

Reales Sitios



REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXIX N° 154 (4º TRIMESTRE 2002) 5,41 € (IVA INCLUIDO)

“*AD VIVUM?*”: O CÓMO NARRAR EN IMÁGENES
LA HISTORIA DE LA GUERRA DE GRANADA

IANUX REX. “OTRA CARA” DE CARLOS II
Y DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ:
MORELLI Y GIORDANO EN EL *DESPACHO ANTIGUO* DEL REY

LUCA GIORDANO EN ESPAÑA (1692-1702)

DOCUMENTACIÓN

C A S T I L L A - L A M A N C H A

Repetirás



Junta de Comunidades de
Castilla-La Mancha
www.jccm.es

Castilla-La Mancha
Turismo



CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

El Duque de San Carlos

GERENTE

Miguel Ángel Recio Crespo

VOCALES

José María Álvarez del Manzano
y López del Hierro,
Luis Alberto de Cuenca y Prado,
Juan Fageda Aubert,
Dolores de la Fuente Vázquez,
María del Carmen Iglesias Cano,
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,
José Pedro Sebastián de Erice y Gómez-Acebo,
Marina Serrano González,
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 "Ad vivum?": o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada

Por Felipe Pereda

Universidad Autónoma de Madrid

Los relieves de la sillería de coro de la Catedral de Toledo constituyen un hito en la historia de la representación de batallas, tanto por el sistema de representación, por el lugar elegido, como porque los relieves muestran el desarrollo de unos acontecimientos rigurosamente contemporáneos. El presente artículo indaga sobre sus fuentes anticuarias, en un doble nivel: el iconográfico y el del sistema narrativo utilizado.

21 Letras de molde y letras de pretensión en el Doctor Pérez de Herrera

Por Valentín Moreno Gallego

Patrimonio Nacional

En la colección epistolográfica gondomariense de la Real Biblioteca se encuentran diversas cartas y un memorial, de 1619, que llenan un vacío documental en la vida del Doctor Pérez de Herrera. Reflejan la preocupación del Doctor por llevar a la imprenta sus escritos y por obtener una plaza de médico de Cámara por Borgoña. Se comenta esta documentación en el contexto de los memoriales anteriores conocidos y se editan el memorial y dos cartas de Herrera a Gondomar sobre él.

34 *Ianux Rex*. "Otra cara" de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey

Por José Luis Sancho

Patrimonio Nacional

La representación de Carlos II como Jano preside las escenas alegóricas pintadas por Luca Giordano en una bóveda del Palacio Real de Aranjuez, decorada también con estucos por G.B. Morelli. El descubrimiento de tan espectacular e inédito conjunto de frescos y esculturas se ha producido durante la campaña de restauración que el Patrimonio Nacional lleva a cabo en el Palacio Real de Aranjuez, en la que se integra la de esta sala, el antiguo despacho del Soberano bajo la Casa de Austria.

46 Luca Giordano en España (1692-1702)

Por Ismael Gutiérrez Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

Una visión de la obra de Luca Giordano en España al servicio de Carlos II, que descubre las profundas convicciones dinásticas del Rey y de una parte de su extensa labor como protector de las artes.

64 Los Leprince: bronceistas franceses al servicio de la Real Casa

Por Fernando A. Martín y Gloria Martínez Leiva

Patrimonio Nacional

Los Leprince son unos artifices del bronce, de origen francés, y de los últimos que se establecen en España, favorecidos por el régimen de la Ilustración. Su función principal era la de enseñar a los bronceistas españoles las nuevas técnicas para el dorado a mate, con un contrato muy ventajoso, y solo trabajaron para el real servicio, tanto en el Palacio como en otros Sitios Reales.

76 Notas y Documentos

78 Crónica Cultural

80 Resumen en inglés

“*Ad vivum?*”: o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada*

Por Felipe Pereda
Universidad Autónoma de Madrid

Cuando el médico y cosmógrafo alemán Jerónimo Münzer se detuvo en Toledo en 1494, su visita por el templo de la Catedral Primada fue encomendada al doctor Alfonso Ortiz, un erudito canónigo amante de las letras clásicas y bibliófilo de excepción, quien le guió por el interior de aquel, en ocasiones, laberíntico edificio. En un fragmento muy frecuentemente citado Münzer, quien no ahorra elogios para los tesoros que encerraba la Catedral, comienza su relato por una de las últimas obras que se habían acometido para enriquecer el interior del templo, me refiero a los relieves de la sillería baja del coro de beneficiados:

“La sillería del coro, con numerosos sitiales” –nos cuenta el viajero centroeuropeo– “es obra de un maestro alemán, que representó en las tallas múltiples episodios de la toma de la ciudad y fortaleza de Granada, tan propiamente *y tan al vivo*, que al verla se cree tener ante los ojos el espectáculo de aquella guerra”

[*quasi ante oculos belle granatensi cernere possis*] ¹.

En realidad, cuando Münzer visitó la Catedral los relieves no estaban completamente terminados. El equipo de Rodrigo Alemán –el mismo *Dédalo* del imaginario popular a quien la leyenda atribuyó más tarde haber realizado mortales, por infructuosos, intentos de vuelo desde la torre de una iglesia de Plasencia ²– solo había terminado las dos primeras series de veinte sillas que corresponden a los dos lados largos, el norte y el sur; le quedaba todavía por tallar entonces las doce sillas restantes, con las que se cerraría el programa, conectando las dos pandas anteriores, lo que solo fue contratado unos días antes de la llegada del alemán a la ciudad del Tajo (el 10 de enero de 1495) ³.

