nº 97, Madrid, 1952.

<sup>4</sup> M. Alvar. *El dialecto aragonés*, Gredos, Madrid, 1955, p. 115.

<sup>5</sup> P. Marcuello, *Cancionero*, ed. de J.M. Bleuca, Zaragoza, 1987.

<sup>6</sup> M. García, "El Cancionero de Pedro Marcuello", en *The Age of the Catholic Monarch 1474-1516*. Studies in memory of Keith Whinon. Liverpool, 1989, pp. 48-56.

<sup>7</sup> P. M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, Salamanca, 1989, pp. 25-29.

<sup>8</sup> E. Ruiz-Gálvez Priego, "La conquista de Granada en el Devocionario de Juana la Loca", en *Rencontres ou cataclysmes? Actes du colloque de l'Université de Caen*, Caen, 1992.  
- *El Rimado de la Conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*. Edición crítica del ms. de la biblioteca del Museo Condé. Es-

tudio del texto y de las miniaturas, transcripción y notas. Edilán, Madrid, 1995.

- "Le Rimado o Cancionero de Pedro Marcuello et le prophétisme de la fin du XV<sup>e</sup> siècle" en *La Prophétie arme de guerre des pouvoirs*. P.S.N. Paris, 2000.

<sup>9</sup> Fallase por profecía / de antiguos libros sacada / que Fernando se diría / aquel que conquistaría / Jerusalén y Granada / Y el nombre vuestro tal es (fol. 17r).

<sup>10</sup> A. Le Lalaing, "Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501", en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, ed. de J. García Mercadal, Madrid, 1951, pp. 450-547.

<sup>11</sup> F. I. de Mendoza, *Cancionero*, Ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, 1968.

<sup>12</sup> "Con estas coyundas tales / los toros (los castellanos) al yugo atados / las vuestras manos reales / ararán los peñascales...", Fray Íñigo de Mendoza, O.C. p. 299.

<sup>13</sup> Sobre el mesianismo del fin de siglo, Alain Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Cuadernos colombinos XI. Valladolid, 1985.

<sup>14</sup> V. Fortunato vivió en el siglo VI. El tema del árbol de vida es el que recogen las Antifonas del Viernes Santo: "dulce leño dulces clavos... Cruz fiel (...) ningún bosque tal produjo en hoja, en fruto, en flor...".

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

## 2. Plantas estacionales de flor, hortícolas y frutales

Por Isabel de la Morena Valenzuela \*

“Es ciertamente sorprendente y admirable que en un terreno áspero, desmonte de una sierra y en un clima tan húmedo vegeten tantas y tan variadas clases de árboles, arbustos y flores, e igualmente se produzcan tantas y tan exquisitas frutas...”

De esta forma comentaba Santos Martín Sedeño la relación de flores, hortícolas y frutales, que se cultivaban en los cuadros y reservados de La Granja de San Ildefonso en su Descripción del Real Sitio <sup>1</sup>. Estaba justificado su asombro porque el clima de La Granja, situada en la Sierra de Guadarrama entre los 1.000 y los 1.300 metros sobre el nivel del mar, no es precisamente el más adecuado para el cultivo de tales plantas y menos con la variedad que el mismo autor detalla en su escrito. Sin embargo, todos los esfuerzos eran pocos para mantener los Jardines de este Real Sitio, construido por deseo de Felipe V en 1720, y que fue residencia veraniega o permanente de la Familia Real, hasta bien entrado el siglo XIX.

Las plantas estacionales de flor aportaban la nota de color en los jardines barrocos franceses, como ya se apuntaba en el primer artículo sobre botánica de los Jardines de La Granja de San Ildefonso en el siglo XVIII <sup>2</sup>. Ocupaban las platabandas de parterres y *boulingrins*, piezas situadas en lugares próximos al Palacio de gran valor ornamental. En los Jardines de La Granja había un parterre de bordado o *broderie* delante de la fachada del Palacio y otro delante de la llamada Casa de las Flores, dos parterres de *compartiment*, el de la Fama y el de Andrómeda, y un conjunto de cuatro piezas de *boulingrins* conocido como los “volandrines de Andrómeda”. La situación y trazado de todos ellos es estudiada con detalle por M. Medina a partir del plano de Méndez de Rao <sup>3</sup>.

El grupo de plantas utilizadas estacionalmente por su floración para el adorno de los Jardines ha sido clásicamente denominado como “plantas de flor”, lo que indica que son apreciadas por el valor ornamental de sus flores, aunque tal designación resulte discutible

desde el punto de vista botánico, puesto que no es excluyente del grupo al que se refiere. Se cultivaban en zonas cerradas al público y se trasplantaban a las platabandas del jardín poco antes de comenzar la floración, retirándose al aparecer los primeros síntomas de marchitez. En La Granja, la mayor parte de estas plantas se cultivaban en las llamadas Partidas Reservadas, que encerraban también el cultivo de numerosas especies de plantas hortícolas y de árboles frutales. La gran diversidad de estos tres grupos de plantas contrasta con el escaso número de especies de árboles y arbustos que se utilizaban para la composición del resto del jardín, como queda reflejado en el artículo uno de esta serie.

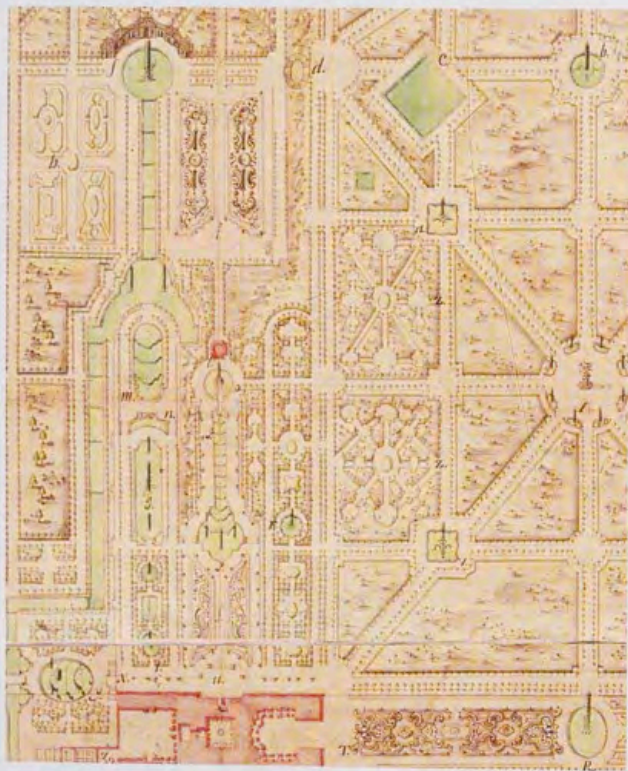
La relación de especies recogidas en las tablas de este artículo procede de la revisión de las fuentes documentales citadas para el primero <sup>4</sup>. Se ha añadido “la flor de La Granja o del cuquillo” citada por C. y E. Boutelou en su *Tratado de las Flores* (1804) porque según relatan a propósito de la misma,

... fue introducida esta planta en los jardines de Aranjuez de los de San Ildefonso, por lo qual fue llamada flor de la Granja...” <sup>5</sup>.

En la identificación botánica han resultado de particular interés el ya citado *Tratado de las Flores* así como el *Tratado de la Huerta*, escritos por los hermanos Boutelou en los primeros años del siglo XIX <sup>6</sup>. La composición de los macizos de flor es descrita con mayor detalle por Dezallier D’Argenville en su tratado de jardinería <sup>7</sup>. Otros estudios y tratados consultados se recogen en las notas bibliográficas <sup>8</sup>.

Fernando Brambilla, Vista general de la Cascada nueva y Parterre grande, c.1800. Detalle en el que se muestran las platabandas de flores delimitadas por setos bajos e interrumpidas por tejos tallados de escasa altura. El parterre conservaba el trazado barroco cuando fue pintado por Brambilla. N° inv.: 10052533. Real Casa del Labrador, Aranjuez.





Anónimo atribuido a Fernando Méndez de Rao,  
Plano general de San Ildefonso, c. 1734.  
Detalle del jardín en el que se muestran el parterre de bordado  
de Palacio, los boulingrins de Andrómeda y los parterres de  
compartiment de La Fama y de Andrómeda.  
Servicio Geográfico del Ejército, Madrid.



Flor de La Granja. *Lychnis flos-cuculi*. (Actualmente *Silene flos-cuculi*).  
Flora Dánica, tomo IV, lámina 590, 1771.  
Real Jardín Botánico de Madrid.

#### PLANTAS ESTACIONALES DE FLOR

La revisión de los documentos históricos ha permitido elaborar una relación de sesenta y cinco especies de plantas estacionales de flor (Tabla 1). Es evidente que no se puede concluir que éstas fueran todas las utilizadas, puesto que tales documentos no se redactaron con el fin de inventariarlas. Sin embargo, suponen un número muy elevado, teniendo en cuenta que las superficies a las que se destinaban no representaban en el jardín más que una pequeña parte del conjunto. Lo que da idea de la importancia que tenía el ornato de estos Jardines durante el siglo XVIII.

El estilo francés de los Jardines de La Granja influyó en la composición floral de los mismos, sin embargo algunas plantas como el clavel, la amaranta, la malva real o los tagetes no sólo eran bien conocidas en España sino que algunas de ellas llegaron a Francia a través de la Península Ibérica. La hegemonía jardinera del país vecino en aquella época, y la procedencia francesa de los jardineros mayores que se sucedieron al cuidado de los jardines de San Ildefonso durante el siglo XVIII, debieron ser las causas de que la mayoría se encargaran a París. Resulta interesante comparar la relación de plantas de flor utilizadas en La Granja en el siglo XVIII con otras anteriores relativas a Jardines Reales. Gregorio de los Ríos, Jardinero Mayor de la Casa de Campo en el siglo XVI, menciona ya en su *Agricultura de Jardines* (1562), treinta y cinco especies de las que aquí se citan para La Granja<sup>9</sup>. Por su parte J. A. de Almela, en su *Descripción de la octava maravilla del mundo* (1594), a propósito del Jardín de los Frailes de El Escorial, recoge los nombres de las "variadas hierbas de flores" que adornaban los cuadros, coincidiendo en veintitrés especies de las que se utilizaban en los Jardines de San Ildefonso<sup>10</sup>. Plantas como las maravillas (*Calendula officinalis*), los tagetes (*Tagetes patula et erecta*), los lirios (*Iris germanica*), las vincas (*Vinca minor*) o las salvias (*Salvia officinalis*), resultaban de utilización frecuente tanto en los jardines renacentistas de los siglos XVI y XVII como en los barrocos del XVIII y son especies que tampoco faltan de los Jardines Reales en la actualidad. Otras que se utilizaban en los siglos precedentes hoy han dejado de considerarse entre las estacionales de flor de uso frecuente, tal es el caso de la corona imperial (*Fritillaria imperialis*), la amaranta (*Amaranthus caudatus et tricolor*), o la aguileña (*Aquilegia vulgaris*). Podría hacerse un tercer grupo con aquellas que en la actualidad han dejado de utilizarse en los macizos de flor y sin embargo son muy apreciadas para formar ramos o cultivarse en macetas, entre ellas los claveles (*Dianthus caryophyllus*), los girasoles (*Helianthus annuus*) y las azucenas (*Lilium candidum et martagon*). De las veinticuatro especies no citadas por J. A. de Almela ni por G. de los Ríos, once se encuentran en el tratado de D. D'Argenville, diez se han hallado exclusivamente en el *Tratado de las Flores* de E. y C. Boute-lou y tres, *Coronilla glauca*, *Martynia proboscidea* y *Rudbeckia purpurea* no aparecen en las cuatro relaciones mencionadas. Datos que, aunque proceden de referencias que deben considerarse incompletas, indican la continua introducción de especies en los Jardines durante los siglos XVI, XVII y XVIII<sup>11</sup>.

El papel compositivo de las flores en los jardines renacentistas era muy diferente al que desempeñaban en los de estilo barroco. En los primeros, los cuadros

del jardín bordeados por setos bajos se llenaban con especies perennes y anuales, buscando las mezclas que resultaran más vistosas en profusión de formas, colores y olores. De ahí que Fray José de Sigüenza (1605) asemeje la vista de los cuadros de plantas de flor del Jardín de los Frailes de El Escorial con la de alfombras orientales <sup>12</sup>. Algo parecido podemos imaginar en los cuadros de flores del jardín próximo a la fachada posterior del palacio de Felipe II en la Casa de Campo, como puede adivinarse en el óleo del Real Sitio del siglo XVII atribuido a Félix Castello <sup>13</sup>.

En los parterres de bordado de los jardines barrocos, la superficie central estaba ocupada por los dibujos realizados con setos de boj y realzados con arenas de colores o césped, quedando las plantaciones de flor desplazadas a las bandas perimetrales o platabandas. El mismo lugar ocupaban las plantas de flor en los *boulingrins*, en los que la superficie central se reservaba para tapices de césped de diferentes formas geométricas. Únicamente en los parterres de *pièces coupées pour des fleurs*, las plantaciones de flor eran el motivo de ornamento fundamental. Sin embargo, estos últimos eran muy costosos de mantener y no hay noticias de que hubiera ninguno en los Jardines de La Granja.

COMPOSICIÓN Y ESTACIONALIDAD DE LAS PLANTACIONES  
Desgraciadamente en los documentos históricos revisados no hay datos sobre la ubicación, composición ni pe-



Junquillo. *Narcissus jonquilla*. W. Curtis. Botanical Magazine. Londres, 1790. Real Jardín Botánico de Madrid.



Peonia, *Paeonia moutan*. (Actualmente *Paeonia suffruticosa* cultivat).  
Grabado por Bouquet de un dibujo de P. J. Redouté.  
Lámina 23 de la Description des plantes rares cultivées  
"Malmaison et Navarre" de Aimé Bonpland, 1813.

riodicidad con la que se cambiaban las plantaciones de flor en los Jardines de San Ildefonso. En el tratado de D. D'Argenville se indica que deben realizarse tres plantaciones al año coincidiendo con las estaciones y evitando el invierno "porque es particularmente enemigo de las flores". Por su parte, S. Martín Sedeño hace referencia a las flores según su época de floración y por tanto de utilización en el jardín, catalogándolas como flores de primavera, verano y otoño, lo que parece indicar que se realizaban en efecto tres plantaciones al año. Sin embargo, hay que tener en cuenta las diferentes etapas que sufre La Granja en cuanto a su ocupación durante el siglo que estamos analizando. En las épocas en que estuvo habitado durante todo el año es posible que se realizaran tres plantaciones, pero es probable que se redujeran a dos o incluso a una, durante los años en que se utilizó únicamente como residencia veraniega. Dezallier comenta de la decoración floral de primavera que es la más alegre y una de las más agradables a la vista, pero es la que menos dura por la delicadeza de las flores. La de verano es la más rica y la de mayor consideración, por la cantidad y diversidad de sus flores; y la de otoño, la más bella y la más duradera. Respecto a la composición floral de las platabandas, el mismo autor considera dos zonas. Una perimetral, por detrás del seto de boj que las delimitaba, realizada con bulbosas que sólo se cambiaban cada tres años. La segunda ocupaba la superficie central y estaba reservada a las plantas que se cambiaban estacionalmente.



Lirio de Florencia, *Iris florentina*. (Actualmente *Iris germanica* var. *florentina*). F.P. Chaumeton, Chamberet y Poiret. Lámina pintada por P.J.F. Turpin. *Flore Medicale*, tomo IV, lám. 204, 1817. Real Jardín Botánico de Madrid.

Dezallier hace especial hincapié en que ambas zonas debían permanecer claramente diferenciadas. En platabandas de seis pies de ancho se podían poner cuatro filas de bulbos a cada lado, las dos más próximas al borde de boj debían ser de tulipanes, “puesto que la tierra más apelmazada junto a los bojs impedirá su tendencia natural a hundirse en exceso”. Una mezcla de narcisos y jacintos formaría las dos filas más internas. En las platabandas más estrechas se ponían sólo dos filas de bulbos, una sería de tulipanes y otra de narcisos y jacintos, o se mezclarían las tres especies de forma alterna. En el *Tratado de las Flores* se encuentra una práctica parecida para la plantación de narcisos de diferentes colores que se llevaba a cabo en los Jardines de Aranjuez. Disposiciones semejantes serían utilizadas en las platabandas de los Jardines de La Granja.

D. D'Argenville distingue tres grupos de especies de plantas estacionales de flor en función de su altura, bajas o enanas, de talla mediana y grandes. Las primeras no eran apropiadas para los grandes parterres por quedar cubiertas y sofocadas por las otras, reservándose para piezas cortadas o pequeños tapices esmaltados como las volutas del comienzo de un gran parterre. Debían colocarse ocupando todo el espacio, tanto el central como los

bordes, que debían estar vacíos de bulbos. En este grupo incluye las aurículas, margaritas, pensamientos, crocus, camomilas, anémonas, ranúnculos y jonquillas entre otras. Las especies de talla mediana, de pie y medio a dos pies de altura, eran las más apropiadas para ocupar el centro de las platabandas. Entre éstas se encuentran los tagetes, martagones, amarantas, coronas imperiales, etc. Respecto a las especies de gran talla como el girasol, la rosa trémière, la capuchina, la pasionaria, etc., debían reservarse para cubrir muros y trellajes, puesto que si se colocaban en los parterres tapaban la vista del resto. Las superficies centrales de las platabandas y las zonas de plantación sin bulbos de los Jardines de La Granja estarían probablemente ocupadas en primavera por las especies que relaciona S. Martín Sedeño para tal época, como son los lirios, azucenas, pajarillas, primaveras, clavelinas, violetas, y alhelíes, además de por otras que no cita pero que corresponden a esta estación, como las anémonas, fritilarias<sup>14</sup>, ranúnculos y la flor del cuquillo, también llamada flor de La Granja. A propósito de esta última E. y C. Boutelou escriben

el nombre le viene a que por lo regular aparecen sus primeras flores a la venida del cuquillo, ...se pone comúnmente en los tablares, faxas y canteros en mezcla con otras flores como espuelas, carraspiques ... también se interpolan con las clavelinas y demás flores de verano ... Igualmente se ponen solas en canteros alomados, arreglando los golpes a pie y medio o dos pies de distancia...<sup>15</sup>

En cuanto a la plantación de verano el número de especies empleado era muy numeroso. S. Martín Sedeño cita los tagetes, claveles, clavelinas, cuarentenas, carraspiques, arañas, verónicas, capuchinas, farolillos, malvas reales, etc. Relación a la que habría que añadir aquellas que aparecen en otros documentos y que son también de floración estival, como queda recogido en la tabla adjunta<sup>16</sup>. Entre las plantas utilizadas en otoño para el adorno floral, las margaritas, crisantemos y maravillas que Martín Sedeño incluye en su relación resultan de uso habitual en los Jardines actuales. Algunas otras de la tabla también podrían florecer en esta estación, como las valerianas, antirrinos, amarantas o maravillas del Perú. En algunos parterres las plantaciones de flor estaban interrumpidas por arbustos tallados, fundamentalmente tejos, que se mantenían siempre por debajo del metro de altura con el fin de que no interrumpieran las vistas de los edificios, a los que los parterres siempre estaban próximos.

Los diseños barrocos de los parterres de La Granja se perdieron durante el siglo XIX cuando fueron transformados en “parterres a la inglesa”, a la vez que se dejaban crecer los setos y los tejos de forma desmesurada. Los diseños actuales de los parterres de Palacio y de La Fama se deben al Jardinero Mayor Juan Vázquez en 1849<sup>17</sup>.

Muchas de las especies de plantas de flor se cultivaban también en macetas. Algunas ocupaban lugares fijos y otras se trasladaban a la zona que interesara en un momento determinado. De ello da buena cuenta una nota de compra de 1761 en la que se piden “dos mil tiestos de barro de diferentes altitudes y diámetros”<sup>18</sup>. No menos importante resulta el papel de estas plantas en la elaboración de ramos destinados al ornato de los aposentos reales. Se mantenían en las Partidas Reservadas expresamente con esta finalidad y debía ser ésta una función muy cuidada, a tenor del comentario que

sobre los jacintos se puede leer en el *Tratado de las Flores* "...Bien que en estos reales jardines se cortan diariamente los ramos más perfectos para presentar en los ramilletes que se sirven a la real familia...".

#### ESPECIES HORTÍCOLAS EN LAS PARTIDAS RESERVADAS

El cultivo de plantas hortícolas en las huertas de los Jardines de La Granja durante el siglo XVIII debe considerarse notable y sorprendente, como ya apuntaba S. Martín Sedeño. Los productos de las huertas eran ofrecidos al Rey como "regalo" que se le enviaba regularmente o se presentaba en su mesa en las temporadas que pasaba en el Palacio de La Granja.