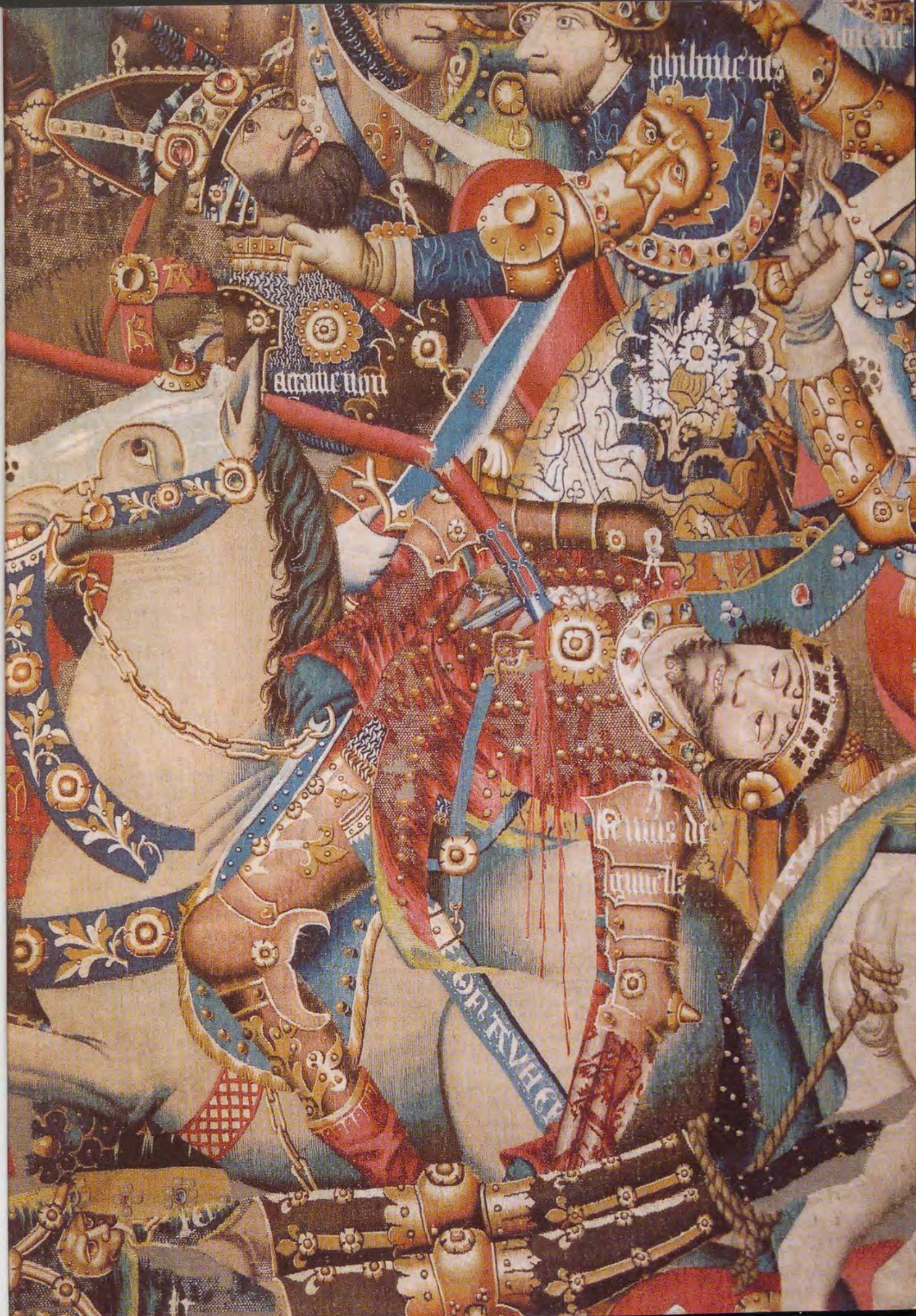
Dado que Jerónimo Münzer no hablaba castellano, podemos imaginar a la peculiar pareja dialogando en latín mientras caminaban por el interior del coro. Allí, siguiendo los relieves en el sentido de las agujas del reloj, dando principio el recorrido desde la mano izquierda (el lateral sur), podían verse los acontecimientos de la Santa Cruzada que los Reyes Católicos habían emprendido contra el último reducto del Islam en la península. La campaña, que había concluido tan

solo dos años antes de la primera visita de Münzer, está cuidadosa y minuciosamente representada en los respaldos de las sillas bajas, comenzando en la batalla de Alhama (1482) y terminando con la conquista de Granada diez años más tarde ⁴.

Desde los primeros sitiales, el entallador había cuidado de que quedara inequívocamente manifiesta la importancia que la nueva tecnología militar estaba teniendo en la decisión de las batallas. Ya en la primera silla, el verdadero protagonista de la toma de Alhama son las “bocas de fuego”: una bombardas que enciende un artillero en el centro de la escena, y un grupo de espingarderos apuntando hacia las defensas de la muralla, desde donde el ejército moro, en desigual combate, se defiende empuñando sólo lanzas y espadas. Por primera vez en la Reconquista, y una de las primeras ocasiones en el conjunto de la historia militar europea, el uso masivo de artillería iba a desempeñar un papel fundamental en el desenlace de una guerra ⁵. Curiosamente, el propio escultor anota marginalmente el nuevo escenario de esta *guerra moderna*, colocando en el marco de la misma toma de la plaza de Alhama la imagen cómica de un dragón, que lanza una enorme llamarada de fuego por sus partes traseras abrasando así a un soldado, todo ello en evidente referencia al poder diabólico de la artillería ⁶. Sin embargo, es bien sabido que buena parte de la propaganda tejida en torno a la Guerra de Granada se volcó en envolver el conflicto en el mito de una guerra antigua, buscando en la antigüedad un ejemplo con el que juzgar las novedades que se estaban produciendo en el arte de la guerra, pero también un término comparativo con el que medir los logros del presente ⁷. Por ello, no resulta imposible conjeturar en qué manera podía el cicerone Ortiz narrar a su invitado lo que allí

La muerte de Troilo, Tapiz de la Historia Troyana
(Tournai, ca. 1470-1490), Catedral de Zamora.

Fotografía: Junta de Castilla y León, promotora y ejecutora de la restauración de este tapiz.

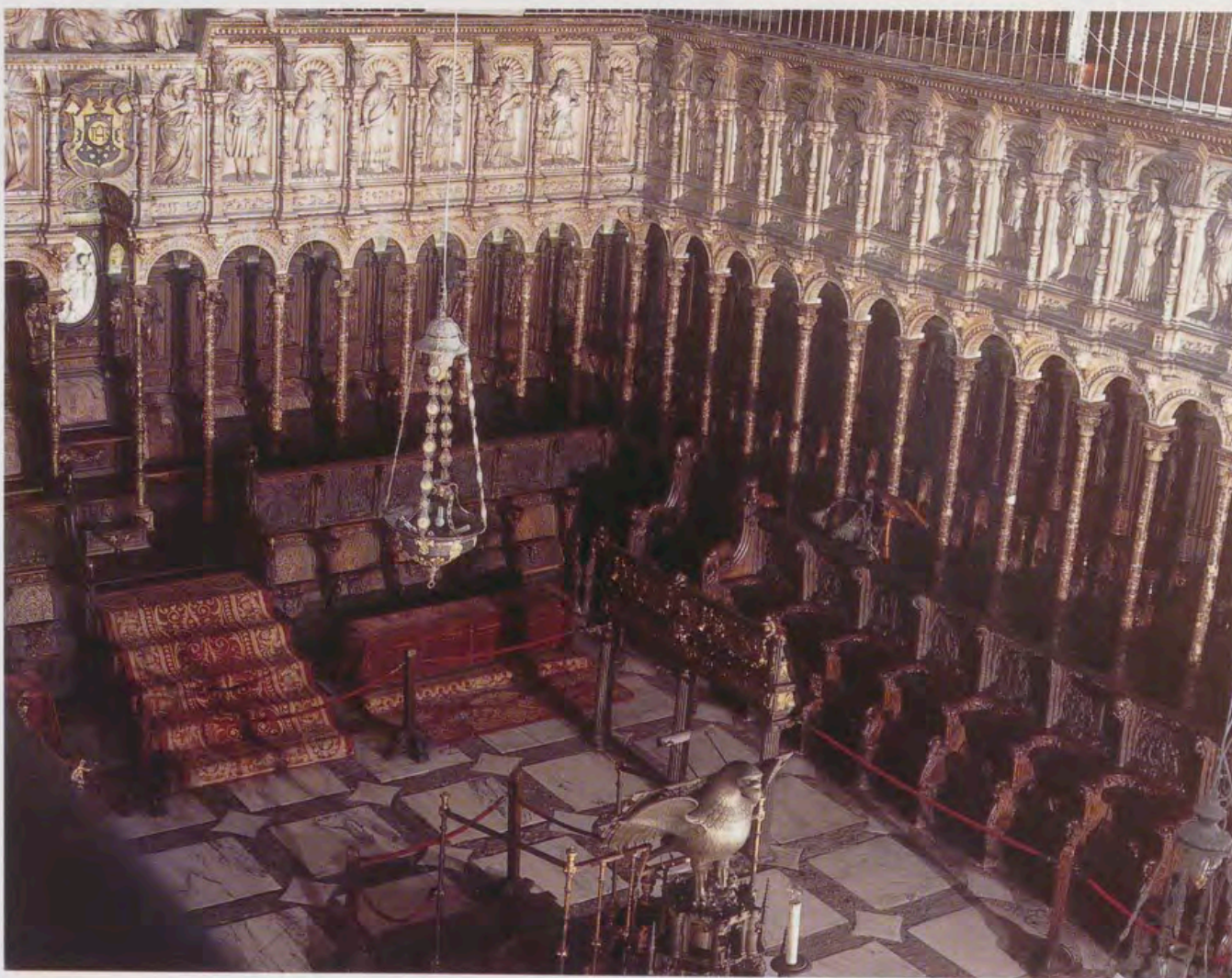


phibitio nra

atantia nra

le vms de
l'annee

GREVECE



Sillería del coro de la Catedral de Toledo, Fotografía: Eurofoto2.