La localización de las parcelas dedicadas a huertas y planteles queda reflejada en el plano de Méndez de Rao, aunque ésta fue variando con los años. En 1743, Salvador Lemmi como Jardinero Mayor propone que se desmonten dos bosquetes para la plantación de hortalizas, con objeto de que el llamado "plantel" quedara dedicado exclusivamente a los frutales, "...porque la mucha agua que necesita la verdura daña los planteles". Notas posteriores indican que se atendió su petición y que

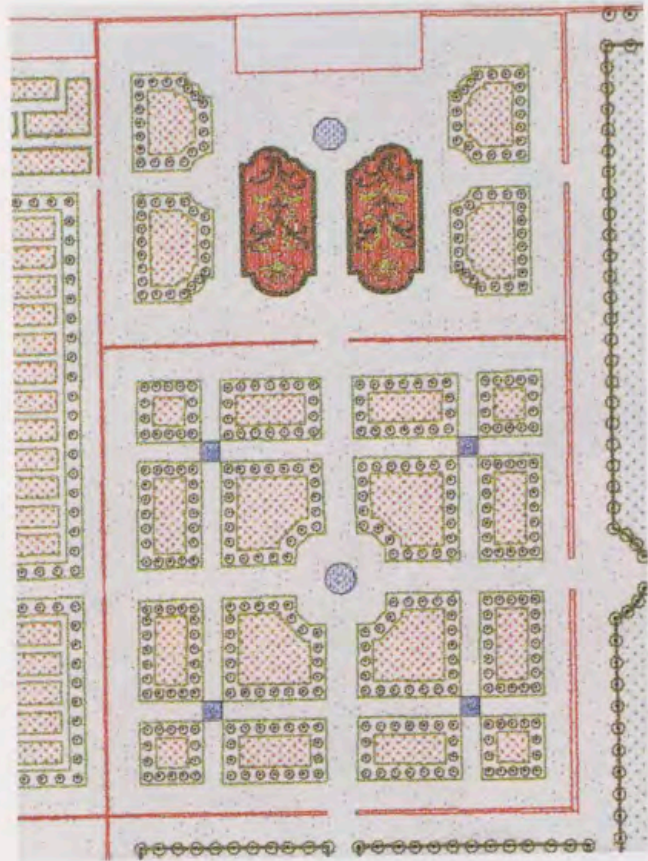
los reyes prohíben que se siembre cualquier tipo de verdura u hortaliza entre los frutales en los planteles, y que entienden que esta práctica es lo que ha causado a las frutas el impedimento que hasta ahora han tenido para ser tan apetecibles como en tiempo del antecedente Jardinero mayor<sup>19</sup>.

Ya a principios del siglo siguiente S. Martín Sedeño comenta

...que las frutas, lo mismo que las flores, se producen indistintamente en el Plantel, Partida de la Reina y Colmenar; y las legumbres en el departamento que por su extensión se denomina la Huerta Grande, y que está inmediato al Colmenar...

Hay que añadir el Potosí, nombre local derivado del francés *potager*. Próximo al bosque del Nocturnal su trazado geométrico de cuadros con fuentes en los cruces de los caminos puede considerarse reflejo del *Potager du roi* en Versalles, según indica J. L. Sancho.

La tabla 2 recoge la relación de plantas hortícolas que resulta de la revisión de los documentos estudiados. Muchos de los nombres de las variedades cultivadas resultan difíciles de identificar en la actualidad, bien porque han desaparecido o bien porque han cambiado de nombre. De las treinta y siete especies resultantes hay que destacar las lechugas, los diferentes tipos de brasicas (coles y berzas) y las grosellas. Las primeras parecían ser de sumo agrado a Su Majestad. En 1786 al Jardinero Mayor Loinville se le pide que reduzca gastos, debiendo limitar los "regalos" que se hacían al Rey a las jornadas que pasara en La Granja. Todo lo demás se vendería a beneficio de la Real Hacienda. Pero se hace la salvedad de que las lechugas se siguieran mandando dos veces por semana, primero a Aranjuez y luego a El Escorial. Al parecer las del Sitio de San Ildefonso eran las que más gustaban al Rey<sup>20</sup>. Por su parte, la Reina Isabel de Farnesio parece que era aficionada a las grosellas. Una nota de 1762 recoge que la Reina manda traer de Aranjuez plantas de grosella blanca y encarnada para su cultivo en las huertas de La Granja<sup>21</sup>. En cuanto al grupo de coles, berzas y bróculis es el más numeroso, se cuentan hasta 15 variedades entre unas y otras. En su *Tratado de la huerta*, C. y E. Boutelou hacen una revisión de las plantas hortícolas más frecuentemente



M. Medina, Estudio de trazado basado en el plano de Méndez de Rao (1734). "Tracé et composition des jardins de La Granja", Bulletin núm. 46-47, 2000, ICOMOS, Francia, pp. 60-66. Detalle que muestra el trazado del Potosí y del jardín de la Casa de las Flores en el que destaca el parterre de bordado.

cultivadas en las huertas de Aranjuez de finales del siglo XVIII. Los autores se quejan de la poca estabilidad de los nombres y características botánicas que se le atribuyen a "cada especie jardinera". En cada localidad, y a veces en cada huerta, se obtenían nuevas "especies" a las que se otorgaban nuevos nombres pero que, en la mayoría de las ocasiones, no resultaban distintas de otras al sacarlas de su lugar habitual de producción. Por otra parte el poco cuidado de muchos agricultores hacía que se hibridaran variedades diferentes, mezclándose los caracteres que las distinguían<sup>22</sup>.

Es interesante destacar que plantas como el tomate o la berenjena, que en otros países no eran estimadas para su consumo por pertenecer a la familia de las solanáceas, a la que se atribuían efectos poco saludables, estuvieron introducidas para su producción en las huertas españolas. El cultivo de la berenjena era menos frecuente, sin embargo el tomate se producía en todas las huertas y jardines de España con notable abundancia. Sobre el cultivo del tomate comentan los hermanos Boutelou que "...en estos últimos años han principiado los hortelanos de las inmediaciones de Londres y de París a plantar algunos canteros en sus terrenos, donde siguen tomándolos afición". De particular raigambre española, el cultivo del ajo tampoco era estimado en otros países, "pero en España se hace un consumo muy considerable de su raíz o bulbo, a pesar de su olor particular, fuerte, poco grato e incómodo a muchas personas delicadas". Respecto a la composición de las huertas los documentos revisados no ofrecen ninguna información.



*Grosella, Ribes rubrum, F.P. Chaumeton, Chamberet y Poiret. Lámina pintada por P.J.F. Turpin. Flore Medicale, tomo IV, lám. 189, 1817. Real Jardín Botánico de Madrid.*



*Flor de la lechuga, Lactuca sativa, F.P. Chaumeton, Chamberet y Poiret. Lámina pintada por P.J.F. Turpin, Flore Medicale, tomo IV, lám. 213, 1817. Real Jardín Botánico de Madrid.*

Tampoco C. y E. Boutelou comentan nada acerca de la ubicación de las hortalizas en su tratado, bien porque las necesidades inherentes a su cultivo daban la única pauta a tener en cuenta, o bien porque se consideraba que las huertas tenían un valor estético por sí mismas independientemente de su composición. Sin embargo, es más que probable que el esmerado trazado del Potosí en La Granja fuera resaltado por la cuidadosa elección desde el punto de vista estético de las plantaciones que albergaba. La observación del plano de Méndez de Rao permite imaginar que los diferentes cuadros albergarían tanto las plantaciones estacionales de flor como diversos tipos de hortalizas bordeadas por frutales que flanqueaban los caminos. El conjunto debía constituir uno de los rincones de mayor valor ornamental de los Jardines del Real Sitio.

**EL DIFÍCIL MANTENIMIENTO DE LOS FRUTALES EN LOS JARDINES DE LA GRANJA**

Los árboles frutales son los principales protagonistas de los informes sobre los daños que causaban los duros inviernos en los Jardines de La Granja. Sin embargo, desde los primeros años del establecimiento del jardín la presencia de árboles frutales fue constante. Ya en 1725, con Esteban Boutelou como Jardinero Ma-

yor se paga la compra de 233 árboles procedentes de la villa de Arcos: camuesos, esperiegos, perales, ciruelos, acerolos, cerezos, nísperos, y guindos garrafales. Un año más tarde, al tiempo que se da cuenta del estado de las obras del Jardín se informa de la plantación de naranjos de Florencia y otros doscientos árboles frutales que se trajeron conjuntamente<sup>23</sup>. Procedían de muy diversos lugares. Además de los citados, hay referencias de perales y albaricoques traídos de Aranjuez, guindos garrafales de la ciudad de Toro, y abrideros de la Quinta del Duque de Arco. También se encargaban fuera de nuestras fronteras a Florencia, Génova, o París.

Era del máximo interés que fueran de la mejor calidad y por ello se pedía que se extremaran los cuidados en su traslado desde el lugar de adquisición. Esto queda reflejado al final de una de las notas de compra,

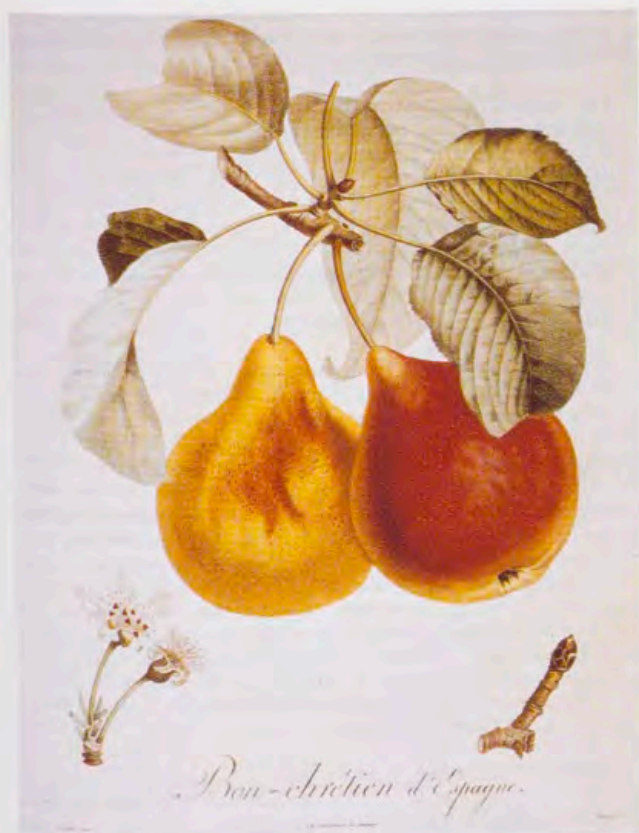
...así las hayas como los melocotones han de venir con buenas raíces, guarnecidas bien con su borrachín atado, y bien sujetas para que no se desaten; metidas en sus cajoncitos de madera bien ajustados, ...encargando donde se arranquen no las traigan metidas en costales, como lo hicieron la vez pasada”<sup>24</sup>.

Pero los esfuerzos por conseguir fruta de la mejor calidad iban mucho más lejos en los planteles de San Il-

defonso. La nieve, el hielo y el viento hacían temer a los jardineros la pérdida de la cosecha, y los daños sufridos por los frutales se repetían prácticamente cada año. Se utilizaban mantas para proteger las espalderas de frutales del frío y la nieve, y en cuanto ésta cesaba de caer todas las manos eran pocas para sacudirlas antes de que se convirtiera en hielo. También se eliminaba la nieve de las ramas de los árboles con "latas largas" antes de que el daño fuera irreparable. Según los informes que escribe Loinville durante los años en que fue Jardinero Mayor, las espalderas de melocotones, albaricoques y abrideros eran las que mejor resistían los temporales y en los años más crudos sólo se salvaban los abrideros. También apunta que el Plantel era el lugar donde los daños sobre los frutales eran menores, a pesar de que el Jardín de la Reina fuera más abrigado, a lo cual da su particular explicación

...lo que prueba que los parajes más escuetos y resguardados de los aires reservan mucho más la humedad por falta de ventilación, y por consiguiente el hielo penetra más, lo que muchas personas piensan diferente.<sup>25</sup>

A pesar de todos los contratiempos la producción de fruta durante muchos años debió ser abundante y diversa. No hay datos sobre el número total de árboles frutales que albergaban las diferentes parcelas dedicadas a su cultivo, sin embargo, en un informe de noviembre de 1785, en el que se da cuenta de los frutales dañados, se relacionan 188 en el Plantel, 249 en el Colmenar, 123 en el Jardín de la Reina, 64 en la Huerta y 35 más en "el jardinito de la Huerta donde están los árboles de fruta en depósito y enjertos"<sup>26</sup>. Suman



*Pera común, buen cristiano, Pyrus communis, var. culta Bon-chrétien d'Espagne. Grabado por Bouquet de un dibujo de P.J.F. Turpin. Lám. 94 del Vol. 4 de *Traté des arbres fruitiers*, de Duhamel du Monceau. Nueva edición aumentada por P. A. Poiteau y P. J. F. Turpin, 1835.*



*Membrillo, Cydonia vulgaris. (Actualmente Cydonia oblonga). F.P. Chaumeton, Chamberet y Poirer. Lámina pintada por E. Panckoucke. Flore Medicale, tomo III, lám. 126, 1816. Real Jardín Botánico de Madrid.*

más de 650 árboles dañados, lo que da idea de los graves perjuicios que causaba la climatología del lugar pero también de la importante plantación de frutales que encerraban los Jardines de La Granja en aquellos tiempos.

En cuanto a la diversidad, de la que se da cuenta en la tabla 3, resulta sobresaliente el número de variedades de pera. Entre las 25 variedades que maduraban en verano y las 33 de invierno suman 58 tipos diferentes. No es de extrañar por tanto una referencia en la que da cuenta del envío de 3.467 peras a El Escorial, con ocasión de la estancia de Sus Majestades en aquel Real Sitio<sup>27</sup>. Tampoco son desdeñables los 13 tipos de abrideros o los 17 de ciruelas.

No es posible concluir este capítulo sin resaltar el esfuerzo y esmerado trabajo que aquellos jardineros del siglo XVIII debían realizar para mantener los cultivos de flores, hortícolas y frutales en los Jardines de La Granja de San Ildefonso. Luchando con la adversa climatología y contando con los medios técnicos de la época lograban una cuidada presentación de los Jardines, al tiempo que una producción de hortalizas y frutas verdaderamente admirable por su cantidad, calidad y diversidad.

# NOTAS

\* La investigación publicada en este artículo y en el anterior (*Reales Sitios*, núm. 146, 2000), se ha realizado gracias a una beca concedida por el Patrimonio Nacional.

<sup>1</sup> S. Martín Sedeño. *Compendio histórico, topográfico y mitológico de los jardines y fuentes del Real Sitio de S. Ildefonso...*, Madrid, 1825.

<sup>2</sup> I. De la Morena, "Plantas de los jardines de La Granja de San Ildefonso en el siglo XVIII. 1. Árboles y arbustos", *Reales Sitios*, núm.146 (2000), pp. 50-57.

<sup>3</sup> M. Medina, "Tracé et composition des jardins de La Granja", *Bulletin* num. 46-47, 2000 ICOMOS, Francia, pp. 60-66.

<sup>4</sup> Los documentos que aquí se utilizan proceden de AGP, Patrimonios, San Ildefonso, cajas 15544,15545, 15546, 15547, 15549, 15550, 15551, 15552, 15553, 15554, 15556, 15558, 15564, 15571, 15577, 15602, 15607, 15617, 15623, 15624, 15627, 15629, 15630, 15631, 15632, 15635, 15636, 15646, 15648, 15649, 15652, 15649. Son citados por José Luis Sancho, a quien agradezco esta información, en *Los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*. Patrimonio Nacional - Doce Calles, 2001 [en prensa]. Se han tenido en cuenta también las plantas relacionadas por S. Martín Sedeño en su Descripción de los jardines de San Ildefonso, 1825 [cit. n. 1].

<sup>5</sup> C. y E. Boutelou, *Tratado de las Flores en que se explica el método de cultivar las que sirven para adorno de los jardines*. Imprenta Villalpando, Madrid, 1804. Pertenecientes a la dinastía de jardineros Boutelou, que durante varios siglos se encargaron del cuidado de los Jardines de los Reales Sitios, los hermanos Claudio y Esteban aportan en su tratado descripciones botánicas, así como datos relativos al cultivo y a la utilización de las plantas en los jardines. Se puede leer en sus primeras páginas: "El poco aprecio que ha merecido hasta hoy en España el cultivo de las flores habrá sido causa de no haberse escrito todavía un tratado práctico sobre tan agradable materia; pues los que nos dexaron Gregorio de los Ríos y Fuentidueñas sólo se pueden llamar índices de algunas plantas de flor y aún se nota en ellos tanta confusión y ligereza, que en vez de satisfacer a los lectores, hacen desear otra obra más extensa, fundada en la experiencia y apoyada en la práctica...".

<sup>6</sup> C. y E. Boutelou. *Tratado de la Huerta o Método de cultivar toda clase de hortalizas*, Madrid, 1815.

<sup>7</sup> A. J. Dezallier D'Argenville, *La Theorie et la Pratique du Jardinage*. Paris, 1715, 2ª Edición.

<sup>8</sup> Bibliografía consultada para la identificación botánica: Pirolle Vilmorin, *Le Bon Jardinier. Almanach pour l'année 1822*, Audot, París, 1822. M. Colmeiro, *Diccionario de los diversos nombres vulgares de muchas plantas usuales o notables del Antiguo y Nuevo Mundo, con la correspondencia científica...* Madrid, 1871. Los términos científicos de M. Colmeiro son actualizados por M. Chica-Pulido y C. Fernández López, *Nombres científicos y castellanos de plantas vasculares en el Colmeiro*. Jaén, 1995. J. Armada e I. Porras, "Las plantas de Gregorio de los Ríos". En: *A Propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*. J. Fernández e I. González, editores. Tabapress, Madrid 1991, pp. 26-62. A. Ceballos, *Diccionario Ilustrado de los nombres vernáculos de las plantas en España*. Andriala, Madrid, 1998. E. Sánchez-Monge, *Diccionario de Plantas Agrícolas*. Servicio de Publicaciones Agrarias. Ministerio de Agricultura. Madrid, 1981.

<sup>9</sup> G. de los Ríos, *La Agricultura de jardines*, 1592.

<sup>10</sup> J. A. de Almela, "Descripción de la octava maravilla del mundo" El Escorial, 1594. Publicado por G. De Andrés en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Vol.6 (1962), pp. 5-98. Las plantas que cita J.A. de Almela fueron identificadas por I. Porras en el artículo de C. Martínez Correcher "Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I): La Fresneda. El jardín de los frailes" en *Reales Sitios*, XX, núm. 78 (1985), pp. 45-64.

<sup>11</sup> El gran interés por las plantaciones de flor, y en general por el descubrimiento e incorporación de nuevas especies a los jardines durante los siglos XVII y XVIII queda reflejado en el relato que los hermanos Boutelou recogen a propósito del origen de las anémonas: "...dicen que Bachelier fue el primer cultivador de esta bella flor en Europa y que la traxo de Constantinopla a Francia el año de 1660. Los floristas y curiosos que la vieron en su jardín se admiraron de su hermosura, pero por más instancias que le hicieron no quiso dar a nadie parte de su tesoro, entonces único. Un consejero amigo suyo se valió del siguiente ardid para hacerse con esta planta; aguardó a que la semilla de las anémonas estuviese enteramen-

te madura para visitar a Bachelier; iba en traje de ceremonia, y había dado orden a su lacayo de dejarlo ir arrastrando: entraron en el jardín, llegaron a las anémonas, y principiaron a hablar fijando la atención en las plantas que estaban en otro sitio distante. Entonces el consejero dexó caer su toga con mucho disimulo encima de una era de anémonas que tenían ya bien madura la simiente, y el ya advertido criado la recogió y alzó, pellizcando al mismo tiempo algunas cabezuelas de simiente que quedaron ocultas en los dobleces de la toga".

<sup>12</sup> "Mirado de lo alto de las ventanas...tienen sembrados...tan variados colores de flores, blancas, azules, coloradas, amarillas, encarnadas y de otras agradables mezclas y están tan bien compartidos, parecen unas alfombras finas traídas de Turquía, del Cairo o Damasco". Fray José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Turner, Madrid, 1986. Libros 3 y 4 de Historia de la Orden de San Jerónimo. Madrid, 1605.

<sup>13</sup> Óleo atribuido a Félix Castello, h.1657. Museo Municipal de Madrid.

<sup>14</sup> Respecto a la fritilaria, planta que estaba presente tanto en los jardines renacentistas como en los barrocos, pero que se ha dejado de utilizar en la actualidad, se puede leer en el *Tratado de las Flores* "Se colocan sus cebollas mezcladas en los almohadillados y faxas de flor con otras plantas de mediana altura, y también se disponen en eras para plantarlas solas y separadas de las demás...a la distancia de seis a ocho dedos y seis de hondo... Igualmente se ponen en tiestos debiendo plantarse tres o cuatro bulbos en cada uno".

<sup>15</sup> C. y E. Boutelou, 1804 [cit. n. 5].

<sup>16</sup> Entre los muchos comentarios que de las plantas de flor de verano escriben E. y C. Boutelou el referente al chitán o fraxinela (*Dic-tamnus albus*) resulta particularmente curioso: "Tienen las flores de esta planta la singular propiedad de despedir principalmente por parte de noche ciertas exhalaciones sutilísimas, que se inflaman con la mayor facilidad si se arrima una luz sin que por eso se cause daño alguno a la planta. Estos principios inflamables son más abundantes en tiempo de calor. Algunos curiosos extrangeros se han aprovechado en ciertas ocasiones de esta singular propiedad, para arreglar dibujos simétricos y aún letreros en sus jardines, con la idea de presentar como fuegos artificiales con suma admiración de los que no estaban enterados de esta calidad. Luego que se han encendido estas emanaciones vegetales, tardan las plantas algún tiempo en exhalar nueva porción para poder repetir estos experimentos. Es planta olorosa, perenne y de mediana estatura".