se representaba, dado que él mismo había entregado a la imprenta un discurso en el cual queda reflejada su retórica percepción de la guerra como la representación viva de las hazañas de los antiguos romanos⁸:

Leemos otro si capitanes griegos tener muy claras memorias de sus vencimientos, pero porque era mayor la elegancia de los ilustres escritores que la fortaleza de sus hazañas no se ygualaran con los vuestros. Grande fue la gloria de los caudillos atenienses, fuerte la de los lacedemones, terrible la de los tyranos de cicilia, y muy mayores las lenguas de herodoto, de tucidides e plutarcho ¿qué dire del grande alexandre cuyo nombre toda la grecia maravillosamente engrandesce? ¿quién comparará vuestros triunfos a los suyos sin temer ser dicho lisonjero?

No debe ahora extrañar que Münzer, quien sin duda acusa indirectamente las palabras de su guía, se refiera a aquellos relieves como los "triumphi" de los Soberanos de Castilla y León. Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería toledana constituyen por lo que sabemos un *unicum* en el arte europeo de estas fechas: una gran narrativa de hechos acaecidos contemporáneamente al trabajo de los escultores, en la que el proyecto se anticipa al final de una victoria que se veía, sin lugar a dudas, al alcance de la mano; llama la atención, además, que el lugar elegido para la representación fuera un lugar sacro, nada menos que el coro de los beneficiados de la Catedral Primada. Pero

sorprende fundamentalmente que la aparición en el arte oficial del reino de Castilla de una gran narración escultórica se produzca precisamente en relación con unos acontecimientos no concluidos de carácter militar. La hipótesis que defiende este artículo es que estos hechos están íntimamente relacionados, y que el vínculo que los une pasa por la antigüedad clásica, es decir, que la retórica del cicerone Ortiz, con sus *exempla* extraídos de la historia romana cuando explicaba a su colega germano los acontecimientos recién ocurridos en la guerra contra los "moros", corresponde precisamente a las expectativas que se pretendían en la lectura de los relieves; esto es que la reinención de la crónica está relacionada con el reverdecimiento del interés por la historia clásica, particularmente la militar, y con los sistemas de representación a ella asociados.

I. PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA, TRADUCTOR DE LA *ILIADA* Y LAS HISTORIAS DE LA GUERRA ANTIGUA

La historia militar antigua había despertado un gran interés entre la nobleza española, al menos desde finales del siglo XIV, lo que ha llevado a algunos autores como Jeremy Lawrance⁹, o más recientemente Ángel Gómez Moreno¹⁰, a considerarla como uno de los rasgos característicos del humanismo español, o al menos del despertar de las letras clásicas en España. Mediado el siglo XV, con la formación de las primeras bibliotecas nobilia-



Tablero de la batalla de Alhama: marginalia, Catedral de Toledo, Fotografía: Eurofoto2.

rias importantes, resulta indiscutible el peso que los tratados de caballería tuvieron en sus anaqueles, desde los tratados clásicos de doctrina militar que fueron traducidos para acercar su lectura a los lectores de la nobleza que desconocía el latín (Vegecio o el *Stratagematon* de Julio Sexto Frontino), a los libros de historia romana o los nuevos tratados que, a la luz de los antiguos, se escribieron lo mismo en España que en Italia¹¹; y compartiendo su tiempo con ellos, la ficción caballerescas, tanto la moderna como la greco-latina, con un capítulo muy especial dedicado a la figura de Homero, pues, como recordaremos de inmediato, para los lectores apasionados por la *militia* clásica las lecturas de la historia y la ficción aparecían completamente entremezcladas.

La narración épica y la historia militar eran ofrecidas a la aristocracia como ejemplos en los que la nobleza podía aprender el oficio de la guerra. Aunque esta tradición engloba a lo largo del siglo XV a varias familias de la nobleza, una en particular, la de los Mendoza, y en su linaje un miembro señalado, el Marqués de Santillana, se iba a destacar por su apoyo activo en la traducción de este legado, enriqueciendo un capítulo muy señalado del no siempre feliz matrimonio de las armas con las letras¹². En lo que a esta familia se refiere, esta inclinación parece remontarse al menos hasta el tío-abuelo de Don Íñigo López de Mendoza, el canciller Pedro López de Ayala († 1407), quien había tenido un contacto direc-

to con el humanismo durante su prolongada estancia en la Corte de Aviñón¹³. En su exitosa traducción de Tito Livio, López de Ayala ofrecía las *Décadas* convencido de que las hazañas allí contadas podían servir de academia en tiempo de paz, donde aprendieran de sus ejemplos aquellos caballeros que todavía no habían tenido oportunidad de curtirse en la realidad de la batalla¹⁴. Con la traducción de Tito Livio de Pedro López de Ayala comenzaba un proceso creciente de diseminación de los clásicos y “un cambio en los hábitos de lectura entre los nobles de Castilla”¹⁵. El mejor ejemplo, sin duda, fue el del Marqués de Santillana, el padre del Cardenal Pedro González de Mendoza.

Sobran los testimonios de la erudita curiosidad del Marqués de Santillana por la caballería romana: *congregó la ciencia con la cavallería, y la lorica con la toga*¹⁶, diría de él Gómez Manrique, alabando que hubiera sabido encontrar en las letras un estímulo para la batalla. En su biblioteca se encontraban dos traducciones distintas del *De Militia*, el Tratado de Caballería del canciller florentino Leonardo Bruni¹⁷; y además, las preguntas que le suscitó su lectura fueron el motivo de un fecundo intercambio epistolar con el erudito Alonso de Cartagena, del que saldría reforzada la convicción de que el oficio caballeresco era un “sacramento” cuyo origen estaba en el *equus* romano¹⁸. Con este mismo sentido, el Marqués de Santillana confió a su hijo Pedro González de

Historia Comio de unçe ymbal labatalla de canas Ojala qual fuerõ muertos: y por
1062 lexmll de ombres as de ppe anno de cauallo // de los romanos y sus abades &



Mendoza la traducción al castellano de la versión latina de la *Iliada* de Pier Candido Decembrio que había conseguido le fuera enviada desde Italia. En la célebre carta que le escribiera a Salamanca, en cuya Universidad ultimaba sus estudios el futuro "Tercer Rey de España", Santillana cifraba sus intereses sobre el texto en que "agradable cosa será para mí ver obra de tan alto varón y quasi soberano príncipe de los poetas, *mayormente en un litigio militar o guerra, el mayor y más antiguo que se cree aver seydo en el mundo*"¹⁰. Una vez más, por tanto, las letras iban de la mano con los intereses estrictamente militares. Como probable producto de estas gestiones, el poeta por antonomasia en la Castilla del siglo XV fue editado junto con la traducción castellana de su vida de Decembrio²⁰, donde en palabras que podrían ser las propias de Pedro González, de Cardenal Mendoza, se recogía el antiguo (pero nuevo para los lectores castellanos) tópico horaciano en que Homero aparecía como un escritor de imágenes; el mejor pintor de Grecia decía Decembrio por boca de su traductor castellano: "... fue çiego de naçimiento e su escriptura más paresçe pintura que poesía"²¹.

Que la "legibilidad" de la historia antigua, en tanto que *exemplum* para el magisterio de la vida, se presentara con la metáfora o la analogía de su "visibilidad" es solo un capítulo de la tropología del discurso histórico o de la retórica literaria, pero no de la historia de las artes visuales. Con todo, la mutua dependencia entre ambos²² nos obliga a preguntarnos cuáles fueron las fuentes, si es que las hubo, con las que Pedro González de Mendoza, ya como Cardenal de Santa Cruz y Arzobispo de la Primada toledana, ideó narrar visualmente la épica militar de la victoria sobre el reino nazari²³.

II. LA TOMA DE GRANADA. TEXTOS *VERSUS* IMÁGENES

En la memoria visual del Cardenal Mendoza podrían existir al menos dos géneros en los que la narración continua se entrecruzara con la historia de la antigüedad; o dicho de otro modo en que aprovechando para adelantar acontecimientos, los dos modelos a los que hubiera tenido acceso de narraciones continuas estaban ambos al servicio de la representación de la épica de la caballería romana. El primero de estos géneros, que veremos más tarde, eran los tapices. El segundo referente lo encontramos en la estatuaría clásica, cuyos modelos sabemos que iban a desempeñar un papel muy importante en el desarrollo del arte monumental público en la Edad Moderna.

Antes de analizar la iconografía de los relieves toledanos necesitamos, no obstante, despejar una incógnita de nuestro camino: el supuesto carácter histórico u objetivo —si es que una imagen puede ser tal cosa— de las imágenes y, sobre todo, su correspondencia con las fuentes escritas de la Guerra de Granada. A pesar de los esfuerzos invertidos en confrontar las sillas toledanas con las crónicas oficiales de la campaña, es poco probable que le fueran suministradas al maestro Rodrigo fuentes escritas, por la sencilla razón de que buena parte de su trabajo se realizó antes de que estuvieran disponibles. Sus fuentes de información debie-

ron ser entonces fundamentalmente orales. Sin embargo, como me dispongo a probar, podemos ir más lejos, ya que los relieves toledanos no solo divergen, sino que traicionan, explícita y conscientemente, la realidad, los detalles lo mismo que el escenario, de los hechos acontecidos.

Rodrigo Alemán contrató la primera serie de veinte sillas en 1489, es decir, en el momento en que comenzaba la recta final de la Guerra de Granada con los prolongados asedios de las plazas de Baza y Almería. Las dos ciudades cayeron a finales de aquel año y las escenas de su conquista se corresponden con las dos últimas sillas de las veinte que ocupan el lado de la epístola. Todo ello hace pensar que el entallador flamenco pensó esta serie como un conjunto cerrado, donde el espectador podría seguir ordenadamente la campaña desde la entrada del coro en dirección a la silla cardenalicia. Aunque sólo cumpliera el programa en esta primera serie²⁴, el orden vuelve a retomarse en el lateral oeste, donde se encuentran localizadas las dos últimas escenas, cronológicamente, la de Padul (1490) y la correspondiente a la toma de Granada (1492).