<sup>17</sup> J.L. Sancho, *Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso*. Doce Calles, Madrid, 2000.

<sup>18</sup> AGP C<sup>a</sup> 15602. 1761.

<sup>19</sup> AGP C<sup>a</sup> 15564, 4 de octubre de 1745.

<sup>20</sup> AGP C<sup>a</sup> 15649.5; 27 de noviembre de 1786.

<sup>21</sup> AGP C<sup>a</sup> 15607.6; 11 de enero de 1762.

<sup>22</sup> Sirva para dar una idea de los numerosos tipos de hortalizas que había en aquellos años y de la confusión que debía generar su nomenclatura, lo que escribe para las lechugas, que tanto interés tenían en las huertas de La Granja: "Para remediar de alguna forma la confusión y poca uniformidad de los nombres que en cada territorio suelen darse a las varias castas de lechuga formaré dos especies jardinerías primordiales...Las repolludas: como son las de Silesia, de Rey, de Holanda, Sanguina o disciplinada, Imperial, de Versalles, Flamenca, de Cuenca, verdosa, repolluda encarnada, Perezosa, perpiñana, palatina, sin igual, rizada, de Italia, y amarilla. Se estiman generalmente más las variedades de esta especie jardinera por blanquearse con más facilidad y ser más tiernas y delicadas, ...Entre las lechugas largas o lechugón: Moronda, Calatraveña, Blanca, Larga, larga sanguina, jaspeada y de alfange. Las variedades de esta especie jardinera resisten generalmente a los fríos de nuestros inviernos". C. y E. Boutelou, 1815 [cit. n. 6].

<sup>23</sup> AGP C<sup>a</sup> 15544.2; 30 de enero de 1724.

<sup>24</sup> AGP C<sup>a</sup> 15558.4; 18 de septiembre de 1741.

<sup>25</sup> AGP C<sup>a</sup> 15635.5; 18 de abril de 1780.

<sup>26</sup> AGP. C<sup>a</sup> 15630.5; 6 de noviembre de 1775.

<sup>27</sup> AGP C<sup>a</sup> 15636.2.

**Tabla 1. Plantas estacionales de flor**

Nombre científico	Nombre en los textos	Nombre común	Fecha <sup>1</sup>	Proc. <sup>2</sup>	R. A. <sup>3</sup>
<i>Althaea rosea</i> (L.) Cav.	Rosa tremiere	Malva real	1786	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Amaranthus caudatus</i> L.	Amaranthe roja	Amaranta	1786	Francia	JA, B
<i>Amaranthus tricolor</i> L.	Amaranthe amarilla	Tricolor	1786	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Anemone</i> sp.	Anemon	Anémoma	1761	Francia	DA, B
<i>Anthemis nobilis</i> L.	Camaumil royale	Camomila real	1786	Francia	DA
<i>Antirrhinum majus</i> L.	Mufle de lion	Boca de león	1786	Francia	GR, DA, B
<i>Aquilegia vulgaris</i> L.	Pajarilla	Aguileña	1825	Jardín	GR, JA, B
<i>Aster chinensis</i> Lin.	Reine Margarite	Reina Margarita	1786	Francia	DA, B
<i>Bellis perennis</i> L.	Margarita	Margarita	1825	Jardín	GR
<i>Calendula officinalis</i> L.	Maravilla	Maravilla	1825	Jardín	GR, JA
<i>Campanula medium</i> L.	Farolillo, campánula	Farolillo	1825	Jardín	B
<i>Cheiranthus cheiri</i> L.	Giroflé amarillo	Alhelí amarilla	1786	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Chrysanthemum indicum</i> L.	Crisantemo de la China	Crisantemo chino	1825	Jardín	B
<i>Chrysanthemum leucanthemum</i> L.	Marguerite	Margarita	1786	Francia	DA,
<i>Chrysanthemum parthenium</i> (L.) Bernh.	Matriquer	Matricaria	1786	Francia	DA, B
<i>Coronilla glauca</i> L.	Coronilla	Coronilla	1825	Jardín	
<i>Consollida ajacis</i> L.	Espuela de caballero	Espuela	1825	Jardín	JA, B
<i>Convallaria majalis</i> L.	Lireo conbario	Lirio convalio	1722	España	GR, JA
<i>Dianthus caryophyllus</i> L.	Oeuillet de España	Clavel	1786	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Dianthus chinensis</i> L.	Oeuillet de la chine	Clavel chino	1786	Francia	DA, B
<i>Dianthus plumarius</i> L.	Oeuillet couronné	Clavelina	1786	Francia	GR, DA, B
<i>Dictamnus albus</i> L.	Fraccinelle	Dictamo blanco	1786	Francia	B
<i>Fritillaria imperialis</i> L.	Fritiller	Fritillaria	1786	Francia	DA, B
<i>Helianthus annuus</i> L.	Mirasol	Girasol	1825	Jardín	GR, DA, B
<i>Helichrysum stoechas</i> L.	Immortel	Perpetua	1786	Francia	DA,
<i>Hemerocallis fulva</i> (L.) L.	Azucena dorada	Flor de un día	1825	Jardín	GR, JA, DA, B
<i>Hesperis matronalis</i> L.	Juliana	Juliana	1734	Francia	DA, B
<i>Hyacinthus orientalis</i>	Jacinto	Jacinto	1761	Francia	GR, DA, B
<i>Iberis umbellata</i> L.	Carraspique	Carraspique	1825	Jardín	B
<i>Impatiens balsamina</i> L.	Belsamine, Nicaragua	Balsamina	1786	Jardín	DA, B
<i>Iris</i> sp.	Iris de Suze	Lirio	1786	Francia	DA, B
<i>Iris germanica</i> (L.) Dykes var <i>florentina</i>	Iris de florenzia	Lirio de florenzia	1825	Jardín	GR, B
<i>Iris germanica</i> L.	Lirio morado	Lirio morado	1825	Jardín	GR, JA, B
<i>Iris xiphium</i> L.	Lirio azul	Lirio azul	1825	Jardín	GR, B
<i>Lilium candidum</i> L.	Azucena blanca	Azucena blanca	1825	Jardín	GR, JA, B
<i>Lilium martagon</i> L.	Azucena abigarrada	Azucena morada	1825	Jardín	GR, JA, B
<i>Lychnis coronaria</i> (L.) Desr.	Clavel velludo	Clavel lanudo	1825	Jardín	GR
<i>Martynia proboscidea</i> Glox.	Trompa de elefante	Trompa de elefante	1825	Jardín	
<i>Matthiola annua</i> (L.) Sweet.	Quarantaine	Cuarentena	1786	Francia	JA
<i>Matthiola incana</i> (L.) R.Br.	Giroflé blanco	Alhelí blanco	1786	Francia	GR, JA
<i>Mentha spicata</i> L.	Beaume	Menta	1786	Francia	GR
<i>Narcissus jonquilla</i> L.	Junquillo	Junquillo amarillo	1761	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Narcissus poeticus</i> L.	Narciso blanco	Narciso lechuguilla	1786	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Narcissus</i> sp.	Narciso de Constantinopla	Narciso	1786	Francia	GR, DA, B
<i>Nigella damascena</i> L.	Araña	Arañuela	1825	Jardín	B
<i>Ocimum basilicum</i> L.	Albahaca	Albahaca	1825	Jardín	GR
<i>Peonia officinalis</i> L.	Peonía	Peonía	1761	Francia	GR, B
<i>Papaver somniferum</i> L.	Adormidera	Adormidera	1825	Jardín	GR, B
<i>Polygonum persicaria</i> L.	Persiquere	Persicaria	1786	Francia	B
<i>Polyanthes tuberosa</i> L.	Jasé	Vara de Jesé	1825	Jardín	B
<i>Primula auricula</i> L.	Oreja de oso	Primula	1734	Francia	DA, B
<i>Primula officinalis</i> (L.) Hill.	Primavera	Primavera	1825	Jardín	DA, B
<i>Ranunculus asiaticus</i> L.	Francesilla, Ranúnculo	Francesilla	1724	España	GR, DA, B
<i>Rudbeckia purpurea</i>	Rudbeckia	Rudbeckia	1825	Jardín	
<i>Salvia officinalis</i> L.	Sauge	Salvia	1786	Francia	GR, JA
<i>Scabiosa stellata</i> L.	Escabiosa	Escabiosa	1825	Jardín	B
<i>Scilla peruviana</i> L.	Jasainthe de peroux	Jacinto de Perú	1786	Francia	B
<i>Sedum</i> sp.	Sedomme que de flor	Sedo	1786	Francia	JA,
<i>Silene flos-cuculi</i> L.	Flor de La Granja	Flor del cuquillo	1804		B
<i>Tajetes erecta</i> L.	Oeuillet de inde oloroso	Clavel de India alto	1786	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Tajetes patula</i> L.	Rose de inde enano	Clavel de India bajo	1786	Francia	GR, JA, DA, B
<i>Tropaeolum majus</i> L.	Capucinne	Capuchina	1786	Francia	GR, DA, B
<i>Tulipa</i> sp.	Tulipán	Tulipán	1724	España	DA, B
<i>Valeriana officinalis</i> L.	Valeriana	Valeriana	1825	Jardín	GR, JA, DA, B
<i>Vinca minor</i> L.	Hierba doncella	Hierba doncella	1825	Jardín	GR, JA
<i>Veronica officinalis</i> L.	Verónica	Verónica	1825	Jardín	DA
<i>Viola odorata</i> , L.	Violeta	Violetas	1825	Jardín	GR, JA, DA, B

<sup>1</sup> Año de la primera referencia en los textos revisados.

<sup>2</sup> Indica el lugar de compra o si la referencia procede de informes del jardín.

<sup>3</sup> Citación de la planta en relaciones anteriores; GR: Gregorio de los Ríos (1620); JA: Juan Alonso de Almela (1594); DA: Dezallier D'Argenville (1709); B: Claudio y Esteban Boutelou (1804).

**Tabla 2. Plantas hortícolas cultivadas en las huertas y planteles.**

Nombre científico	Nombre común	Fecha <sup>1</sup>	Varietades
<i>Agrostis pallida</i> DC.	Hierba fina	1761	<i>Beta vulgaris</i>
<i>Allium cepa</i> L.	Cebolla	1761	Vulgaris: acelga.
<i>Allium porrum</i> L.	Puerro	1825	Conditiva: remolacha encarnada.
<i>Allium sativum</i> L.	Ajo	1770	Lutea: remolacha amarilla.
<i>Allium schoenoprasum</i> L.	Cebollino	1825	
<i>Apium graveolens</i> L.	Apio	1825	<i>Brassica oleraceae</i>
<i>Artemisia dracunculus</i> L.	Estragón	1825	Capitata: perifollo de Holanda, lombarda blanca, morada, encarnada, de la casa de campo, verde manzana, repollo común y de Murcia.
<i>Asparagus officinalis</i> L.	Espárrago	1723	Sabauda: brocol de Milán, de pella, brocolie de Hannover.
<i>Beta vulgaris</i> L.	Acelga	1722	Viridis: brocol negro.
<i>Borago officinalis</i> L.	Borraja	1825	Gongyloides: brocol de nabo.
<i>Brassica oleraceae</i> L.	Col	1786	Botrytis: coliflor de primera suerte.
<i>Capsicum annuum</i> L.	Pimiento	1825	Acephala: berza de asa de cántaro.
<i>Cucumis melo</i> L.	Melón	1761	
<i>Cucumis sativus</i> L.	Pepino	1825	
<i>Cucurbita maxima</i> Duch.	Calabaza	1761	
<i>Cynara scolymus</i> L.	Alcachofa	1825	<i>Lactuca sativa</i>
<i>Daucus carota</i> L.	Zanahoria	1722	Lechuga perezosa, golosa, morada, riza, castellana.
<i>Fragaria vesca</i> L.	Fresa	1724	
<i>Lactuca sativa</i> L.	Lechuga	1770	<i>Lactuca serriola</i>
<i>Lactuca serriola</i> Turner.	Escarola	1770	Escarola común y riza.
<i>Lepidium sativum</i> L.	Mastuerzo	1825	
<i>Lycopersicon esculentum</i> Mill	Tomate	1825	<i>Petroselinum crispum</i>
<i>Pastinaca sativa</i> L.	Chirivía	1825	Perejil rizado.
<i>Petroselinum crispum</i> (Mill.) Nym.	Perejil	1786	
<i>Phaseolus lunatus</i> L.	Judión	1825	<i>Phaseolus lunatus</i>
<i>Phaseolus vulgaris</i> L.	Judía	1825	Judión amarillo, blanco, de Mahón, jaspeado.
<i>Pisum sativum</i> L.	Guisante	1786	
<i>Raphanus sativus</i> L.	Rábano	1734	<i>Phaseolus vulgaris</i>
<i>Ribes rubrum</i> L.	Grosella	1762	Judías sin hebra, blancas de Pravia, enanas.
<i>Ribes uva crista</i> L.	Uva espina	1762	
<i>Rubus idaeus</i> L.	Frambuesa	1791	<i>Pisum sativum</i>
<i>Rumex acetosa</i> L.	Acedera	1825	Guisantes sin piel de especie baja, común, flamenco y pardo.
<i>Sanguisorba minor</i> Scop.	Pimpinela	1761	
<i>Solanum melongena</i> L.	Berenjena	1786	<i>Ribes rubrum</i>
<i>Spinacia oleracea</i> L.	Espinaca	1722	Grosella blanca y encarnada.
<i>Taraxacum officinale</i> Web.	Achicoria	1825	
<i>Vitis vinifera</i> L.	Parra de uva	1786	<i>Solanum melongena</i>
			Berenjena de la bella gallina ponedora.

<sup>1</sup> Fecha de la primera referencia en los textos revisados.

**Tabla 3. Árboles frutales cultivados en las huertas y planteles.**

Nombre científico	Nombres en los textos	Nombre común	Fecha <sup>1</sup>
<i>Citrus aurantium</i> , L.	Naranja, <i>Bigarautier</i>	Naranja	1724
<i>Crataegus azarolus</i> , L.	Aceroles	Azarolo	1723
<i>Cydonia oblonga</i> , Mill.	Membrillo	Membrillo	1791
<i>Malus sylvestris</i> , Mill.	Manzanos, Camuesos, Maillos	Manzano	1723
<i>Mespilus germánica</i> , L.	Níssoles	Níspero	1723
<i>Prunus armeniaca</i> , L.	Albaricoque, <i>Pêche</i>	Albaricoque	1723
<i>Prunus avium</i> , L.	Cerezo, <i>Merizier</i>	Cerezo	1723
<i>Prunus cerasus</i> , L.	Guindo	Guindo garrafal	1723
<i>Prunus domestica</i> , L.	Ciruelo, <i>Prunier</i>	Ciruelo	1723
<i>Prunus padus</i> L.	Cerezo de grapa	Cerezo de grapa	1786
<i>Prunus persica</i> , (L.) Batsch.	Melocotón, Abridero, <i>Pêche</i>	Melocotón	1723
<i>Pyrus communis</i> , L.	Peral	Peral	1723

**Variedades***Cydonia oblonga*.

Membrillos gordos y medianos

*Malus sylvestris*.

Manzana panolla, gorda, encarnada, de olor, temprana, común, Lapin, pardilla.

*Prunus armeniaca*.

Albaricoques altos, de Nanci, rosado, común.

Albaricoques monsieur, de roscorbon, grosse mirabel, roñon de coc, Santa Catalina.

*Prunus domestica*.

Ciruela de San Julián, reina Claudia, S. Migueleña, larga, morada, Damasco blanco, larga encarnada, Damasco encarnado, yema de huevo, ciruela de Pré, cascabelillo blanco, cascabelillo morado, papaboa, perdigón violeta, perdigon rouge, imperial, gro-damas de tours.

*Prunus persica*.

Melocotón alto y bajo.

Abrideros de Orleans, abridor grande, mediano, violeto, admirable, *vel de vitri*, *vel garde*, cheureuse, royal, pavi royal, Madeleine rouge, Madeleine blanca, nivete.

*Pyrus communis*.

Peras de verano: San Marcial, azúcar verde de verano, naranja de verano, cermeña, suprema, ñoco, manteca de Holanda, manteca de Inglaterra, real de verano, gallega, donguindo, moscatel de verano, cebolla, parne, verdal, bordon, arenosa, rulete mayor, rulete menor, ancolica, lisabona de verano, escusa madama, castañuela, naranja de otoño, pera larga.

Peras de invierno: buen cristiano dorado, manteca de oro, manteca blanca, betalonga rayada, espadona del Rey, betalonga lisa, rubina, azúcar verde de invierno, San Fermín, cresan, manteca de oro, gris, virgulosa, marquesa, Martín Seco, bergamota suiza, bergamota betri, angélica, Florencia, donguindo de invierno, salseri, lambreta, naranja de invierno, lisabona de invierno, doble flor, pera gorda, no conocida, maestro Juan, verdosa, espina, real de invierno, pera dudosa, embustera.

<sup>1</sup> Fecha de la primera referencia en los textos revisados.

# La Real Capilla Música de Palacio: Saco del Valle, el último Maestro Director

Por María Dolores Oviedo Saco del Valle

Cuando, el 15 de noviembre de 1914, Arturo Saco del Valle tomaba posesión del cargo de Maestro-Director de la Real Capilla Música del Palacio Real, no sabía que iba a ser el último en ocupar un puesto cuyos orígenes se remontaban a más de cuatro siglos atrás. El advenimiento de la II República, el 14 de abril de 1931, pondría fin a la Monarquía personificada en Don Alfonso XIII, y, con ella, a la actividad musical que venía desarrollando la Capilla, siempre vinculada a las festividades del calendario religioso y a diversos acontecimientos y efemérides relacionados con la Familia Real. A un puesto de tan alta dignidad llegaba ahora un maestro con acrisolada experiencia en las labores de dirección, composición y docencia.

Arturo Saco del Valle y Flores había nacido en Gerona el 2 de febrero de 1869, aunque a los pocos meses se trasladó con sus padres a Madrid, en donde trascurriría toda su vida. Hijo de Carlos Saco del Valle Draper, hombre de gran cultura, muy relacionado con los ambientes musicales y poseedor él mismo de un almacén de pianos y una editora musical, el joven Saco del Valle inició sus estudios de Primaria a la vez que comenzaba a mostrar enorme facilidad para leer partituras e interpretarlas al piano en el establecimiento familiar. Ello llevó a sus progenitores a matricularle en 1881 en el Real Conservatorio, concluyendo los estudios de Solfeo y Piano en 1888 de manera brillante, con el primer premio de su promoción. Luego completaría su formación con diversas e intensas clases de Composición de la mano de Emilio Arrieta y Ruperto Chapí, de los que aprendería la magistral técnica compositiva de que haría gala en toda su producción posterior. También constituyeron pilares básicos de su formación las clases recibidas, entre 1890 y 1896, del compositor y director italiano Luigi Mancinelli, de quien tomaría, además, la acendrada admiración por la obra de Richard Wagner.

Los primeros años de una vida ya consagrada por entero a la Música trascurrieron en el ambiente de las tertulias madrileñas, relacionado con pintores, literatos y músicos, desde las bohemias reuniones de café hasta otras de mayor fuste, como las que tuvieron lugar en 1891 en torno al gran Puccini, en su casa de los inicios de la calle Ferraz, en donde, muy joven aún, Saco del Valle alternó con personajes como Blasco Ibáñez, Borrell, Chapí y Saint-Saëns. Al mismo tiempo, comenzó sus giras artísticas como pianista con la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida a la sazón por Tomás Bretón, a la par que trabajaba en la composición de obras religiosas y sinfónicas. Pero en aquellos años, casi la única vía de supervivencia para el artista que asomaba era la dedicación al género chico, tan en boga entonces, por lo que Saco del Valle empezó a escribir y estrenar zarzuelas, algunas de las cuales alcanzaron notable éxito en sus representaciones en España e Hispanoamérica, como *La Indiana*, *El Traje Misterioso* o *El Túnel*. Entre tan numeroso y variopinto muestrario de zarzuelas como el que inundó los escenarios madrileños de fines del siglo XIX y comienzos del XX, el casi medio centenar de obras de Saco del Valle destacó por su intento de elevar el género a cotas más altas, alejadas de la chabacanería y vulgaridad en las que iba cayendo en picado, aunque éste es un aspecto de su producción que está todavía sin valorar en su justa medida.

Entre 1897 y 1904, Saco del Valle ocupó la dirección de la Banda del Segundo Regimiento de Zapadores y Mi-

Retrato de  
Arturo Saco del Valle.