Por lo tanto, las cincuenta sillas labradas no pueden, ni tampoco creemos que pretendieran, satisfacer las expectativas de la narración literaria, como se ha lamentado en alguna ocasión²⁵; al menos la de un espectador contemporáneo. Por el contrario, se adaptan a las convenciones habituales del género narrativo que la antigüedad transmitiera a la Edad Media. En los términos ya clásicos de Franz Wickhoff nos encontramos ante una "representación continua" (o "cíclica" en la clasificación de Kurt Weitzmann)²⁶ donde el artista construye una narración poliescénica; cada uno de los segmentos o viñetas repiten los mismos protagonistas en diferentes contextos, respetando de este modo la unidad de espacio y tiempo. Esta elección viene determinada por el marco mobiliario de los relieves, pero no sólo por ello. Luego nos referiremos con más detenimiento a este problema, pero conviene adelantar que las imágenes no constituyen una crónica detallada de las diferentes campañas de la Guerra de Granada, sino la selección de unos pocos modelos o arquetipos que alternan con algunas contadas escenas de carácter bélico, las cuales, si seguimos el minucioso trabajo de Juan de Mata Carriazo, sí reproducen detalles históricos.

De ninguna de las escenas tenemos tan prolija información como de la toma de Granada, lo que hace de ella un caso privilegiado para analizar este problema. El relieve está colocado en la silla inmediata de la cardenalicia, en el lado de la epístola. Más de la mitad de la superficie la ocupa una interesante vista de la ciudad, con el recinto amurallado de La Alhambra sobre ella. A la derecha se encuentra el Rey Fernando montando un enjaezado caballo cuyas riendas sujeta con su mano derecha, mientras que con la izquierda empuña un cetro. Frente a su montura, la figura de Boabdil, vestido con orientales ropajes, clava su rodilla en el suelo al tiempo que le ofrece las llaves de la ciudad. La caída de la plaza de Granada fue un acontecimiento de gran repercusión dentro y fuera del reino de Castilla. Existen más de una docena de relatos independientes, en su mayor parte de género epistolar²⁷, que narran con todo lujo de detalles lo que sucedió el día 2 de enero de 1492²⁸: desde una prolija carta dirigida al presidente de la Chancillería por un personaje que fue

Batalla de Cannas, en la obra de Pedro López de Ayala, *Décadas de Tito Livio*, Biblioteca Nacional, Ms. Reserva 24, fol. 113v., Madrid.



Rendición de Granada, Sillería del coro de la Catedral de Toledo, Fotografía: Eurofoto2.

testigo presencial de las distintas ceremonias de claudicación y que firma "Cifuentes" (8 de enero); pasando por una carta de Alfonso de Palencia al Obispo de Astorga (8 de enero); por los relatos de varios extranjeros –el de un anónimo francés que imprimió su versión aquel mismo año²⁹ o la crónica de Bernardo de Roi a la Señoría de Venecia (7 de enero)–; hasta las versiones incluidas en las crónicas oficiales de Lucio Marineo Sículo, Alonso de Santa Cruz y Medina de Mendoza en su biografía del Gran Cardenal de España, bebiendo las dos primeras en el relato hoy perdido del confidente y familiar de Boabdil, Hernando de Baeza.

Gracias a ellos podemos concluir que la entrega de la ciudad se concretó en dos ceremonias distintas. La entrega de llaves se produjo en la madrugada del 2 de enero de 1492 en la torre de Comares y los protagonistas fueron Boabdil y, como representante del Rey Católico, el Comendador de León, Gutierre de Cárdenas. Una vez se hubo tomado posesión de La Alhambra y se hubieron apostado tropas en todos sus lugares estratégicos, cuidando de que el control de la fortaleza fuera absoluto y el peligro para los Reyes ninguno, se envió a llamar al Conde de Tendilla –próximo alcaide de La Alhambra– y a los Reyes que se encontraban en Santa Fe para que procedieran a entrar en la ciudad. La segunda escena nos traslada a las afueras de la capital del reino nazarí, a las tres de la tarde de aquel

mismo día. Los Reyes tardaron tres horas en desplazarse desde Santa Fe. El encuentro de los Monarcas con el Rey Boabdil tuvo lugar en el arenal del Genil, delante de las puertas de Granada. La comitiva cristiana la componían, además de los Reyes, el Cardenal Pedro González de Mendoza y un grupo de grandes y caballeros, todos ellos según Cifuentes (la misma carta del 8 de enero de 1492) "ricamente ataviados con muchas marlotas y aljubas de brocado y seda"³⁰. Como es sabido "marlotas" y "aljubas" son las vestiduras más característicamente moriscas³¹.

Alonso de Santa Cruz, Medina de Mendoza y Lucio Marineo Sículo, tomando como punto de partida lo leído en Hernando de Baeza (como hemos dicho un criado de Boabdil), por una parte; y Alfonso de Palencia³² por la otra, coinciden todos ellos *grosso modo* en su descripción de los hechos. Boabdil, que iba montado a caballo "porfió de besar la mano al Rey, y su Alteza la tiró fuera y no se la quiso dar, y le recibió con mucha benignidad". Medina de Mendoza, siguiendo la misma crónica contemporánea, añade que el Rey moro hizo amago de descender de su cabalgadura, "sacó un pie del estribo, y con la una mano se quitó el sombrero, y la otra puso en el arçón *como estaba concertado*; y el rey híçole señal que no lo híçiese. Y híço el acometimiento de pedille las manos y no se las dio, y pasaron pocas palabras"³³. Resulta perfectamente claro de la lectura de este relato que la ceremonia había sido



Rendición de Almería, Sillería del coro de la Catedral de Toledo, Fotografía: Eurofoto2.

cuidadosamente preparada, de tal modo que quedara de manifiesto tanto la sumisión del Rey vencido como la magnánima victoria de los Reyes Católicos.