El Maestro Saco del Valle, con los Profesores de la Orquesta de la Capilla Real de Palacio en 1927. (La Esfera, febrero 1927). Real Biblioteca, XII/22.

nadores (Ingenieros) de guarnición en Madrid, con la graduación de Músico Mayor. En esos años, además de cosechar importantes éxitos con la agrupación castrense, afianzó su vocación y adquirió gran experiencia como director, lo que, unido a su tesón en el estudio de la ópera europea y a la asidua asistencia a los conciertos del Teatro Real, propició la dirección en diversos ciclos operísticos. Precisamente, en estos años compondría la inédita ópera en tres actos *Excelsior*, basada en un poema del norteamericano Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) y destinada a ser estrenada, junto a otras creaciones de autores españoles, dentro del gran proyecto impulsado por Ruperto Chapí, encaminado a crear un teatro lírico genuinamente español, en el que se pusieran de relieve los valores de la música lírica española frente a la avasalladora presencia de la ópera europea. Los numerosos trabajos de dirección de Saco del Valle cristalizarían en 1911, cuando, de forma totalmente inesperada, tuvo que ponerse al frente de la orquesta del Teatro Real para dirigir el *Tristán* wagneriano; desde entonces dirigió todas las temporadas del coliseo madrileño hasta su cierre en 1925. Por ironías del Destino, Saco del Valle fue también el último maestro que dirigió una ópera en el Real, *La Bohème*, setenta años antes de que el Teatro volviera a abrir de nuevo felizmente sus puertas a la ópera.

Consolidado el prestigio del maestro, en 1914, y tras el fallecimiento de Valentín de Zubiaurre, Saco del Valle tomó el relevo del músico vasco, tanto en la cátedra de Conjunto Instrumental del Real Conservatorio como

en la Capilla Real. Los años que trascurrieron hasta la muerte de Saco del Valle en 1932 fueron de intensa actividad, volcada entre la docencia y la dirección, que, tras el cierre del Real, canalizó primero en las representaciones celebradas en el Teatro de la Zarzuela y, desde 1929, en una agrupación creada por él: la Orquesta Clásica, que, pese a haber llegado a ocupar un dignísimo puesto en el panorama musical del momento, prácticamente desaparecería al mismo tiempo que el maestro.

A estos años de madurez corresponde la composición de la célebre marcha militar *Legionarios y Regulares* (1926), encargada personalmente por el Rey Don Al-

Clave sol.	3	2	3	4	5
1.º	1.º	1.º	1.º	1.º	1.º
2.º	2.º	2.º	2.º	2.º	2.º
3.º	3.º	3.º	3.º	3.º	3.º
4.º	4.º	4.º	4.º	4.º	4.º
5.º	5.º	5.º	5.º	5.º	5.º


  

Clave sol.	6	7	8	9	10
1.º	1.º	1.º	1.º	1.º	1.º
2.º	2.º	2.º	2.º	2.º	2.º
3.º	3.º	3.º	3.º	3.º	3.º
4.º	4.º	4.º	4.º	4.º	4.º
5.º	5.º	5.º	5.º	5.º	5.º

Croquis de los armarios del Archivo Musical.

1368 3.

Tenores 1.<sup>ta</sup>



Misa en Mi bemol.


dedicada a S. M. la Reina  
D.<sup>na</sup> Victoria Eugenia.

por  
Acuto Saco del Valle.

Maestro Director de la Real Capilla.

1015

Violín 2.<sup>o</sup>



Misa  
en honor  
de  
San Carlos Borromeo.

---

Mito:  
Saco del Valle.

Portadas de dos "Misas" compuestas por Saco del Valle. AGP. Legs. 1605/1368 y 1569/1015.

fonso XIII, que compendia las diversas canciones y marchas de ambos tercios.

Pero no quedaría completo este esbozo de la vida de Saco del Valle sin reseñar la opinión unánime de los que, al margen de las valoraciones de su talento artístico, conocieron sus cualidades humanas: simpatía, afabilidad, modestia, compañerismo, señorío en la conducta e independencia en lo político, son palabras que se encuentran por doquier entre los testimonios de sus contemporáneos y que alcanzaron especial significación en los tensos momentos vividos con ocasión del cese de la actividad de la Real Capilla.

Según consta en el expediente personal conservado en el Archivo General de Palacio<sup>1</sup>, el 13 de agosto de 1914 Saco del Valle solicitaba el cargo de Maestro Director de la Real Capilla Música. La plaza estaba vacante desde el anterior 13 de enero, en que había fallecido Valentín de Zubiaurre Urionavarrenechea (1837-1914), padre de los célebres hermanos pintores, quien la venía ocupando desde 1878. Tras el previo beneplácito regio y la correspondiente propuesta formulada por el Pro-capellán Mayor y Obispo de Sión, canalizados por el Jefe Superior de Palacio, Marqués de Torrecilla, en oficios fechados a lo largo del mes de octubre, el 31 de dicho mes Su Majestad el Rey Alfonso XIII firmaba el Real Decreto con el nombramiento. El 15 de noviembre tuvo lugar la ceremonia de toma de posesión, que llevaba implícito el juramento del cargo, del que, por delegación del Pro-capellán Mayor, fue tomador Don Cándido de

Manzanos y Sáenz, Capellán de honor de Su Majestad. La dedicación al puesto tenía una retribución anual de cuatro mil pesetas, que no varió en los casi diecisiete años en que Saco del Valle permaneció al frente de la Capilla Música. Hay que señalar que el acceso a la dirección de la Capilla se venía realizando por concurso entre maestros, pero a veces, como en esta ocasión, bastaba el visto bueno regio y el de las distintas instancias de gobierno de Palacio; sin embargo, en el nombramiento de Saco del Valle no debió de estar ajena la gran simpatía y admiración que la Infanta Doña Isabel, tía del Monarca, profesaba al maestro, pues, como es sabido, la hija de Isabel II era asidua al Teatro Real casi en tan gran medida como a las corridas de toros, como quedaría bien plasmado en el célebre poema que Rafael Duyos (1906-1985) dedicara a la popular "Chata", en uno de cuyos versos también inmortalizó el nombre del músico: "Maestro Saco del Valle, tanto Beethoven me cansa".

Nada más llegar a Palacio, Saco del Valle, como bien reflejó en sus notas manuscritas, se apercibió del lamentable estado de abandono en que se encontraba el Archivo Musical. Cuenta el maestro, sobre quien ahora pesaba la responsabilidad de todo lo concerniente a la Capilla Música, que, por indicación suya, fue encargada la reorganización del mencionado Archivo a José García Marcellán, que ocupaba la plaza de tenor desde 1904 y conocía también el precario estado de las colecciones musicales. Durante tres años, aproximadamente, entre 1915 y 1918, García Marcellán confeccionó



Tribuna musical de la Capilla Real.

un catálogo compuesto por casi mil cuatrocientas obras alfabetizadas y numeradas, con el que elaboró una memoria impresa, luego publicada en 1958, y enriquecida con un interesante trabajo histórico acerca de los maestros que ocuparon la dirección de la Capilla y de los instrumentos pertenecientes a la misma <sup>2</sup>. Concluida la reorganización y conservación del Archivo Musical, García Marcellán fue felicitado por el Jefe Superior de Palacio y por el Intendente General, siéndole concedida además una gratificación anual de setecientas cincuenta pesetas. Este catálogo ha sido el punto de partida del que, en 1993, elaboró un grupo de investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid bajo la dirección del catedrático José Peris Lacasa <sup>3</sup>, completísimo trabajo que sumó al anterior otras mil partituras no recogidas por el estudio de García Marcellán y que proceden de la biblioteca musical particular de la Familia Real.

En el Archivo Musical de la Capilla figuran las numerosas obras que, sobre todo desde comienzos del siglo XVIII, con la llegada al trono de los Borbones, fueron enriqueciendo la colección de partituras, compuestas en una buena parte por los sucesivos maestros directores. Pero el incendio del Alcázar en la Nochebuena de 1734 se llevó consigo el legado musical de la Capilla e inmediatamente comenzó su reposición con casi ochenta obras escritas por el entonces director José de Torres (h. 1665-1738). Sin embargo, serían Antonio Literes (1673-1747) y José de Nebra (1702-1768) los encargados expresamente de reponer el repertorio litúrgico con la composición de más de un centenar de obras <sup>4</sup>. Los sucesivos maestros de Capilla, como el italiano Francesco Corselli (1702-1778), Antonio Ugena (1745-1805), José Lidón (1746-1827), Francisco Andrevi (1786-1855), Hilarión Eslava (1807-1878) y Valentín de Zubiaurre (1837-1914), también dejaron buena muestra de su paso con numerosas composiciones.

Finalmente, Saco del Valle sería el último Maestro Director que contribuiría a aumentar el rico acervo mu-

sical de la Real Capilla con veintiuna piezas fechadas en los años de su labor directiva, algunas de las cuales ya había compuesto con anterioridad, pero que fueron entonces retocadas y puestas al día <sup>5</sup>. En 1915 está fechada la colección de cuatro motetes dedicados al Santísimo Sacramento para tres voces y fagot (nº 2078 a 2082). Existe además otra versión del nº 2081 fechada en diciembre de 1918; el Salmo de Completas "Ecce nunc" (nº 2085) para tres voces y orquesta; una "Salve" a tres voces y orquesta (nº 2085); y un "Ave verum" a cuatro voces, fagot y contrabajo (nº 2087). De diciembre de 1916 datan los "Responsorios del Segundo Nocturno" a tres voces y orquesta (nº 2074), que forman parte de unos "Maitines de Navidad" (nº 2495) compuestos por varios autores.

El resto de las obras carece de fecha en el *Catálogo* dirigido por el profesor Peris, pero nos ha sido posible datar buena parte de ellas gracias a los originales manuscritos que se conservan en el Archivo Saco del Valle. Así, el motete "O Sanctissima" para voces de niños y pequeña orquesta (nº 2089), firmado el 9 de diciembre de 1914, que fue estrenado en Capilla Pública el 8 de diciembre de 1920, con ocasión de la festividad de la Inmaculada Concepción; la "Misa en Sol" para cuatro voces y orquesta (nº 2076), en honor de San Carlos Borromeo, firmada el 5 de diciembre de 1914 y dedicada a su padre y a su recién nacido hijo Carlos; la "Misa en Do" para tres voces y fagot (nº 2077), fechada el 9 de marzo de 1915; la Lección de Difuntos "Homo natus de muliere" para tres voces y orquesta (nº 2084), de 20 de octubre de 1915; el "Canto de Navidad" para voces de niños y orquesta (nº 2086), de 21 de diciembre de 1916, composición que sería interpretada años después por la Orquesta Clásica en sucesivas audiciones navideñas; la "Misa en Mi bemol" para tiple niños, cuatro voces de hombre y orquesta (nº 2091), dedicada a Su Majestad la Reina Doña Victoria Eugenia, y firmada el 22 de mayo de 1922, que fue estrenada en Capilla Pública el domingo Infraoctava del Corpus de ese mismo año,

seguida de solemne procesión que, presidida por Sus Majestades, recorrió “las galerías altas del regio alcázar” según recoge un diario del momento; la “Pasión del Domingo de Ramos” a tres voces de hombre (nº 2092), firmada el 17 de marzo de 1928; la “Pasión del Viernes Santo” para tres voces (nº 2093), datada el 12 de marzo de 1929; y el “Ofertorio del Miércoles de Ceniza”, también para tres voces (nº 2094), que está fechado el 27 de febrero de 1930.

Una de las composiciones más antiguas de Saco del Valle que figura en el Archivo Musical de Palacio es el “Ave María” para tenor y pequeña orquesta (nº 2088) que, firmada en el manuscrito el 18 de marzo de 1896, fue cantada por el tenor Tito Schipa en la festividad de la Inmaculada Concepción de 1917. La pieza había sido editada con anterioridad <sup>6</sup> en versión para canto y piano que Saco del Valle dedicaba “a su amigo Eugenio M<sup>a</sup> Vela”. Por último, no ha sido posible datar el motete a dos voces y orquesta “O Sanctissima” (nº 2075), que debe de ser una versión de una antigua composición del mismo autor para voces y piano o armonium editada en partitura, que también carece de fecha <sup>7</sup>, como tampoco ha sido dado situar en el tiempo el “Benedictus” para voces de niños, órgano y arpa (nº 2090), cuyo original manuscrito no se conserva.

La contribución de Saco del Valle al Archivo de la Capilla Real se completa con las instrumentaciones del “Benedictus” de Luigi Mancinelli para tenor, coro de niños y orquesta (nº 1571), firmado el 30 de noviembre de 1915; y de la “Segunda Misa en Fa” de Louis Merlier a tres voces de hombre y orquesta (nº 1608), fechada el 16 de octubre de 1916. Esta última fue interpretada, en la festividad de Santa Cecilia de ese mismo año, en la función religiosa organizada

por la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, en la que Saco del Valle dirigió la orquesta y coro de la Real Capilla. En esta misma Sociedad y en idéntica festividad, pero en 1920, director y agrupación ejecutaron la “Misa en Mi bemol” de Hilarión Eslava, y en 1926, una de las misas escritas por el propio maestro.

En tiempos de Saco del Valle, la Capilla Real estaba formada, según pormenoriza en unas notas confeccionadas a la proclamación de la II República, por treinta y siete miembros repartidos del modo siguiente: Maestro-Director, con un sueldo anual de cuatro mil pesetas; diez profesores cantores y diecinueve profesores de orquesta, retribuidos cada uno con dos mil pesetas; un organista primero y un organista segundo, que percibían tres mil y dos mil pesetas, respectivamente; un colegial, al que se le asignaban setecientas cincuenta pesetas de sueldo más ciento cincuenta de gratificación; otros dos colegiales, que cobraban quinientas pesetas cada uno; un organero-afinador, con un sueldo de mil pesetas más una gratificación de doscientas cuarenta; y, por último, un encargado del Archivo Musical, que percibía una gratificación de setecientas cincuenta pesetas. Llama mucho la atención que, desde la época de la Restauración alfonsina en 1874, y hasta 1931, los diversos componentes de la plantilla no vieran incrementados sus sueldos ni en una peseta, y es que, por lo que deja entrever Saco del Valle en su escrito, muy mala debía de ser la situación económica de la Capilla, cuyo presupuesto se nutría, al parecer, de los fondos procedentes de cierto legado que un Cardenal u Obispo había dejado dispuesto exclusivamente para este fin. Pero lo cierto es que, a lo largo de los años de Director, y a pesar de haberlo in-



Cuarteto Stradivarius ornamentado, compuesto por dos violines, una viola y un violoncello. Colección del Patrimonio Nacional.



Dirección General de Propiedades

Patrimonio que fué de la Corona

Delegación

Palacio - Bailén, 10

El Ilmo. Sr. Director General de Propiedades en oficio, fecha 17 del actual, me dice lo siguiente:

"La Comisión Central de Incautación, en su Junta celebrada el día 13 del actual, acordó designar a D. Arturo Saco del Valle, sin retribución y con el carácter de interino, hasta tanto resuelva en definitiva el Patronato que ha de administrar los bienes patrimoniales, para la conservación de los violines y violonchelos Stradivarius que existen en la Capilla de Palacio."

Lo que traslado a Ud. para su inteligencia y para que se haga cargo, no solamente de los instrumentos citados en la presente orden, sino de todos los musicales existentes en Palacio y que tengan algún valor histórico o artístico.

Madrid, 20 de Febrero de 1932.

El Deleg<sup>o</sup> Adm<sup>o</sup>,

*Juan Cortés*



*Nombramiento de Saco del Valle como conservador interino de los instrumentos musicales de la Capilla de Palacio.*

A Don Arturo Saco del Valle, Maestro Director que fué de la ex-Real Capilla Música.

tentado reiteradamente, Saco del Valle no pudo confirmar la veracidad de tal extremo.

Vanos serían también los intentos de Saco del Valle por incorporar al coro voces femeninas en su deseo de interpretar en la Capilla composiciones de la polifonía del siglo XVI, de la que era profundo conocedor. Según confesiones del Maestro a un semanario en febrero de 1927<sup>8</sup>, había encontrado insuperables dificultades para ello, ya que las voces de mujer estaban entonces expresamente prohibidas en la Iglesia. A pesar de todo, y más aún al considerar sumamente antiestéticas las de los "tiplones" de anteriores épocas, Saco del Valle solicitó la autorización del Obispo correspondiente, a fin de que, en días señalados y por excepción, se permitiera la voz de mujer en el coro, pero el prelado manifestó la imposibilidad de acceder a tal solicitud "por prohibirlo terminantemente la Liturgia".

Desde antiguo, la Capilla Música estaba regida por unas constituciones según las cuales la agrupación de-

bía actuar en cuantas funciones religiosas se celebraran en Palacio, conforme a una tabla de festividades que se fijaba cada año, interrumpiendo las actividades entre el 15 de julio y el 15 de septiembre. Con ocasión de las fiestas más importantes se celebraba Capilla Pública, a la que tenía acceso el pueblo, siendo también frecuentes las procesiones por el interior de Palacio en determinados días muy señalados. Así, por ejemplo, la Capilla Pública tenía lugar en las siguientes festividades religiosas: Natividad, Circuncisión, Epifanía, Encarnación, Domingo de Ramos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Santísima Trinidad, Infraoctava del Corpus (con procesión), Todos los Santos e Inmaculada Concepción, concluyéndose el año con un solemne tedéum el 31 de diciembre.

Pero la vida de la Corona, y con ella la de la Capilla, tenía sus días contados, y la República surgida de las elecciones del 14 de abril de 1931 clausuraría las actividades de Palacio poco después. Así, con fecha 30 de

REPÚBLICA ESPAÑOLA



INTENDENCIA GENERAL  
DE LA  
EX-REAL CASA Y PATRIMONIO

DON ANTONIO DE TAPIA OJEMBARRENA, Secretario General y Jefe de Personal y Servicios del Patrimonio que fué de la Corona,

CERTIFICO: Que de los antecedentes que existen en las oficinas del expresado Patrimonio, aparece que D. Arturo Saco del Valle, Maestro Director que fué de la Real Capilla Música, con el sueldo de cuatro mil pesetas anuales, no percibe haberes desde el día treinta del pasado mes de abril, por haber sido eliminado de las plantillas del servicio activo todo el personal que estaba afecto a la Capilla del que fué Palacio Real.

Y para que conste, a petición del interesado y en virtud de decreto del Señor Secretario Delegado en funciones de la Comisión Central de incautación de los bienes que fueron del Patrimonio de la Corona, expido la presente en el Palacio de Madrid a veintisiete de junio de mil novecientos treinta y uno.

Vº Bº

*Cueto*

*Antonio de Tapia*



Certificado expedido por la Delegación en Palacio de la Comisión Incautadora de los Bienes del Patrimonio que fueron de la Corona.

abril de dicho año, fue "eliminado de las plantillas del servicio activo todo el personal que estaba adscrito a la Capilla del que fue Palacio Real" <sup>o</sup>. A partir de ese momento, la administración de Palacio pasó a depender del Ministerio de Hacienda a través de la Dirección General de Propiedades y, en especial, de una Comisión Central Incautadora de los Bienes del Patrimonio que fue de la Corona, que tenía en Palacio una Delegación al frente de la que figuraba Juan Cueto. Con fecha 2 de octubre de 1931 le era remitido a Saco del Valle un oficio por el que dicho Delegado le autorizaba a "entrar en la Capilla y Coro de Palacio y todas aquellas dependencias en que haya algún instrumento de música".

Meses más tarde, el 8 de febrero de 1932, y después de las conversaciones sostenidas con el vocal de la Comisión Incautadora, Bernardo Giner de los Ríos, Saco del Valle envió a la Dirección General de Propiedades un extenso informe en el que daba cuenta

de la situación en que se hallaba la referida Capilla Música y del funcionamiento de la misma al advenimiento de la actual República, así como de la organización y aplicación que pudiera darse en la actualidad a aquella entidad al ser destinado a Museo Nacional el antiguo Palacio.

Tras una detallada relación de los componentes de la Capilla, con sus sueldos tal como se distribuían en tiempos de la I República y más tarde con la Restauración monárquica, cuya organización aún continuaba vigente, el informe se centraba en la aplicación que pudiera darse en adelante a la Capilla Música, indicando previamente que, para garantizar su sostenimiento económico, convendría aclarar de una vez por todas si éste se producía a través del antes mencionado legado de un cardenal u obispo.

En primer lugar, el informe de Saco del Valle sugería que, al quedar suprimido oficialmente el culto católico en el "hoy Palacio Presidencial", era indispensable

separar en la Capilla Música los elementos vocal e instrumental. A su juicio, el grupo vocal (coro) no podría tener aplicación en el futuro, dado el reducido número de voces que lo componían (diez), y que carecería de razón de ser fuera del servicio al culto religioso; no obstante, creía que los profesores-cantores podrían ver reconocidos por el Estado sus haberes pasivos de acuerdo con un proyecto de Ley relativo a las jubilaciones de los empleados de Palacio que había sido presentado a la Cámara por el Ministro de Hacienda en enero de 1931, meses antes del establecimiento de la República. En lo que se refería al grupo instrumental (orquesta), Saco del Valle indicaba que sería de gran utilidad, tanto en conciertos de carácter particular vinculados a la Presidencia de la República, como a los públicos que pudieran organizarse. En ambos casos, la agrupación podría configurarse como tal entidad orquestal integrada con todos sus elementos o bien

actuando bajo el amplio aspecto de la llamada Música de Cámara, manifestación la más pura y elevada del Arte Musical..., para la que escribieron sus más grandes composiciones inmortales maestros como Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, etc.

Al mismo tiempo, con esta aplicación de la orquesta podrían lucir en todo su esplendor los magníficos ejemplares de Stradivarius existentes en la Capilla de Palacio -que "durante tantos años habían permanecido oscurecidos por no ser utilizados más que dentro de una técnica de tan estrechos límites como la empleada en casi toda la música religiosa"-, teniendo presente que "alguno de cuyos instrumentos está reconocido por su mérito excepcional como ejemplar único en el mundo". No obstante, Saco del Valle objetaba el escaso número de profesores con que para ello contaba la orquesta, preconizando en ese sentido una pequeña ampliación de plantilla que permitiría lograr las adecuadas sonoridades para orquestas de esta índole, al tiempo que sugería que "se mejorase en lo posible la retribución de los artistas de la orquesta", bien como Orquesta de la Presidencia o bien del Museo Nacional, "teniendo en cuenta las prestigiosas personalidades que a la misma pertenecen y la exquisita labor que habrían de realizar en lo sucesivo" si se aceptase la propuesta que formulaba. Merece la pena subrayar el empeño de Saco del Valle porque los músicos y cantores tuvieran un futuro digno de su profesión, labor que, con ocasión del fallecimiento del Maestro, sería especialmente destacada por la prensa del momento; su actitud en estas circunstancias dio prueba una vez más del compañerismo y amor a la Música que le habían distinguido a lo largo de toda su vida.

Como complemento del informe, el Maestro juzgaba imprescindible la existencia de un encargado del Archivo Musical que agregase a las mil cuatrocientas obras ya catalogadas aquellas otras pertenecientes a la biblioteca musical particular "de la Ex-Familia Real", así como un afinador de pianos para el gran número de los que se conservaban en Palacio, y un afinador para el magnífico órgano de la Capilla, "instrumento notable de su época (1778)". Por último, Saco del Valle consideraba la "urgente necesidad" de designar con carácter definitivo y perma-

nente una persona técnica en la materia encargada de cuidar y hacer uso constante de los valiosos instrumentos, aparte de los Stradivarius y del órgano, que existían en Palacio, tales como un armonium, ocho o diez pianos de cola y verticales, varios instrumentos de cuerda, timbales, un antiguo clavicordio, etc., para evitar así la acción destructora del tiempo.

Los resultados del informe no se hicieron esperar y, con fecha 20 de febrero de 1932, la Dirección General de Propiedades, atendiendo al aspecto más urgente, como lo era la conservación de los violines y violonchelos Stradivarius, remitió al Delegado Administrativo de Palacio un oficio designando a Saco del Valle para tal menester "sin retribución y con carácter de interinidad". En la copia que del citado oficio se hizo llegar al Maestro, el Delegado hacía extensivo el encargo al cuidado "no solamente de los instrumentos citados en la presente orden, sino de todos los musicales existentes en Palacio y que tengan algún valor histórico o artístico". Con fecha 22 de febrero, Saco del Valle manifestaba haberse hecho cargo del cometido encomendado, una vez que en esa misma fecha había recibido la autorización correspondiente para tener entrada en la Capilla y en todas cuantas dependencias existiera alguno de los instrumentos musicales mencionados.

Pero, en noviembre de ese mismo año de 1932 fallecía Saco del Valle, con lo quedaba cerrado un capítulo de la vida de la Capilla Música. Hoy, al cabo de los años y por otros derroteros, está felizmente garantizada la conservación y disfrute de los valiosos instrumentos, así como del preciado legado de su Archivo Musical.

## NOTAS

<sup>1</sup> AGP, Personal 2715/11.

<sup>2</sup> En el Archivo Saco del Valle se conserva un cuaderno manuscrito que contiene las obras del Archivo Musical de Palacio alfabetizadas, con número de orden, nombre del autor y título de la composición, además de un pequeño croquis de su colocación en el armario correspondiente, que debe de ser un borrador del elaborado por García Marcellán.

<sup>3</sup> *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1993, Editorial Patrimonio Nacional.

<sup>4</sup> P. Junquera, "Los libros de coro de la Real Capilla", *Reales Sitios*, nº 6, 1985, pp. 15-27.

<sup>5</sup> *Catálogo...*, pp. 376, 386 y 489-494. La numeración de las obras de Saco del Valle que se cita en nuestro texto corresponde a la utilizada en el *Catálogo* de Peris Lacasa.

<sup>6</sup> *Obras religiosas de varios autores*, s.a., Ed. Faustino Fuentes.

<sup>7</sup> *Guirnalda Sacra. Colección de piezas escogidas de Música Religiosa*, tomo I (2), s.a., Ed. C. Saco del Valle.

<sup>8</sup> "Nuestros compositores. El maestro Saco del Valle", *La Esfera*, febrero 1927, pág. 58.

<sup>9</sup> Así consta en la certificación que, expedida el 27 de junio de 1931 por Don Antonio de Tapia Ojenbarrena, Secretario General y Jefe de Personal y Servicios del Patrimonio que fue de la Corona, se conserva en el Archivo Saco del Valle.

# Arte “kirishitan”

## La práctica artística en la acción misional de los jesuitas en el Japón

Por Alexandra Curvelo\*

Instituto Portugués de Conservación y Restauración

La llegada de San Francisco Javier a Kagoshima el 15 de agosto de 1549, seis años después del desembarco de los primeros portugueses en el archipiélago, marca no sólo el comienzo de las labores misioneras en el Japón, sino también la introducción de las primeras pinturas procedentes de Europa en el “País del Sol Naciente”.

A este acontecimiento le sucedieron otros, entre los que destaca el envío que realizó en 1561<sup>1</sup> Doña Catalina de Austria, esposa de Don Juan III de Portugal, al daimio de Uta -Konishi Yukinaga- de una pintura al óleo que representaba una *Virgen y el Niño*.

Curiosamente, los temas marianos llegaron a prevalecer en las pinturas del repertorio jesuita, y la Virgen de San Lucas, tomando como modelo la célebre Virgen de Santa María la Mayor en Roma, se convertiría en la imagen más popular de la Orden en todo el mundo, incluso con el permiso del Papa Pío V para que se hiciera una copia que sirviera de base para las versiones que se difundirían posteriormente en los noviciados y misiones, desde España hasta Brasil, pasando por Paraguay, Perú, Nueva España, Macao, China, Japón, Filipinas, Etiopía y Persia<sup>2</sup>.

Las necesidades apremiantes de las misiones y su dependencia absoluta de la llegada de objetos litúrgicos, libros e imágenes desde el “viejo continente” es una realidad que está presente de modo continuo en la relación epistolar mantenida entre los padres de la Orden y sus superiores en Europa, hecho al que no eran ajenos la irregularidad de los contactos y el volumen de material enviado que tantas veces era insuficiente. De esta manera, y durante los cuarenta primeros años de misión en el Japón, se importaron desde Europa más de cincuenta pinturas de carácter religioso, una cantidad obviamente escasa para un país que en 1580, transcurridos sólo treinta años de labores de evangelización, contaba ya aproximadamente con 150.000 japoneses convertidos, cifra que llegó hasta los 300.000 en 1614, fecha del edicto en contra de la religión cristiana.

En 1565 se produjo el verdadero comienzo de la pintura de estilo occidental en el Japón. En aquella fecha un artista japonés anónimo copió una pintura europea que representaba la “Resurrección” para exponerla en la capilla del castillo de Sawa, perteneciente a Takayama Hide-no-Kami, uno de los primeros señores feudales convertidos al Cristianismo. Curiosamente, en esa misma fecha Luís Fróis tenía orfebres japoneses trabajando en dos retablos para su capilla en Sakai, cerca de Osaka<sup>3</sup>.

El testimonio de la continuidad en la ejecución de este tipo de pinturas aparece unos quince años después gracias a un pintor de Kyoto, cuya destreza artística y técnica era tal que un *Ecce Homo*, obra suya, se envió a Felipe II de España que se encontraba en El Escorial cuando la Corte española recibió a los Embajadores nipones<sup>4</sup>.

Esta embajada, formada por cuatro jóvenes japoneses enviados por los daimíos cristianos de Kyushu (Otomo Yoshishige, Omura Sumitada y Arima Harunonu) partió desde Nagasaki en febrero de 1582 con destino a Roma, y su regreso constituyó un marco fundamental para la divulgación de modelos y técnicas artísticas europeas en el archipiélago nipón. Durante su estancia en Europa, los Embajadores japoneses viajaron a Portugal, España e Italia, y regresaron al Japón en julio de 1590. Según el *De Missione Legatorum Japonensium*, el relato de Duarte de Sande publicado en Macao en 1590, sabemos que entre los obsequios ofrecidos como prueba de la riqueza, opulencia y grado de civilización de la Europa cristiana, se incluían una prensa tipográfica, mapas, estampas impresas y libros, así como un ejemplar del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, otro del *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun y Franz Hogenberg, una colección de seis volúmenes con vistas de ciudades, y un volumen con los retratos de la Familia Real española<sup>5</sup>. En su equipaje llevaron también un retrato de Bianca Capello, Duquesa de Toscana, realizado por Alessandro Allori, un autorretrato





Mapamundi y Batalla de Lepanto, dos biombos de seis hojas, principios del siglo XVII, 153,5 x 370 cm. (cada uno),  
Kosetsu Museum of Art, Kobe City, Japón.

de Vincenzo Gonzaga, y una pintura de las exequias del Emperador Carlos V<sup>6</sup>.

La prensa se instaló en Katsusa y en el otoño del año 1590 se estamparon cinco grabados que se enviaron sin demora a Roma. Representaban una *Virgen y el Niño*, una *Crucifixión*, *Salvatore Mundi*, y *San Pedro y Santiago*; probablemente su autor fue Giovanni Nicolao (1558-1626), figura ineludible del universo artístico de las misiones jesuitas en el Japón. Testimonio de los modelos europeos traídos por los Embajadores japoneses siguen siendo los grabados impresos en las portadas de algunas publicaciones de las misiones jesuitas, de los que es un ejemplo particularmente interesante el grabado de la célebre imagen de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de Sevilla<sup>7</sup>.

Reyes y caballeros europeos,  
dos biombos de seis hojas,  
finales del siglo XVI o principios del XVII,  
123,8 x 51,4 cm. (cada uno). Detalle.  
Nagasaki Prefectural Art Museum, Japón.

La llegada de Alessandro Valignano y de los Embajadores japoneses a Nagasaki, ciudad portuaria donde los portugueses se establecieron desde 1571, y cedida a los jesuitas por el daimio cristiano Omura Sumidata en 1580, puede entenderse como el punto de partida de un proceso que tendrá continuación incluso después de 1639, fecha en la que se expulsó definitivamente a los portugueses del archipiélago.

En un estudio reciente dedicado al papel desempeñado por el arte en las misiones de los jesuitas, Bailey<sup>8</sup> resalta justamente los cambios comprobados en la orientación que siguió la misión realizada en el Japón en el período inmediatamente anterior y posterior al de la acción de Alessandro Valignano, nombrado en 1575 Visitador de todas las misiones jesuitas emplazadas entre la India y el Japón. Según el autor, este proceso se habría iniciado en las décadas de los 70 y 80 del siglo XVI, de forma simultánea a la nueva orientación asociada inevitablemente a una creciente influencia italiana inaugurada por los Padres Orsantino Gnechi-Soldo y Francesco Pasio, y habría culminado en las reformas llevadas a cabo por Valignano, cuya política misionera se detalla en la obra que versa sobre advertencias acerca de las costum-



Cuatro grandes ciudades del mundo y mapamundi, dos biombos de ocho hojas, principios del siglo XVII, 158,7 x 477,7 cm. (cada uno), Kobe City Museum, Japón.



bres del Japón, *Advertimentos e avisos acerca dos costumes e catangues de Jappão* (1580). Este "método italiano", marcado por el humanismo cristiano y por lo que el mismo Visitador de las Indias denominaba *il modo soave*, se caracterizaba por la apertura a experiencias de aculturación y de adaptación a las costumbres japonesas.

La experiencia acumulada y simultánea en la vecina China, junto con la capacidad de percepción de los condicionantes políticos, sociales y culturales japoneses, hizo que en 1575 surgiera la propuesta de en-

viar al Japón a Giuseppe Valeriano, el artista y arquitecto jesuita más renombrado del momento, y que en 1577 el Padre Organtino pidiera al General de la Orden que mandase enviar arquitectos, escultores y pintores al archipiélago, así como pinturas y "otros ornamentos".

A la "importación" desde Europa de artistas y de obras, llevada a cabo o simplemente proyectada, se asoció la inversión en la educación de los cristianos japoneses y en la fundación de instituciones de enseñanza, que llegaron a incluir un noviciado en Usuki para la forma-

que data la llegada de Giovanni Nicolao (o Niccolò) al Japón.

Reclutado para la misión del Japón por las dotes artísticas que poseía, Giovanni habría completado el noviciado en Roma entre 1577 y 1579. De camino al Lejano Oriente, el Padre pasó por Madrid y Évora antes de embarcar en Lisboa rumbo a Cochín, viaje que realizó en compañía de Francesco Pasio. En Macao, ciudad a la que arribó en agosto de 1582, y donde conoció a Valignano, pintó un mapa de Italia y un *Salvatore Mundi*, que conforman las primeras pinturas de las que se tiene constancia.

Al poco de llegar a Nagasaki el 20 de julio de 1583, fue enviado a la provincia de Bungo, quizá porque allí se encontraba establecido un grupo de pintores japoneses que trabajaban a partir de modelos europeos.

Mientras que para algunos estudiosos éste, 1583, es el año que marca el comienzo de la escuela de pintura de los jesuitas, hay voces disonantes que apuntan la fecha de 1590 como la de la fundación de la enseñanza artística en el Japón. Sin embargo, es cierto que en 1590 ya funcionaba en Katsusa una escuela de pintura y que hubo que esperar hasta 1602 para que se estableciera definitivamente en Nagasaki, después de un período de permanente nomadismo, motivado, principalmente, por la preparación de la campaña de Corea por parte de Toyotomi Hideyoshi <sup>9</sup>.

La institución de la escuela de pintura <sup>10</sup>, que a partir de 1614 tuvo continuación en Macao, donde se estableció al menos hasta la muerte de Niccolao, se concibió como un complemento a la educación humanista impartida en el Seminario y, por tanto, se debe entender como parte integrante del sistema de estudios jesuita en el Japón. En este sistema se enseñaba pintura y grabado al modo occidental, junto con materias como la Teología, el Latín, la Música y la Literatura.

Precisamente en este contexto surge un conjunto de obras, sin duda notables, tanto por la calidad técnica y artística que presentan como por las múltiples interpretaciones que encierran.

Esta serie de piezas, que se pueden integrar en el denominado *arte kirishitan*, se distinguen del *arte namban*, expresión artística originada por la presencia de los europeos en el archipiélago, no sólo por el hecho de que hacen referencia, en la mayor parte de los casos, y de una manera más o menos explícita, a mensajes cristianos y/o cristológicos, sino también porque se basa en prototipos comunes, siguiendo de cerca los cánones convencionales del arte occidental. Sin embargo, técnicamente puede encuadrarse en la tradición japonesa, debido tanto a los soportes utilizados (biombos o rollos de papel) como a los pigmentos empleados <sup>11</sup>.

El carácter itinerante de la propia escuela debe haber contribuido a la propagación de modelos y temáticas,

ción de los novicios, dos seminarios en Arima y Azuchi para la enseñanza de jóvenes nipones y el Colegio de San Pablo en Funai (la actual Oita). Estas instituciones se concentrarían y establecerían posteriormente en Nagasaki, ciudad que se pretendía convertir en capital cristiana o, según una expresión afortunada de Bailey, en una "nueva Roma".

El año 1583, que se inscribe en el período durante el que podemos considerar que se exploró y preparó el terreno para las tareas misioneras, puestas en práctica posteriormente por Valignano, es la fecha en la



Mapamundi con imágenes de pueblos extranjeros, dos biombos de seis hojas, principios del siglo XVII, 166,7 x 481,4 cm. (el mapamundi) y 163,5 x 216,4 cm. (la parte con imágenes de pueblos extranjeros), Idemitsu Museum of Arts, Tokyo.



Reyes y caballeros europeos, dos biombos de seis hojas, finales del siglo XVI o principios del XVII, 123,8 x 51,4 cm. (cada uno), Nagasaki Prefectural Art Museum, Japón.

hecho del que no es ajeno que el repertorio de imágenes que tenían a disposición los padres de la Compañía fuese necesariamente limitado.

En la interesantísima tesis que dedicó al asunto y en la estela de un camino abierto inicialmente por Yoshitomo Okamoto y Mitsuru Sakamoto<sup>12</sup>, Gladies Vlam defiende la idea de que incluso las pinturas seculares, es decir, la representación de escenas de género, de reyes, héroes y caballeros, de batallas y mapamundis, pueden adquirir un significado religioso cuando "se leen" a la luz de la doctrina jesuita. Las fuentes directas de algunas de estas obras fueron los grabados realizados por artistas como Philip Galle, Maerten van Heemskerck, Raphael Sadeler, Adriaen Collaert, influencia de Europa del Norte que aparecía a veces asociada al arte italiano, y que es visible sobre todo en los biombos con escenas de género, cuyas composiciones evocan conciertos pastorales en paisajes idílicos que se acercan a la idea del paraíso. Algunos libros como *De Imitatio Christi* o *Contemptus Mundi*, o incluso la obra *Civitas Orbis Terrarum* y las imágenes del triunfo del amor divino sobre el profano, divulgadas y copiadas en el Japón, servían como punto de partida para programas iconográficos complejos, en que a veces aparecían apenas apuntadas las figuras de Cristo como Buen Pastor o de la Virgen y el Niño.

El conjunto de temas que los jesuitas escogían se acercaba así al encuentro de un repertorio conocido por los japoneses (los "placeres estacionales", las "cacerías"), que era reconocible por su familiaridad pero que, no obstante, se adaptaba al mensaje del Evangelio.

A semejanza del par de biombos que perteneció a la familia de Kuroda Yoshitaka, daimio cristiano, y que

representaba escenas de género europeas, denominación claramente reductora frente a las múltiples referencias en ellos contenidas, los biombos de Reyes y Caballeros europeos, que actualmente se encuentran expuestos en el Nagasaki Prefectural Art Museum, se inscriben en un conjunto de obras que superan ya la pura copia e imitación y funden elementos del estilo occidental y japonés<sup>13</sup>.

En esta composición, en la que los personajes están vestidos "a la romana", y surgen alternativamente sobre un fondo paisajístico o arquitectónico, destaca la figura que aparece junto a un blasón de armas colocado entre dos jóvenes pajes. Aunque la heráldica no correspondiera a la del Rey Felipe II, es posible que se hubiese intentado asociar esta imagen con el Monarca ibérico, descendiente directo del Emperador del Sacro Imperio Romano. Vlam expone que, en Japón, país en el que la unidad política no había culminado, la idea de una cristiandad universal personificada en el Rey-Mesías, así como la promesa de paz y riqueza, debió haber agradado a los daimíos convertidos, que veían a Felipe II como uno de los mayores promotores de este objetivo.

Éste es el mismo mensaje del par de biombos que representa el mapamundi y la batalla de Lepanto, pintura que combina una serie de imágenes de diversa procedencia utilizadas para construir y reinventar la batalla naval que marcó una de las victorias decisivas de la Cristiandad sobre el enemigo turco, esto es, pagano, en 1571. Mitsuru Sakamoto identificó algunos de los grabados que sirvieron de base a la obra, principalmente la *Batalla de Escipión contra Aníbal*, grabada por Cornelis Cort a partir de una pintura de Giulio Romano en el Vaticano. El líder cristiano (en



Escenas de género europeas, dos biombos de seis hojas, principios del siglo XVII, 97 x 255 cm. (cada uno), Fukuoka Art Museum, Japón.



la parte izquierda, sentado en un trono) está identificado como "Rey de Roma", en una alusión probable a la ascendencia de Felipe II. La fuente directa de inspiración pudo ser el grabado de *Los Doce Emperadores Romanos* de Adriaen Collaert, realizada aproximadamente en 1590, y basada en los dibujos

de Jan van der Straet (o Giovanni Stradanus)<sup>14</sup>. El mapa se fundamenta en la versión de 1609 del mapa de Keere<sup>15</sup>, pero también en los trabajos de Willem Blaeu y de Ortelius. En la parte inferior, inscritos en pequeñas superficies verticales, figuran topónimos que identifican lugares y pueblos del mundo que, le-

yendo de derecha a izquierda, representan a España, Roma, Moscú, Etiopía, Senegal, Groenlandia, Turquía, Sumatra, Brasil (la escena de canibalismo), Francia, Irlanda, Tartaria, Canarias, Malabar, Isla de los Ladrones y Estrecho de Magallanes. En este caso, como en del par de biombos con el mapamun-

di y los pueblos extranjeros del Museo Idemitsu, en Tokio, nos encontramos nuevamente con modelos holandeses, en concreto mapas y atlas impresos en los Países Bajos, entre los que los trabajos de Jodocus Hondius y de Willem Blaeu son las referencias más importantes, y que añaden a la función decorativa de estos objetos una clara función informativa que los transforma en verdaderas enciclopedias visuales.