De la misma forma, también salta a la vista que la cuidada representación que tuvo lugar a las puertas de Granada podía ser apropiada tanto para su escenificación pública como para los relatos escritos que fueron compuestos poco más tarde, pero al mismo tiempo completamente inadecuada para su representación plástica. Así ninguno de los detalles de las fuentes que acabamos de recoger coinciden con lo que vemos representado en la sillería de la Catedral de Toledo: el Rey Católico y su comitiva visten sus armaduras cristianas, y no las lujosas vestiduras árabes de brocado como nos cuenta Cifuentes, y Boabdil está arrodillado entregando a Fernando el Católico las llaves, cuando sabemos que esta ceremonia ya había tenido lugar, y que el Rey moro no llegó a descender de su montura. Esta discrepancia entre la imagen y las crónicas constituye una excelente prueba de lo que Louis Marin ha llamado, reactualizando un viejo topos, la "heterogeneidad semiótica" del texto y la imagen⁵⁴. La cuestión se nos antoja particularmente interesante si reconstruimos ahora las fuentes visuales que el escultor y/o el mecenas sí que consideraron adecuadas para transmitir unos valores que, aunque análogos, como lo podremos ver en unos instantes, debían plegarse por

un lado a las exigencias de la lectura de un público y un contexto diferente, y por otro a las leyes propias del lenguaje de la escultura.

III. LOS MODELOS DE LA ANTIGÜEDAD

La escena de la rendición de Granada encaja en uno de los "tipos"⁵⁵ más repetidos en la sillería de coro. De las cincuenta y cuatro sillas de que consta el programa, sólo siete son escenas de batalla⁵⁶, mientras que las demás ilustran el contenido fundamental de la victoria desde un punto de vista jurídico: la transformación de los árabes, pronto mudéjares, en vasallos del Rey de Castilla y el reconocimiento de su soberanía⁵⁷, tema que recogen, con mínimas variantes, dos modelos diferentes y complementarios. El primer grupo lo constituyen aquellas escenas en las que se representa la ceremonia de la sumisión del vencido, con los conquistadores a caballo y un alcaide o caudillo morisco arrodillado frente a ellos, como en el caso de la toma de Granada. En la mayor parte de este primer grupo de veinte sillas el caudillo derrotado hace la entrega de las llaves, en algunos casos contados aquél abre sus brazos en actitud de súplica (por ejemplo Almería)⁵⁸ y solo en un tablero se recurre al besamanos propio del vasallaje feudal (Ronda)⁵⁹. Por último, en los veintisiete relieves restantes lo que vemos es la entrada triunfal de los Reyes a través de las puertas amuralladas de la plaza conquistada.

Alfonso Chacón, *Historia atriisque belli Dadici a Traiano Caesare gesti*, Roma, 1576, Biblioteca Nacional, R/26332, Madrid.



En resumen, los tipos repetidos rítmicamente a lo largo del circuito del coro no construyen un espejo de los acontecimientos sino que, antes bien, ofrecen una interpretación de la campaña en base a un eje diacrónico (la progresiva caída de las plazas) y otro sincrónico, con la reiteración alterna de dos ideas complementarias: el triunfo de los Monarcas y su actitud clemente con los vencidos. La narración no responde exclusivamente a la lógica del tiempo, que, como ha sido demostrado, no es una de sus condiciones esenciales ⁴⁰, sino que se anticipa como si de una prolepsis visual se tratara, para ofrecer una imagen ejemplar de la historia. Esta organización de los hechos tiene un sentido casi profético que el escultor señala ostensiblemente con la colocación en las enjutas de muchos de los re-

lieves de las figuras de medio cuerpo de unos profetas sosteniendo filacterias, idénticos a los que suelen acompañar la pintura religiosa.

Los dos tipos de la rendición arriba reseñados habían encontrado su más adecuada formulación en la escultura romana. Al contrario que en la cultura griega, en la que el soldado derrotado solo puede esperar la muerte, la clemencia forma parte fundamental del ideal ético de la cultura castrense romana. La imagen del bárbaro arrodillado ya había sido acuñada en tiempos de Augusto ⁴¹, sin embargo, sólo en el siglo II fue forjada la iconografía de la clemencia con la representación doble del bárbaro que extiende sus brazos suplicantes y el Emperador victorioso que le dedica un gesto benevolente con su mano. Este motivo de la sumisión del enemigo derro-



La Clemencia de Marco Aurelio con los bárbaros, en la obra de Francisco de Holanda, *Os desenhos das antigualhas*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Signatura 28.I.20, fol. 25v., Madrid, Patrimonio Nacional.