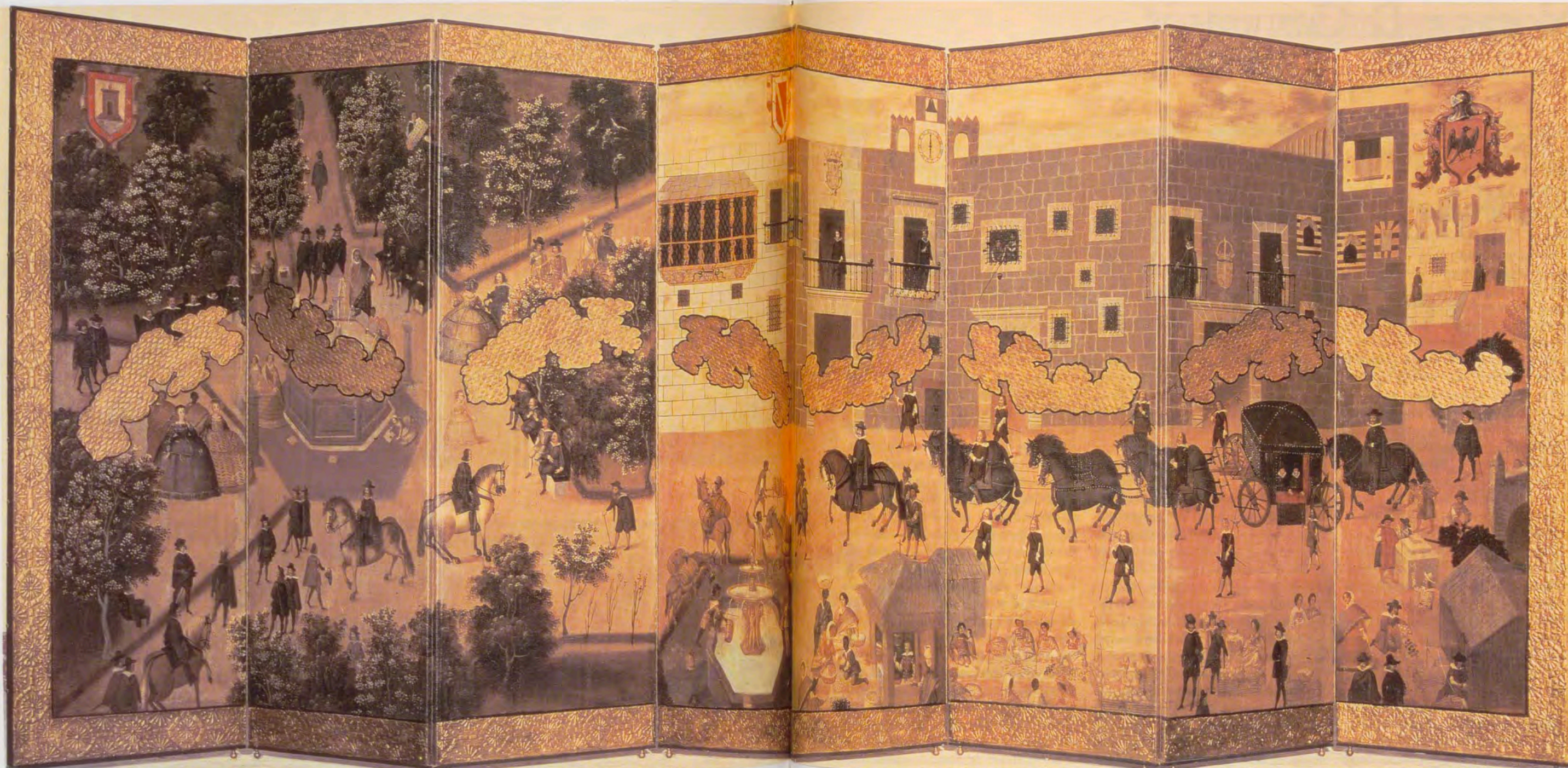
Las imágenes de Lisboa, Sevilla, Roma y Constantinopla, cuatro de las mayores ciudades del mundo de la época, forman un conjunto que fue propiedad de una familia de Sevilla hasta el año 1957, ya que un negociante japonés lo compró posteriormente. Si tomamos como principal referencia el grabado incluido en *Civitates Orbis Terrarum*, Sevilla, que era el final de la ruta vía Manila, se representa aquí como una urbe europea, según los cánones y las premisas técnicas de la pintura y de los grabados occidentales.

La imagen de un espacio europeizado, que se representa desde un punto de vista aéreo, lleno de significados teológicos y políticos, encontró continuidad en el continente americano, en México para ser más exactos. La antigua Tenochtitlán, la actual Ciudad de México, que, tras la conquista de Cortés en 1521, pasó de ser una ciudad pagana a una urbe cristiana, fue escogida como objeto de representación a finales del siglo XVII, época de la que data un biombo con la representación del Palacio de los Virreyes de la Nueva España. En la representación de esta construcción arquitectónica, tan característicamente europea, puede contemplarse, no obstante, la asimilación de la estética y de las características pictóricas niponas, y en la que incluso se optó por utilizar la perspectiva paralela, sin punto de fuga, en detrimento de la perspectiva central.

En este extraordinario viaje de ida y vuelta de las formas artísticas que se inició en Europa, cuyos principales agentes fueron los jesuitas y cuyo centro de acción fue el Japón, se debe destacar especialmente el progresivo intento de "europeización" u "occidentalización" del arte japonés como vehículo de evangelización, prueba de la capacidad de entendimiento del fenómeno artístico como instrumento privilegiado para la divulgación de la fe cristiana.

En una sociedad aristocrática como la japonesa, el Arte, como la Literatura y la Ciencia, fueron los soportes de una nueva cultura visual diseñada para llegar hasta la sensibilidad cultivada y curiosa de la elite nipona, ya que se creía que la conversión al Cristianismo tendría que comenzar por la cúspide de la pirámide social.

El encuentro de la Europa sumida en la Contrarreforma con un Japón en profundo cambio es uno de los momentos más extraordinarios del multifacético diálogo entre civilizaciones de la época moderna.



Biombo, de ocho hojas,  
en el que se representa el Palacio de los Virreyes  
de Nueva España en la ciudad de México,  
finales del siglo XVII,  
Museo de América, Madrid.

## NOTAS

\* El presente texto parte de la investigación desarrollada para la tesis de licenciatura en Historia del Arte titulada *A Imagem do Oriente na Cartografia Portuguesa do Século XVI* (La imagen del Oriente en la cartografía portuguesa del siglo XVI), defendida en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa en junio de 1997, que contó con el apoyo del Programa Praxis XXI. Posteriormente, en un viaje realizado al Japón entre abril y junio de 2000, en calidad de becaria de la Fundação Oriente, fue posible profundizar en esta temática y estudiar directamente algunas de las obras mencionadas.

<sup>1</sup> M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art* (edición revisada y ampliada), Berkeley/London/Los Angeles, University of California Press, 1997.

<sup>2</sup> G.A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*. Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1999, p.70.

<sup>3</sup> G.A.H. Vlam, *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*. Texto policopiado de la tesis de Doctorado en Historia del Arte de-

fendida en la universidad de Michigan, 1976, p. 7; Sullivan, 1997, p. 8 [cit. n. 1].

<sup>4</sup> Vlam, 1976, p. 7 [cit. n. 3].

<sup>5</sup> Sobre la embajada, véase Padre L. Fróis, *Tratado dos Embaixadores Japões*, Introducción, notas, selección y actualización de Rui Loureiro, Lisboa, Grupo de Trabajo del Ministerio de Educación para la Conmemoración de los Descubrimientos Portugueses, 1995. Para consultar un análisis de la obra de Duarte de Sande, véase en concreto J. Gil, "Europa se presenta a sí misma: el tratado *De missione legatorum iaponensium* de Duarte de Sande", en *O Século Cristão do Japão. Actas do Colóquio Internacional Comemorativo dos 450 Anos de Amizade Portugal-Japão (1543-1993)*, Lisboa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa/Instituto de História de Além-Mar, FCSH/UNL, 1994, pp. 411-439.

<sup>6</sup> Vlam, 1976, p. 24, nota 7 [cit. n. 5].

<sup>7</sup> Vlam, 1976, p. 14 [cit. n. 5], atribuyó la realización de estos grabados a Niccolò. La información acerca de la reproducción en un grabado sobre cobre de la imagen de Nuestra Señora de La Antigua

se encuentra en el libro de Ch. Boxer, *The Christian Century in Japan. 1549-1650*, Manchester, Carcanet, s.d., p. 199.

<sup>8</sup> G.A. Bailey, 1999, pp. 61-62 [cit. n. 2].

<sup>9</sup> Sobre la trayectoria y la obra de Giovanni Niccolò, destacamos la obra de Y. Okamoto, *The Namban Art of Japan*, New York y Tokyo, Weatherhill / Heibonsha, 1972. Las diferentes fechas mencionadas para la fundación de la escuela de pintura y el respectivo fundamento teórico pueden analizarse en las obras ya citadas de G. Vlam (sobre todo pp. 15 a 16 y apéndice A, pp. 252 a 258 dedicado a Niccolò) y de G.A. Bailey (pp. 55 y ss.) [cit. n. 2].

<sup>10</sup> La escuela de pintura de los jesuitas en el Japón nunca fue denominada "Academia de San Lucas", error que se atribuye a John MacCall al utilizar de forma abusiva esta denominación basado en una referencia hecha por Paul Pelliot que se refiere a la academia japonesa como la sucesora de las academias de los Pintores italianos.

<sup>11</sup> R. Moreira y A. Curvelo, "A Circulação das Formas. Artes Portáteis, Arquitectura e Urbanismo", *História da Expansão Portuguesa*, Vol. 2, Francisco Bethencourt e Kirti Chauduri (Dir.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

<sup>12</sup> Principalmente, M. Sakamoto, "Pintura Primitiva de Estilo Occidental no Japão", en *Arte Namban* (catálogo de exposición), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; Okamoto, 1972 [cit. n. 9].

<sup>13</sup> K. Nakayama, "The Western Influence on Japanese Art - Centered on New Dawn of Japanese Art at the Time of National Isolation", en *Western Influence on Japanese Art - 16th Century-19th Century* (catálogo de exposición), Fukuoka Art Museum, 1995, pp. 53-58.

<sup>14</sup> M.L. Hickman [et al], *Japan's Golden Age Momoyama* (catálogo de exposición). New Haven/ London, Yale University Press, 1996, pp. 144-148.

<sup>15</sup> M. Tadayoshi, "Screens with Maps of the World", en *Daruma. Japanese Art & Antiques Magazine*, Vol. 5, n.º 4, Otoño 1996, pp. 10-26.

# Notas y Documentos

## TRES DISEÑOS DE LA FÁBRICA FROMENT-MEURICE EN EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL

En el Archivo General del Palacio Real de Madrid se conservan tres diseños inéditos de *sur-touts* acompañados de sendas facturas que llevan el encabezamiento de la fábrica Froment-Meurice<sup>1</sup>. Están realizados en papel vegetal de color ocre sobre cartoncillo marfil. Debido a su tamaño se presentan doblados con apariencia de tríptico. Los dibujos están contorneados en lápiz negro, coloreados a la aguada en tonos verdes y grises y realzados con toques de clarión. Reproducen tres modelos diferentes que responden a tres estilos característicos: el estilo Luis XIV, el estilo Luis XV y el estilo Luis XVI<sup>2</sup>.

Las facturas que acompañan a los dibujos llevan un sencillo membrete de la fábrica francesa fundada por François Desiré Froment-Meurice hacia 1832. Están escritas en francés y cada una lleva un número y un título que identifica los diseños. En primer lugar enumeran las piezas que componen cada conjunto y a continuación detallan el precio de cada una de ellas. Ni las facturas ni los dibujos están fechados.

Los tres dibujos están firmados por H. Caméré en el ángulo inferior derecho. Henri Caméré, nacido en 1830, comenzó su formación en el taller del broncista Feuchères y en 1865 ingresó en la fábrica de Froment-Meurice, donde permaneció hasta su fallecimiento en 1894, demostrando gran talento en el diseño de piezas de platería civil y religiosa. Las firmas nos inducen a pensar que los dibujos fueron realizados

a partir de 1865, coincidiendo con los años en que Émile, hijo de François Desiré, se hizo cargo del taller familiar tras el fallecimiento de su padre en 1855. Émile encontró en Caméré un colaborador excelente, ya que fue el autor de la mayor parte de los dibujos creados en la Fábrica.

Los tres diseños, destinados a adornar las mesas durante la comida, responden a modelos sencillos. El primero, designado con el número 90 en la factura, presenta un diseño estilo Luis XIV. Consta de un centro de mesa, dos candelabros, dos *corbeilles* pequeñas y cuatro fruteros, aunque en la factura se mencionan ocho. El centro de mesa es una *corbeille* de apariencia rectangular. El cuerpo está recorrido por un friso de motivos geométricos entrelazados y dos costillas en resalte. El borde superior es recto con una ligera elevación en el centro, adornada con motivos de tipo vegetal y gallones. Aquí, y en los extremos laterales, se dispone una esfinge sentada con las alas desplegadas. Dos sencillas asas de tipo vegetal completan los extremos. Se apoya, ayudado por el lomo de la esfinge y por sencillas rosetas, sobre una base plana de perfil mixtilíneo que a su vez se asienta sobre cinco bolas, la central y las laterales gallonadas.

Las *corbeilles* pequeñas, situadas en los extremos de la mesa, repiten a escala más pequeña el mismo diseño, aunque carecen de asas y del copete central, presentando el borde recto. El cuerpo está flanqueado por esfinges. Los candelabros, de ocho luces, presentan un pie de perfil geométrico apoyado sobre pequeñas patas piramidales, coronado por un cuerpo cúbico en la parte superior. En su frente, un querubín sentado sostiene un pequeño objeto entre sus manos. El nudo, en forma de jarrón, se decora a media altura por una cenefa sobre la que se

coloca una guirnalda con la cabeza de un querubín en el centro, cuyos extremos caen por los lados a manera de asas. En la parte inferior, el nudo se adorna con hojas lanceoladas ligeramente cinceladas. Cuello prolongado en un astil flanqueado por grandes tornapuntas vegetales, de las que arrancan cornucopias laterales que sostienen los mecheros precedidos por platillos circulares.

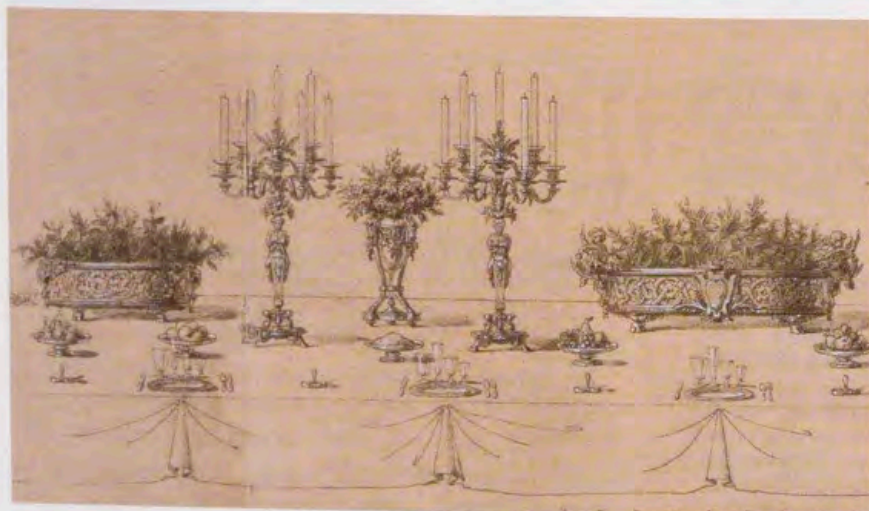
Los cuatro fruteros, de borde ondulado, apoyan sobre tres patas *cabriolé* unidas entre sí mediante guirnalda. En el centro del faldón, la cabeza de un querubín. El conjunto se completa con cuatro conchas que ejercen la función de paneras, y con el resto del servicio de mesa, es decir, cubiertos, platos y copas, levemente sugeridos con sencillas líneas dibujadas a lápiz.

En su correspondiente factura se indica que por el centro de mesa se solicitaron 10.000 francos. Por las *corbeilles*, 5.000 por cada una. Los candelabros se valoraron en 20.000 francos. Y los fruteros en 14.400. En total el conjunto ascendía a 64.400 francos.

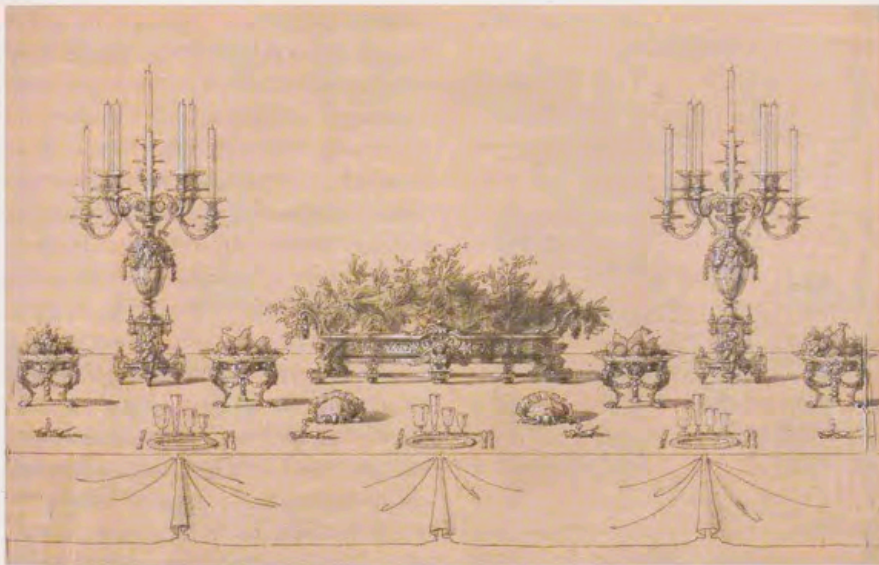
El segundo diseño, designado con el número 92, responde al estilo Luis XV. Está formado por una *corbeille* central, dos *corbeilles* laterales, cuatro candelabros y cuatro fruteros. La *corbeille* central, de forma ovalada, presenta la apariencia de una barca. Los bordes superiores son curvos, con una ligera elevación en el centro. Ésta sirve para colocar un pequeño escudo sin grabar, sobre el que se apoya un querubín, que sostiene con sus manos una guirnalda que cae sobre el cuerpo de la pieza. Remata en las asas formadas por un querubín sentado, ligeramente inclinado hacia atrás creando una curva con su cuerpo. El resto del cuerpo de la pieza parece estar decorado con gallones y todo él apoya sobre una base de perfil cóncavo.

Las *corbeilles* laterales, algo más pequeñas, recuerdan a modelos similares empleados en las soperas. Sobre el cuerpo, de perfil convexo, adornado en la parte baja con gallones sesgados, algo elevados, se coloca un cuello con la boca ligeramente curva, calada e interrumpida en el centro. Los querubines, sentado uno a cada lado, enfrentados, ejercen la función de asas. El pie está formado por varias volutas que simulan patas. Los candelabros, de seis luces, presentan un astil retorcido, de aspecto bulboso, con el nudo más ancho, que remata en un pie de perfil irregular con ondulaciones. De la parte superior arrancan los brazos, a distinta altura, en forma de largas cornucopias avolutadas que rematan en platillos planos y mechero acampanado.

Los fruteros presentan también el pie con borde ondulado y apariencia carnosa. El astil se



# Notas y Documentos



adorna con dos niños-querubines, de pie, en posiciones enfrentadas, en actitud de juego. El plato tiene el borde ondulado. El conjunto se completa con pequeños recipientes en forma de salvillas, en líneas similares a las piezas anteriores y que podrían servir como compoteras. El diseño se complementa, como el anterior, con el resto de las piezas que componen el servicio de la mesa.

Todo está realizado, como se advierte en la factura, en plata cincelada. Por la *corbeille* grande se solicitaron 8.000 francos; y por las *corbeilles* laterales, 9.000. Los cuatro candelabros se valoraron en 18.000 francos; y los cuatro floreros, en 8.000. El precio total del *surtout* se valoró en 43.000 francos.

El tercer diseño, designado con el número 91, responde al estilo Luis XVI. Consta de una *cor-*

*beille* grande, dos *corbeilles* más pequeñas, dos floreros y cuatro candelabros. La *corbeille* grande presenta, como las dos pequeñas, un perfil rectangular. Todo el frente está recorrido por un friso realizado mediante una cinta entrelazada creando círculos. En el centro, un escudo coronado, sin grabar, flanqueado en la base por palmas. Las asas, en forma de tallo avolutado, se adornan con un querubín sentado. Todo apoya sobre pezuñas de cabra.

Las *corbeilles* pequeñas se decoran a los lados con cabezas de carnero con función de asas. Igualmente se apoyan sobre pezuñas de cabra. Los candelabros, de siete luces, presentan un pie de perfil triangular apoyado sobre pequeñas patas de cabra, rematado por un cuerpo calado en la parte superior. El astil, en forma de hermas de jóvenes desnudas en función de ca-

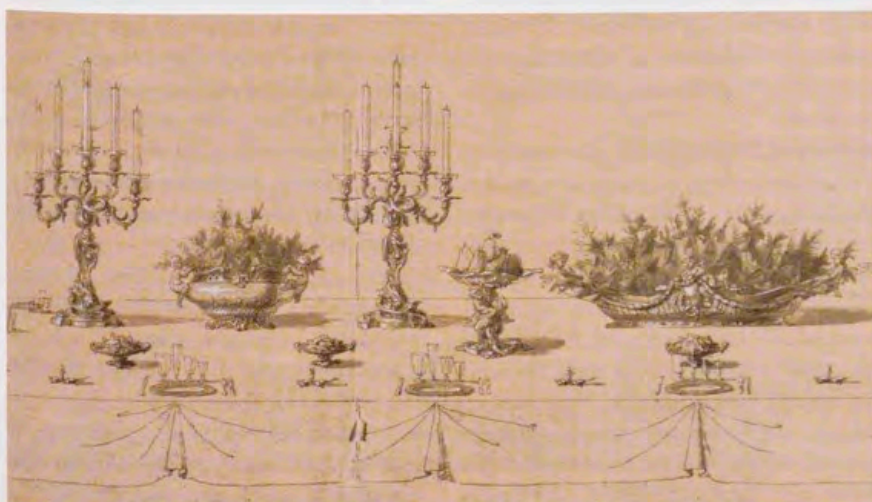
riátide coronada por un ramo, sirve de arranque a seis grandes tornapuntas vegetales que sostienen los mecheros precedidos por platillos circulares. En el centro, otro mechero precedido de un ramo vegetal similar al del arranque de los brazos.

El florero tiene el cuerpo en forma de jarrón, ovalado, decorado a media altura por una cenefa con motivos de tipo geométrico a la que se superpone una guirnalda que cae por los laterales. A los lados, cabezas de carnero. Se apoya en tres patas de cabra (una queda escondida) que arrancan a la altura de la boca, unidas a media altura por un anillo, sobre una base rectangular que descansa sobre tres pequeñas bolas. El diseño se completa con ocho pequeñas salvillas que hacen la función de fruteros y compoteras.

Como en los casos anteriores, la *corbeille* grande se valoró en 8.000 francos y las pequeñas en 10.000. Los fruteros, en 6.000 francos; y los candelabros, en 40.000. En total el conjunto se valoró en 64.000 francos, idéntico precio al del primer ejemplar. Este diseño, además, lleva una escala en la parte inferior.

Que los diseños vayan precedidos de un número nos hace pensar que podían formar parte de un cuaderno o libro de diseños del que fueron extraídos para ser enviados a España. Es lamentable que no aparezca, hasta el momento, en el Archivo General del Palacio Real, documentación anexa a estos dibujos, así como facturas, ya que debieron generar, por lo menos, alguna correspondencia en torno a su solicitud y a la resolución del encargo. Por otra parte, estos dibujos nada tienen que ver con el libro de diseños conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, estudiado por Fernando Martín<sup>3</sup>, y fechado hacia 1878, ya que los que nos ocupan son distintos en formato, estilo y presentación, al tratarse de piezas independientes de platería y joyería.

Amelia Aranda Huete  
Doctora en Historia del Arte



## NOTAS

<sup>1</sup> AGP, Sección Planos y dibujos. Nº inventario 6774, 6775 y 6776.

<sup>2</sup> Debo agradecer la colaboración prestada en la localización de estos dibujos al Archivo General del Palacio Real.

<sup>3</sup> F. Martín, *El arte de la platería en las Colecciones Reales*. Fundación La Caixa, 1997.

# Notas y Documentos



## NUEVOS DATOS EN TORNO A LA "PLANTA GRANDE" DE LA ALHAMBRA EN LA REAL BIBLIOTECA DE MADRID

La reciente conmemoración del Centenario del nacimiento de Carlos V, motivo de diversas Exposiciones artísticas, ha propiciado nuevas pesquisas sobre la arquitectura de la época imperial carolina y en particular acerca de la obra sin duda más singular, el palacio del Emperador en la Alhambra <sup>1</sup>, cuyos planos más definidos se conservan en la Biblioteca del Palacio Real. Son precisamente estos planos los que por su datación incierta no han dejado de suscitar problemas, que resultan cruciales a la hora de despejar tantas incógnitas abiertas sobre la historia del edificio.

En concreto, la llamada "Planta Grande", mayoritariamente fechada a finales de la década de 1520, inmediata a la visita y ocupación de la Alhambra por la pareja imperial tras su boda en 1526, ha sido objeto de revisión desde las

páginas de esta misma Revista por Delfín Rodríguez <sup>2</sup> tras descubrir el lapsus de Don Manuel Gómez-Moreno Martínez acerca de la inscripción: "la traz de granada mandaraz touledo", que la hizo recaer en el reverso de la "Planta Pequeña", cuando en realidad corresponde a la "Grande", error repetido posteriormente por toda la historiografía. Cuestión que hace pensar a Delfín Rodríguez que este dibujo responde a la "traça" enviada desde Granada a la Corte en 1542, tal y como defendía Gómez-Moreno siguiendo una nota documental del Archivo de la Alhambra, apuntada ya por su padre <sup>3</sup>.

Nuevas noticias procedentes del mismo Archivo, que damos ahora a conocer, permiten precisar la fecha de este importante documento, retrasándolo todavía más en el tiempo. Partimos para ello de una de las inscripciones sobre determinados puntos del conjunto nazarí alusivos a las personas que ocupaban o habían ocupado determinados espacios como aposento. Recordemos que el venir así registrados los nombres de cortesanos destacados, incluidos los del matrimonio regio, sirvió de base para adelantar la datación del plano a los años in-

mediatos a la boda, pese a las rectificaciones posteriores del palacio renacentista que ofrece la delineación del mismo. Pues bien, uno de los personajes, desconocido hasta ahora, cuyo nombre figura sobre la torre del Homenaje, en la Alcazaba, nos ha servido de referencia para señalar esta revisión cronológica. Se trata de la leyenda: "Torre de Añasco", transcrita con interrogante por E. Rosenthal y F. Marias como "Torre de damasco?" <sup>4</sup>. Por su parte, A. Gámiz, al transcribirla correctamente, le coloca de igual manera el interrogante, sin duda a tenor de lo ya publicado <sup>5</sup>.

El personaje en cuestión es Pedro de Añasco, militar, al que Don Luis Hurtado de Mendoza, Conde de Tendilla, le "hace merced" de una torre en calidad de "posada", que anteriormente había estado en manos de un tal Francisco Barrionuevo. Como era usual en este tipo de mercedes concedidas por el Gobernador de la Alhambra, el nuevo inquilino ha de afrontar los gastos de reparos hechos por su predecesor, motivo del documento, que lleva la correspondiente tasación, teniendo en cuenta que convenía deslindar por razones obvias "lo que tocaba al aposento... y lo que tocaba a la utilidad y sostenimiento y reparo de la torre, que hera a cargo del Rey" <sup>6</sup>. Y lo que es fundamental para nuestro fin, la fecha de esa concesión, muy precisa: 30 de mayo de 1545.

En consecuencia, tenemos un límite *ante quem*, no es posible fechar este plano. El otro límite, *post quem*, en un sentido bastante amplio estaría en torno a 1574, fecha en que otro importante documento, un Memorial sobre los reparos necesarios en las torres y casas de la Alhambra, firmado por Juan de Orea, Maestro de Obras a la sazón <sup>7</sup>, da una relación muy completa de las torres y de sus ocupantes, en la que aparece un nuevo inquilino para la torre del Homenaje: "el alcaide Sigura". No hay que olvidar que este fuerte elemento, la torre más alta de la Alcazaba, cuartel en época nazarí y después también con los cristianos, gozaba de una de las múltiples alcaldías existentes en la Alhambra, lo cual subraya la condición militar de su tenedor o tenedores. No sabemos cuándo tomó posesión este Segura ni si incluso entre él y Añasco pudo haber otro, mas para nuestro objeto en esa franja de tiempo comprendida entre 1545 y 1574 nos atreveríamos a acotar la fecha del plano hacia mediados de la década de 1550. La razón está en el amplio muro que cierra al Este la Alcazaba, por delante de la torre del Homenaje, rematada con dos baluartes a los extremos. Si bien el tema de los baluartes se

# Notas y Documentos

había iniciado desde los primeros momentos de la toma de Granada para puntos muy estratégicos: Puertas de la Justicia, Siete Suelos, Torre de la Vela, del Cabo de la Carrera... Aquellos presentan un diseño acorazonado en planta, distinto a los citados, aparte de que sobre el muro de cierre, construido —a diferencia de los elementos angulares, que no se realizaron— el arquitecto Luis Machuca consultó en 1557 con Juan Bautista Calvi, desplazándose para ello a Cádiz<sup>8</sup>, y su ejecución se realizaba en los años siguientes.

El salto cronológico de casi veinte años entre el inquilino de la torre del Homenaje y los ocupantes del palacio nazarí invita a pensar en el reaprovechamiento de un viejo diseño sobre el que se retoca una parte, aquélla que comprende la parte central de la Alcazaba, coincidente con un marcado doblez del plano en la línea que va desde la llamada torre de las Gallinas, al Norte, al acodo sur de la muralla, próxima a la Puerta del Vino, bordeando limpiamente la plaza principal del Palacio de Carlos V ("la plaza delante de la casa nueva", en el plano). Éste, a su vez, parece pieza independiente, recortado e inserto en el conjunto, con un trazado de línea (rayado) y color sensiblemente distinto al empleado en los muros de la construcción nazarí, sólo común a intervenciones específicas dentro de la residencia de los reyes granadinos: muro occidental del Mexuar, galería que une la torre de Comares con las llamadas Habitaciones del Emperador (en el plano: "corredor que mando hazer su majestad").

En cuanto al diseño de la planta en sí del palacio renacentista ciertamente está menos actualizada que la llamada "planta pequeña", apreciable en lo que se refiere a los vanos de fachada, planta del zaguán oriental y planta de la capilla, argumento que ha servido para hacerla anterior a la "pequeña", que se nos presenta como un "replanteamiento en limpio"<sup>9</sup>, además de no corresponderse el desembarco de la escalera del zaguán norte con la crujía occidental del Patio de Comares. Sin entrar ahora en la polémica sobre la prelación de los tres planos conocidos, estos dos de la Biblioteca Real y el del Archivo Histórico Nacional, para la que no ha lugar en esta Nota, sí queremos subrayar que la datación precisa de esta planta del palacio resulta muy problemática con relación al resto del plano, pues la delineación de todos los anexos y su inserción global en el conjunto sin ajustes de detalle, como el giro necesario para su correcta conexión con Comares, revela un proyecto por separado con una serie de modificaciones sin

duda a otro anterior, que no podrían haberse planteado hasta bien entrada la década de 1530, del mismo modo que su encaje dentro del planeamiento general de la Alhambra no puede por menos que ser un tanteo tras los problemas surgidos en 1532 ante las objeciones del Arzobispo de Granada a que el palacio avanzara hacia el Este<sup>10</sup>, invadiendo el espacio sagrado de la antigua mezquita, convertida ya en templo cristiano y ostensiblemente señalado en el plano con su hueco y la leyenda "aquí esta la iglesia".

Los matices diferenciadores que se observan en el sombreado de los muros, más torpe y oscuro en la parte de la Alcazaba que en la Casa Real nazarí, incluidas las intervenciones cristianas llevadas a cabo en la década de 1530 en torno al Patio de Lindaraja, unido al espinoso y central problema del plano: la planta del palacio renacentista no puede por menos que reforzar la idea de palimpsesto con la que Rosenthal juzgó este documento gráfico<sup>11</sup>, seguida después por buena parte de la crítica, en el sentido de combinación de estado real y de proyecto, correspondientes además a fechas distintas, pero que en su ensamblaje así mostrado busca dar un estado fiel de lo que la Alhambra cristiana o, para ser más exactos, la Casa Real de la Alhambra, era y pretendía ser a mediados del siglo XVI, en un momento en el que todavía existía la esperanza o la ilusión, sobre todo por parte del Conde de Tendilla, de ver convertido el antiguo enclave del poder musulmán en el gran Sitio de los monarcas españoles. Algo que ante las amenazas de la insurrección morisca, presentida y temida precisamente mediante este plan de renovación fortificadora presente en el plano, iba a dar al traste con el sueño de Hurtado de Mendoza. Será después de esta frustrante empresa representada en el palacio inacabado cuando se irá imponiendo la concepción de las dos Casas Reales, la "Vieja" y la "Nueva", y de esta última como antesala de aquélla.

Pedro A. Galera Andreu

## NOTAS

<sup>1</sup> *Las Armas y las Letras* (Comisario F. Marías) Granada, abril-junio 2000; *Carlos V y la Alhambra*, Granada 2000; (Comisario P. Galera). Granada, julio-diciembre 2000. Tb. F. Marías, "El Palacio de Carlos V en Granada: Formas

romanas, usos castellanos", en *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial* (M<sup>a</sup> J. Cantero; M.A. Zalama, coord.) Valladolid, 2000, pp.107-128. C.M<sup>a</sup>. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt am Main, 2000.

<sup>2</sup> D. Rodríguez Ruiz, "Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca", en *Reales Sitios*, n<sup>o</sup> 142, 2000, pp. 17-27. La tesis de Gómez-Moreno, en M. Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941 (2<sup>a</sup> ed., 1983). Una información bibliográfica sobre este problema, en D. Rodríguez, 2000, n. 18 [cit.], a lo que habría que añadir el citado libro de C.M<sup>a</sup>. Stiglmayr y A. Gámiz Gordo, "Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1552", *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n<sup>o</sup> 6, Valencia 2001, pp. 95-105.

<sup>3</sup> La nota en cuestión corresponde a una Nómina fechada el 6 de marzo de 1542, documento que en su día fue conocido por Don Manuel Gómez-Moreno González y que reproduce E. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988 (Doc. 56 del Apéndice).

<sup>4</sup> E. Rosenthal, 1988 [cit. n. 5]; F. Marías, *Las Armas y Las Letras*, Ficha de Catálogo, p. 421, 2000 [cit. n. 1].

<sup>5</sup> A. Gámiz Gordo, 2001, p. 102 [cit. n. 2]. Por su parte, C.M<sup>a</sup> Stiglmayr transcribe las dos opciones: "torre de Anasco/Damasco", fig. 2, 2000 [cit. n. 1].

<sup>6</sup> A.A. Leg. 208, 2. Sobre estos aspectos de uso de las torres de la Alhambra, vid. E. Cruces; P. Galera, "Población y ocupación del espacio en la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra* (En prensa).

<sup>7</sup> AGS. CSR, Leg. 265. Acerca de Juan de Orea y sus informes sobre el estado de conservación de la Alhambra, vid. E. Rosenthal, 1988, p.135 [cit. n. 5].

<sup>8</sup> AGS. Contaduría Mayor 1<sup>o</sup>, 1025, "Luys Machuca 10 escudos de oro que los a de aver por catorze dias que se ocupo en yr por orden de dicho conde (Tendilla) a la cibdad de Cadiz a comunicar con Ju. Bautista Calvi, yngenerio de su majestad, que estava en la dicha ciudad la traça de la fortificación de la dicha Alhambra". Una información casi literal existente en el Archivo de la Alhambra, pero sin especificar el apellido del ingeniero, llevó a Rosenthal a interpretar que el Juan Bautista a secas del documento de la Alhambra era Juan Bautista de Toledo. E. Rosenthal, 1988, p.105 y nota 14 [cit. n. 5].

<sup>9</sup> F. Marías, *Las Armas...* Ficha de Catálogo, 1988, p. 422 [cit. n. 1].

<sup>10</sup> Vid. al respecto, P. Galera Andreu, *Carlos V y la Alhambra*, Granada, 2000, p. 27.

<sup>11</sup> E. Rosenthal, 1988, p. 40 [cit. n. 5]; F. Marías, *Las Armas...* Catálogo, 2000, p. 442 [cit. n. 1].

# Crónica Cultural

## Exposiciones

### **FRANCESCO DA URBINO. DIBUJOS EN LA REAL BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL**

La Exposición sobre Francesco da Urbino, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, prevista en un principio para los meses de julio y agosto, permaneció abierta hasta el 30 de septiembre.

Por primera vez se ha ofrecido al gran público la posibilidad de contemplar el conjunto más homogéneo de la colección de dibujos y cartones de su Real Biblioteca Laurentina: la obra gráfica de Francesco da Urbino, uno de los pintores fresquistas más significativos en la especialidad de decoraciones de grutescos, entre el grupo de artistas italianos que trabajaron al servicio de Felipe II.

Urbino inicia su formación en 1565, en el taller de Giovanni Battista Castello, el Bergamasco, uno de los pintores más famosos de la Génova de la época, ciudad que estaba viviendo uno de sus más importantes momentos constructivos y decorativos. En 1567 llega a Madrid con su maestro para trabajar, junto a los otros miembros del equipo, en la decoración de la Torre Dora-



da del Alcázar de Madrid y en otras obras reales. A la muerte de Castello en 1569 Urbino prosigue su actividad en las obras de pintura y estuco de la citada torre del Alcázar madrileño, seguramente utilizando modelos del Bergamasco, junto a Granello, su hermano Giovanni Maria y Viana. A partir de 1570 trabaja también en el Palacio de Valsain, y decora las Salas del Tesoro, del Alabastro y del Cordón, junto a Cincinato y Patricio Cajés. En 1575 se traslada al

Monasterio de El Escorial, donde desarrolla su actividad artística hasta su fallecimiento en 1582.

Entre 1581 y 1582 Urbino realizó el fresco pintado en el techo de la Celda Prioral Baja, ayudado por Granello y el dorador Viana. En esa misma etapa llevó a cabo también la decoración de la bóveda del zaguán del Capitulo. Según figura en una carta fechada en Lisboa el 13 de julio de 1582, Urbino inicia, por encargo



# Crónica Cultural

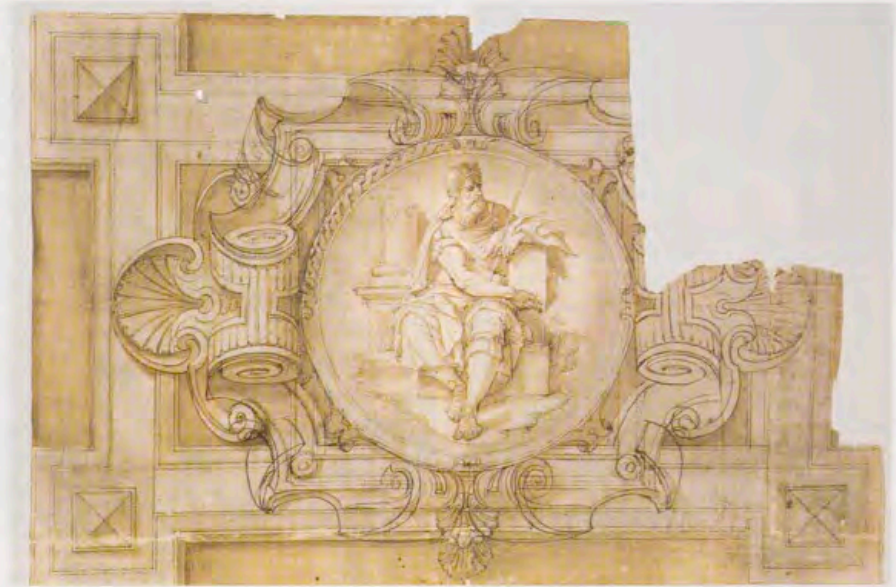
expreso de Felipe II, la decoración de la bóveda del Coro de la Iglesia, junto a Granello, Castello y Viana, para la que realizaron "un dissinio o muestra de pintura". Granello prosigue sin Urbino el trabajo de la "pintura al fresco y artesones en la bóveda del choro" durante 1583, que es sustituida al año siguiente por *La Gloria* de Luca Cambiaso, ya que el Rey prefería un programa iconográfico más ambicioso para la bóveda.

La mayor parte de la obra gráfica de Urbino está relacionada con su obra cumbre en el Monasterio, los frescos de la bóveda de la Celda Prioral Baja, de la que se han conservado dibujos preparatorios a tamaño natural, y grandes cartones definitivos para casi todas las figuras e incluso estudios parciales para las decoraciones de relleno. Urbino permanece fiel a la grafía dibujística de su maestro. Utiliza lápiz negro blando para las líneas preliminares de preparación, y pluma en tinta negra, con trazos ondulados, para realizar los contornos de las anatomías y ropajes.

Las sombras se consiguen mediante el plumado con rayas paralelas, al modo tradicional del siglo XVI, y en ocasiones excepcionales, con manchas muy ligeras de aguada sepia para subrayar el aspecto volumétrico de las figuras.

Para la escena de *El juicio de Salomón*, representada en el centro de la bóveda, existen cuatro dibujos preparatorios, realizados a lápiz negro con toques de albayalde sobre papel preparado en tono gris azulado, y que corresponden a los grupos principales de personajes de la composición: *Los verdugos con el niño vivo*, *Las dos madres*, *Espectadores de primer término* y *Espectadores del último término*, con un fragmento de escalera.

El resto son dibujos a lápiz negro y pluma, sobre papel amarillento verjurado, y sus contor-



nos están repasados con aguja y tienen polvo de carbón para calcarlos sobre el muro, prueba evidente de su utilización como cartones.

Todos ellos están cortados, para una más fácil trasposición al muro, y algunos representan fragmentos de detalles anatómicos de las figuras de los grupos mencionados.

La parte correspondiente al rey Salomón entronizado entre dos leones queda casi por completo dibujada con cuatro cartones. Para el grupo de espectadores de primer término se conservan solamente dos fragmentos: *Cabezas de los personajes* y *Niño con la mitad inferior del cuerpo de los personajes*, mientras que otros tres representan casi por completo la figura de uno de los personajes del grupo de espectadores de último plano.

Para las dos madres con el niño muerto existen tres cartones, dos casi por entero para una de las madres y el tercero para el niño muerto.

Al grupo de *Tres verdugos con el niño vivo* le corresponden uno espectacular al completo y otros seis fragmentos que representan casi totalmente la misma escena.

En las enjutas de los lunetos centrales se sitúan cuatro parejas de personajes veterotestamentarios, de los que se conserva su dibujo preparatorio correspondiente a tamaño natural, cuidadosamente tratado en sus líneas de contorno y con ligeros toques de aguada sepia para realzar su magnífico volumen, que harían además las veces de cartón al estar sus contornos perforados y dados de carbón. Salvo pequeños cambios anatómicos, se ajustan casi por completo a las figuras representadas. *Isaías* aparece emparejado con *David*; *Jeremías* con *Gedeón*; *Ezequiel* con *Moisés*; y *Daniel* con *Eliás*.

En el interior de estos lunetos aparecen dos escenas: una imagen de *Cristo con dos niños* y *Aarón con un niño*, del que se conserva un dibujo

preparatorio con algunas diferencias respecto al fresco.

Las figuras de las Virtudes Teologales y Cardinales y de la Iglesia de los ángulos conservan sus cartones correspondientes, que aparecen recortados de forma semicircular en su parte superior para simular el nicho que las cobija.

*La Fe* y *La Esperanza*, representadas en el mismo ángulo de la bóveda, están dibujadas en una sola hoja.

*La Iglesia* se empareja con *La Caridad*, una de las mejores del conjunto de las virtudes. *La Fortaleza* lo hace con *La Justicia*; y *La Prudencia* con *La Templanza*.

Para los evangelistas, situados por encima de las virtudes, se conserva en la Biblioteca de El Escorial el cartón correspondiente a *San Juan Evangelista*.

Los medallones están encerrados en unas reservas ovales con ricas guirnaldas de flores y frutos y con un amorcillo en las esquinas inferiores, para las que existe un cartón definitivo, realizado con aguada sepia, concretamente el correspondiente a la mitad izquierda de la reserva destinada a San Mateo.

En un último apartado, se exponen cinco dibujos sueltos del autor, de los que sólo uno sirvió de cartón definitivo, concretamente para la figura al fresco de la enjuta derecha del luneto sur del zagúan del Capitulo, que personifica *La Castidad*.

Los otros cuatro son propuestas de decoración que no llegaron a feliz término. Dos pertenecen a cartones para figuras de la Celda Prioral Baja, uno a un *Cartucho con figura sedente de anciano*, dentro de la decoración de grutescos, y el otro al profeta *Eliseo*, para una de las figuras de las enjutas.

Los dos últimos corresponden a representaciones del Coro.



# Crónica Cultural



## JOAQUÍN RODRIGO. EL HOMBRE, EL MÚSICO, EL MAESTRO

En las Salas de exposiciones temporales del Palacio Real de Aranjuez se ha inaugurado la Exposición *Joaquín Rodrigo. El hombre, el músico, el maestro*, al cumplirse cien años del nacimiento de este insigne artista. Permanecerá abierta hasta el 11 de noviembre.

La Exposición, organizada por Patrimonio Nacional y el Ayuntamiento de Aranjuez, forma parte de las principales actividades previstas por la Comisión Nacional Organizadora de los actos conmemorativos del Centenario del nacimiento de Joaquín Rodrigo.

Además de contribuir a la celebración de su efeméride, con esta Exposición se pretende acercar al público facetas muy distintas de la vida y obra de este gran compositor.

Objetos, pinturas y dibujos, fotografías, escritos y otros documentos dan testimonio de lo que fue una vida fructífera y ofrecen una nueva lectura de Joaquín Rodrigo, con la perspectiva que dan los cien años transcurridos desde su nacimiento. Permite descubrir la complejidad de su carácter de artista, aspectos relevantes de su proceso de creación, sus actividades como crítico, gestor y maestro, su proyección internacional y sus conexiones con la cultura de su tiempo.

Son numerosos los textos explicativos y los documentos de toda índole: partituras, programas, cartas, artículos de prensa, objetos perso-

nales y materiales gráficos que describen e ilustran su vida y su obra.

## FOTOGRAFÍA DE CANTABRIA EN LAS COLECCIONES REALES

El Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Duque de San Carlos, y el Presidente del Gobierno Regional de Cantabria, José Joaquín Martínez Sieso, inauguraron la Exposición *Fotografía de Cantabria en las Colecciones Reales*, que ha tenido como sede el Paraninfo de la Universidad de Cantabria.

Sesenta y seis imágenes dan testimonio de la vinculación de la Familia Real con Cantabria desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.

como la construcción del ferrocarril entre Alar del Rey y Reinosa o el levantamiento del Palacio de La Magdalena, que permiten observar la evolución desde las primeras crónicas gráficas de mediados del siglo XIX hasta las instantáneas y primeros planos propios del reportaje gráfico. Las fotografías reflejan los avances experimentados en todos los ámbitos: social, urbanístico, económico...

Además de las fotografías expuestas, copias digitalizadas de las originales que se conservan en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, la Exposición presenta también imágenes de los fondos, que se pueden contemplar en una pantalla interactiva, un audiovisual y un estereoscopio.

El recorrido por la Exposición, estructurado cronológicamente, está dividido en tres periodos: las visitas realizadas a Cantabria por la Familia Real durante los reinados de Isabel II, Alfonso XII y Alfonso XIII.



El itinerario cronológico se inicia con el reinado de Isabel II, que en 1851 visitó por primera vez Santander, convirtiendo la ciudad en Corte de verano, para continuar con el de Alfonso XII, que confirmó la vinculación de la Familia Real con Cantabria. Finaliza con la etapa de Alfonso XIII, que representa el "momento culminante" de esa relación, ya que el Monarca veraneó durante dieciocho años en esa ciudad.

De los fondos del Archivo del Patrimonio Nacional, que cuenta con más de 100.000 imágenes históricas, se han seleccionado las relacionadas con las crónicas de los viajes y veraneos regios en distintos lugares de Cantabria, estancias de las calles y playas de Santander e imágenes de grandes acontecimientos de la época,

## Música

### XIV CICLO MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

#### REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL. BASÍLICA

Durante los meses de verano se ha celebrado el XIV Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios* que, un año más, organiza el Patrimonio Nacional, la Comunidad Agustiniana del Monasterio y la Universidad Complutense de Madrid.

# Crónica Cultural



El primer concierto de este Ciclo estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Estudiantes y Coro de Profesores y Estudiantes de la Comunidad de Madrid, dirigidos por Giuseppe Mancini y Rainer Steubing-Negenborn.

En la primera parte del programa se interpretó el *Concierto para violín y orquesta en Re Mayor, op. 61*, de Ludwig Van Beethoven; y en la segunda, obras de Vivaldi, como *Laudate Dominum omnes gentes, Salmo 116, RV 606; Credo, RV 591; y Magnificat, RV 610a*.

La siguiente actuación, dentro de este Ciclo, fue la de la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por Francisco Grau Vegara, en la Lonja del Real Monasterio de El Escorial.

En la primera parte de su programa interpretaron música militar española; y en la segunda, fragmentos de conocidas zarzuelas madrileñas. El Coro de la Fundación Príncipe de Asturias, dirigido por José Esteban García Miranda, inter-

pretó obras de Tomás Luis de Victoria, Anton Bruckner, Félix Mendelssohn, Xavier Montsalvatge y Luis Ruiz de la Peña, entre otros.

En la Iglesia Vieja del Real Monasterio de El Escorial, Agustín León Ara y Graham Jackson ofrecieron un recital de violín y piano, dedicado a Joaquín Rodrigo, con obras como *Siete Canciones Valencianas, Dos Esbozos, op. 1, Rumaniana, Capriccio para violín solo y Sonata pimpante*.

Charles Matthews, en la siguiente actuación, interpretó al órgano obras de Antonio de Cabezón, Antonio Soler, Bach, Jean Langlais y Max Reger, entre otros.

La coral Real Capilla de Aranjuez, dirigida por Nuria S. Fernández-Herranz, interpretó obras en latín, relacionadas con el culto a la Virgen María, del maestro de capilla Jaime Casellas (1690-1764), uno de los compositores más representativos de la música religiosa española del siglo XVIII.

El Coro de la Capilla Real de Madrid, conjunto vocal e instrumental, dirigido por Oscar Gershensohn, que desarrolla una intensa labor en el terreno de la música de los siglos XVII al XVIII fundamentalmente, ofreció un concierto de polifonía, con obras de Tomás Luis de Victoria y Carlos Patiño.

English Brass Ensemble, grupo que ha alcanzado un lugar preeminente en el campo de la música de cámara de metal, interpretó, bajo la dirección de Paul Archibald, obras de Bach, Scarlatti, Martinu, Britten y Prokofiev, entre otros.

Dentro del XIV Ciclo de *Música y Teatro en los Reales Sitios* se celebró la Clausura del Curso Internacional de Música Matisse. En la primera parte del concierto se interpretaron obras de Bach, Sarasate, y Chopin, entre otros. La segunda fue un homenaje al recientemente fallecido Clarence Myerscough, con la interpretación del Quinteto Op. 44 de Schumann.

The American Spiritual & Gospel Ensemble, compuesto por algunos de los mejores solistas afroamericanos de los Estados Unidos, actuó

bajo la dirección de Everett McCorvey. En sus programas combina los más famosos espirituales negros, obras de ópera y clásicos del Broadway neoyorquino.

El Coro de la Capella de San Petersburgo, dirigido por Vladislav Tchernouchenko, ofreció, en este mismo escenario, un concierto de música sacra, con obras de Dmitri Bortnianski, en la conmemoración del 250 aniversario de su nacimiento, Piotr Tchaikovski, Pavel Tchesnokov y Alexander Gretchaninov.

The Hungarian Brass Quintet, formado por solistas de las orquestas de cámara y sinfónicas más relevantes de Hungría, interpretó obras de Haendel, Bach, Scarlatti, Arnold, Rossini y Korsakov, entre otros.

## LOS SIGLOS DE ORO. CINCO SIGLOS DE MÚSICA ESPAÑOLA. FIESTAS REALES

Dentro del VI Ciclo *Los Siglos de Oro, Fiestas Reales*, se celebró un concierto en el Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos, a cargo de *Mala Punica*, bajo la dirección de Pedro Memelsdorf. Asimismo Gabrieli Consort & Players, dirigidos por Paul McCreesh, interpretaron "Vísperas para la Festividad del Santo Sacramento en San Pedro de Lerma", en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial.

El Ciclo de Música Española *Los Siglos de Oro* está 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.

## CONCIERTO CENTENARIO DEL MAESTRO RODRIGO

Dentro de los actos conmemorativos del Centenario del nacimiento de Joaquín Rodrigo, se ha celebrado, junto con el Ayuntamiento de Aranjuez, un concierto en la Plaza de la Parada del Palacio Real de Aranjuez.

### Publicaciones

## PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN FACSIMIL DEL CODEX ESCURIALENSIS

El acto de presentación del *Codex Escurialensis* 28-II-12, libro de dibujos o antigüedades (facsimil y estudio) tuvo lugar en la Biblioteca Nacional. Asistieron al mismo Don Álvaro Fer-



# Crónica Cultural



nández Villaverde, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional; Don Luis Alberto de Cuenca y Prado, Secretario de Estado de Cultura; Don Juan Antonio Megías García, Consejero de Turismo y Cultura; Doña Margarita Fernández Gómez, Profesora titular de la Escuela de Arquitectura de Valencia, autora del estudio; y Don Pedro Navascués Palacio, Catedrático de Historia del Arte de la Escuela de Arquitectura de Madrid, entre otros.

Esta edición, en la que ha colaborado Patrimonio Nacional, el Consejo General de la Arquitectura Técnica de España y la Consejería de Cultura de Murcia, consta de 980 ejemplares numerados y protocolizados notarialmente.

La edición facsimil del *Codex Escorialensis*, que forma parte de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial desde que en 1576 Felipe II lo comprara junto con la biblioteca del embajador Diego Hurtado de Mendoza, va acompañada de un riguroso estudio realizado por Margarita Fernández Gómez.

El *Codex* incluye dibujos hechos a finales del siglo XV por un artista italiano que podría ser Ghirlandaio o alguien de su escuela, y está formado por 79 hojas y 158 caras. Un buen nú-

mero de ellos tienen gran calidad y recogen lugares y edificios de la capital italiana ya desaparecidos.

## Inauguraciones

### NUEVA ILUMINACIÓN PARA EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial ha estrenado una nueva iluminación, patrocinada por Iberdrola S.A., al cumplirse cien años de su nacimiento, en colaboración con el Patrimonio Nacional.

Cuatrocientos puntos de luz, a base de proyectores y lámparas de halógenos, de arco eléctrico gaseoso, sustituirán el dispositivo de bombillas incandescentes que iluminaban el edificio desde 1963.

Este nuevo sistema, que se despliega en once columnas del entorno de La Lonja, en la cubierta y en numerosos focos del Jardín de los Frailes, da un color de tonalidad cálida al exterior



del edificio, cuya cúpula se podrá contemplar en plena noche desde los cincuenta kilómetros que lo separan de Madrid.

La iluminación, que consumirá 109 kilowatios/hora, ahorrará hasta una quinta parte del precio de la tarifa anterior. Lucirá hasta la medianoche en verano, los fines de semana y en las festividades del año.

Con este motivo se celebró un concierto de órgano, a cargo del académico Don Ramón González de Amezúa, en la Basílica del Real Monasterio, en el que se interpretaron obras de Cabezón, Aguilera de Heredia, Cabanilles, Bach y Halffter, entre otros.

## Concursos

### CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL

El Jurado calificador del XI Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil, reunido en el Palacio Real de Madrid, otorgó el primer premio a Francisco Javier González Alfayate, del



Colegio Nuestra Señora de los Dolores; el segundo, a Verónica Re Bravo, del Instituto de Enseñanza Secundaria Calatalifa; y el tercero, a Mónica Gómez Sanz, del Colegio Ramón y Cajal. El premio al profesor fue para Iciar Largo, del Colegio de Nuestra Señora de los Dolores.

Este Concurso está dirigido a los alumnos de sexto, séptimo y octavo de EGB, o equivalente de la ESO, y a él pueden concurrir todos los Colegios de Madrid capital y Reales Sitios de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, El Escorial y San Ildefonso.

Son temas del Concurso los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio Nacional, abiertos al público, en los Reales Sitios de Madrid, El Pardo, Aranjuez, El Escorial y Segovia.

Begoña Mardones Gómez  
Julia López de la Torre

## El Escorial between two Academies: Opinions and Drawings

By Fernando Marías.  
*Universidad Autónoma, Madrid.*

The Canadian Center of Architecture in Montreal houses seven large polychrome drawings of the Monastery of El Escorial which are dated 1759 and signed by military engineers Bernardo Fillera and Balthazar Ricaud. An analysis enables us to identify them with the drawing and engraving project undertaken by the Count of Aranda and José de Hermosilla in connection with the teachings of the Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid and to study them in the light of the criticisms levelled in 1705 by the Académie Royale d'Architecture in Paris and 18th century Spanish historiographers' renewed interest in the monument.

## The rhetoric of images. Concerning *El Rimado de la Conquista de Granada* or *Cancionero de Pedro Marcuello*

By Estrella Ruiz-Gálvez Priego.  
*University of Caen, France.*

*El Rimado de la Conquista de Granada* or *Cancionero de Pedro Marcuello* is a handsome manuscript consisting of 148 folios, illustrated with 59 miniatures, housed at the library of the Musée Condé in Chantilly. Its pages tell of the people who shaped the history of those crucial years, when the War of Granada was waged. Its author, Pedro Marcuello, was the keeper of the castle of Calatorao. The book, written in pairs of five-line stanzas or coplas reales, deals with three essential issues of the time: 15th century religious sensitivity, Messianism/Millennarianism and the fight against the infidel of the interior and the infidel of Granada.

## Plants in the Gardens of La Granja de San Ildefonso in the 18<sup>th</sup> century.

### 2. Seasonal flowering, horticultural and fruit-bearing plants

By Isabel de la Morena Valenzuela.

A total of sixty five species of seasonal flowering plants, thirty seven horticultural plants and twelve fruit trees are the results of the research carried out on 18<sup>th</sup>

century documentary sources from the General Palace Archive on La Granja de San Ildefonso. Despite the adverse climatic conditions of this royal estate, all these plants were grown in the reserves. The first kind were planted in the beds of the parterres and boulingrins, cultivated in flowerpots or used to make up bouquets for the royal apartments.

Lettuces, cabbages and currants and different varieties of pears, apricots and peaches were among the most significant produce of the horticultural plants and fruit trees of the orchards and nurseries of La Granja.

## The Real Capilla Música de Palacio: Saco del Valle, the last maestro

By María Dolores Oviedo Saco del Valle.

After operating for several centuries, the Spanish chapel royal closed down when the reign of King Alfonso XIII ended. Its last director was Arturo Saco del Valle, a famed composer and orchestra conductor, who promoted the cataloguing of the rich music archive and graced it with several compositions of his own. The advent of the Second Republic in 1931 led Saco del Valle to attempt to give fresh impetus to what had been a historical reference in the Spanish music scene. At the same time, the maestro was in charge of conserving the valuable instruments housed in the palace until his death in 1932.

## "Kirishitan" art. Artistic practice in the missionary work of the Jesuits in Japan

By Alexandra Curvelo.  
*Portuguese Institute for Conservation and Restoration.*

The arrival of St Francis Xavier in Japan saw the introduction of European paintings in the archipelago, a phenomenon that was to develop through the copies made by Japanese artists. Aware that art could play a key role in their missionary work, the Jesuits made every effort to teach young Japanese the art of European painting and engraving. Following the arrival of Giovanni Niccoló in 1585 a school of painting was established in Kyushu, giving rise to the emergence of quite remarkable works of art based on western prototypes. The so-called "Kirishitan art" or "Christian art", which is intimately associated with the Jesuits' educational programme, is one of richest and most interesting topics of the civilizational dialogue of the modern era.

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



PARMIGIANI  
FLEURIER

Célébrer le Temps.



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

www.parmigiani.com

Agentes oficiales

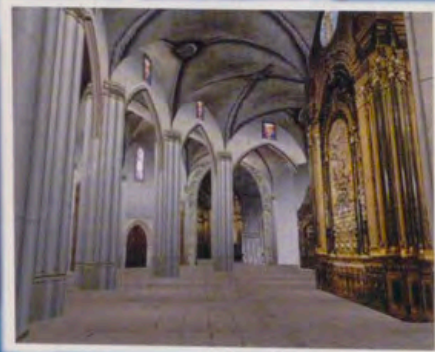
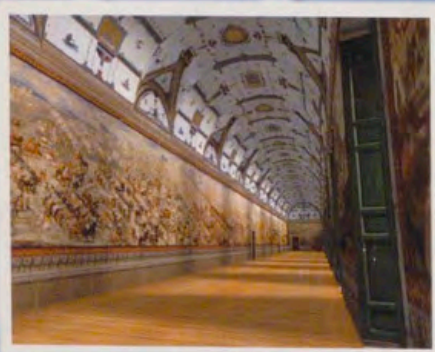
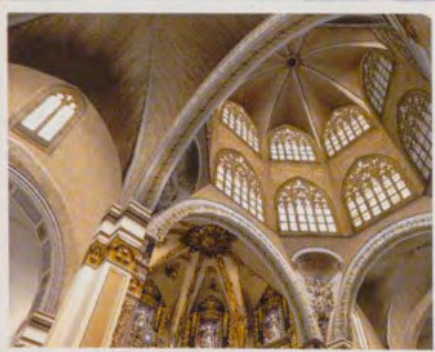
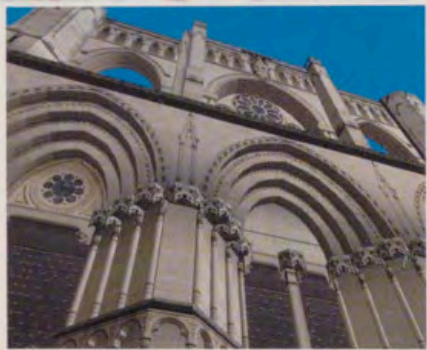
Reus *Pàmies Joier Rellotger* T + 34 977 12 70 82 F + 34 977 77 28 08 • Santander *Presmanes Joyeros* T +34 942 21 10 49  
F +34 942 36 02 52 • Andorra La Vella *Joier Cellini* T +376 803 585 F +376 803 985 • Alicante *Amaya Joyeros*  
T +34 965 21 71 41 F +34 965 20 79 97 • Para más información *Pàmies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

El futuro pasa cada noche como si fuera un sueño.

 **Trenhotel**  
Grandes Líneas Renfe



Renfe



FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
[www.arsvirtual.com](http://www.arsvirtual.com)

El patrimonio artístico español  
está en la red en 3D

Visita mucho más que un museo. Cómodamente desde tu casa, cuando y como te apetezca. Conoce cada uno de los monumentos artísticos como si realmente estuvieses allí. Visitas virtuales en 3D libres, guiadas o investigando los rincones ocultos. Y además, foros, chat, conferencias y congresos, relacionados con temas histórico-culturales del patrimonio artístico español. [www.arsvirtual.com](http://www.arsvirtual.com), nuestro patrimonio artístico cultural está en 3D en internet.

FUNDACIÓN

*Telefonica*