tado es frecuente en la escultura pública del Imperio ⁴². Se encuentra en tiempos de Trajano, por ejemplo en los relieves del arco de Benevento, pero sobre todo en los de la columna Trajana, cuya composición helicoidal gira sobre la figura del Emperador como protagonista de una serie de escenas codificadas ⁴³, repitiéndose la imagen de los soldados dacios, que en unos casos son empujados ante la presencia del Emperador, y en otros se arrodillan implorantes mientras que el General victorioso adelanta benevolente su mano diestra ⁴⁴. Los viajeros españoles en Roma no habían sido ni mucho menos ajenos a los relieves de la columna de Trajano, ni en general a la arquitectura triunfal del Imperio donde se desplegaban las aventuras de la *militia* romana. Valga el testimonio de Alfonso de Palencia —el mismo

autor de las *Décadas* latinas de la Guerra de Granada— en su *Perfección del triunfo militar* (1458-1472) ⁴⁵, un tratado de milicia heredero directo del *Vegecio* romano ⁴⁶. Palencia incluye allí un desaprovechado capítulo de cómo “el *guerrero español*, aviendo caminado algunos días, entró en Roma”. De lo que allí vio, después de entonar un emocionado *planctus*, refiere lo siguiente:

Ya llegó delante del Capitolio, donde non vió, segund se falló escripto, aquella majestad de la antigüedad y dignidad del señorío. Mas lo que avía aún remanesçido de las prolongadas caydas se podía iuzgar cuerpo de edefiçio muerto y afeado con llagas. Desde andando por la çibdad desolada por diversas cuytas, falló una muy señalada coluna, que mostrava los fechos de Traiano por ymágenes esculpidas de guerreros y armadas. Más, vió otra coluna



Escena de clemencia romana, en la obra de Tito Livio, *Historiae Romanae Decades*, Venecia, 1495, fol. LXXIX, Biblioteca Nacional, Signatura I/2241, Madrid.

enseñoreada en maravillosa altura, y notable por batallas esculpidas, mas fendida y gastada en muchos logares por aver sido quemada. E por eso no pudo saber cuyos loores manifestasse. Assimesmo, después destas cosas, vio por la çibdad muchos arcos triunfales, en parte enhiestos. Et leyendo epygramas dellos, conosció los nombres de ya cuántos capitanes, los quales el Triunfo ovo amado ⁴⁷.

La difícil accesibilidad de los relieves no iba a poner barreras al ingenio de los anticuarios. Algunos de estos relieves de la columna de Trajano fueron copiados a fines del siglo XV por el anónimo autor del *Códex Escorialensis* y, según nos cuenta Raffelle Maffei el "Volterrano" ⁴⁸ en torno al cambio de siglo, Jacopo Ripanda se suspendió de un cestillo, *magnoque periculo* de su propia vida, para poder dibujar de cerca los relieves ⁴⁹. No obstante la temeridad del Ripanda son otros ejemplos de la "clemencia" romana los que iban a ser más reproducidos en el Renacimiento, fundamentalmente por encontrarse más accesibles que los anteriormente citados ⁵⁰. Dos fragmentos arqueológicos merecen especial atención, ambos de época Antonina. Por un lado los dos relieves que se insertaron en el Arco de Constantino reutilizados de un desmembrado arco triunfal de Marco Aurelio; y sobre todo, los cuatro alto-relieves con la sumisión de los bárbaros y la entrada triunfal de este mismo Emperador, que formarán parte de un arco triunfal erigido por Marco Aurelio el año 176 en celebración de sus victorias contra los germanos y los sármatas ⁵¹.

Hasta el siglo XV estos fragmentos se encontraban depositados en la iglesia de Santa Martina, dentro del foro, pero el año 1515 fueron trasladados al Campido-

glio por orden de León X. Ya en su antigua ubicación habían atraído la atención de arquitectos y *antiquarii* en general, desde Giuliano da Sangallo a finales del cuatrocientos ⁵², a Francisco de Holanda medio siglo más tarde y, por supuesto, la imagen había pasado muy pronto a la estampa, tanto en reproducciones de carácter arqueológico, como de una forma más vaga en las ilustraciones xilográficas de algunos incunables —por ejemplo como acompañamiento de las *Décadas* de Tito Livio ⁵³— aunque probablemente en ninguno de los dos casos lo suficientemente temprano como para que podamos sugerir esta fuente ⁵⁴.

La comparación de las imágenes toledanas con el relieve romano resulta muy sugerente en aquellos tableros de Toledo en los que el prototipo ha sido menos transformado que en el de Granada, por ejemplo en el de la rendición de Almería (t. 54). Además de los protagonistas de la escena, en posiciones prácticamente idénticas que en el relieve antonino, el resto de los componentes han sido respetados, desde el peón detrás del caballo, coincidente con el legionario del relieve romano, hasta la existencia de un segundo soldado que cabalga junto al general/rey y que se vuelve forzosamente para decirle algo.

Sobre estas mismas pautas, es posible identificar otros motivos de los relieves de Rodrigo Alemán elaborados sobre modelos *all'antica* procedentes de Italia pero cuyos referentes arqueológicos hoy no son siempre fácilmente identificables. No es el caso de la composición de la toma de Loja (t. 9), que está directamente inspi-



Rendición de Loja, Sillería del coro de la Catedral de Toledo, Fotografía: Eurofoto2.

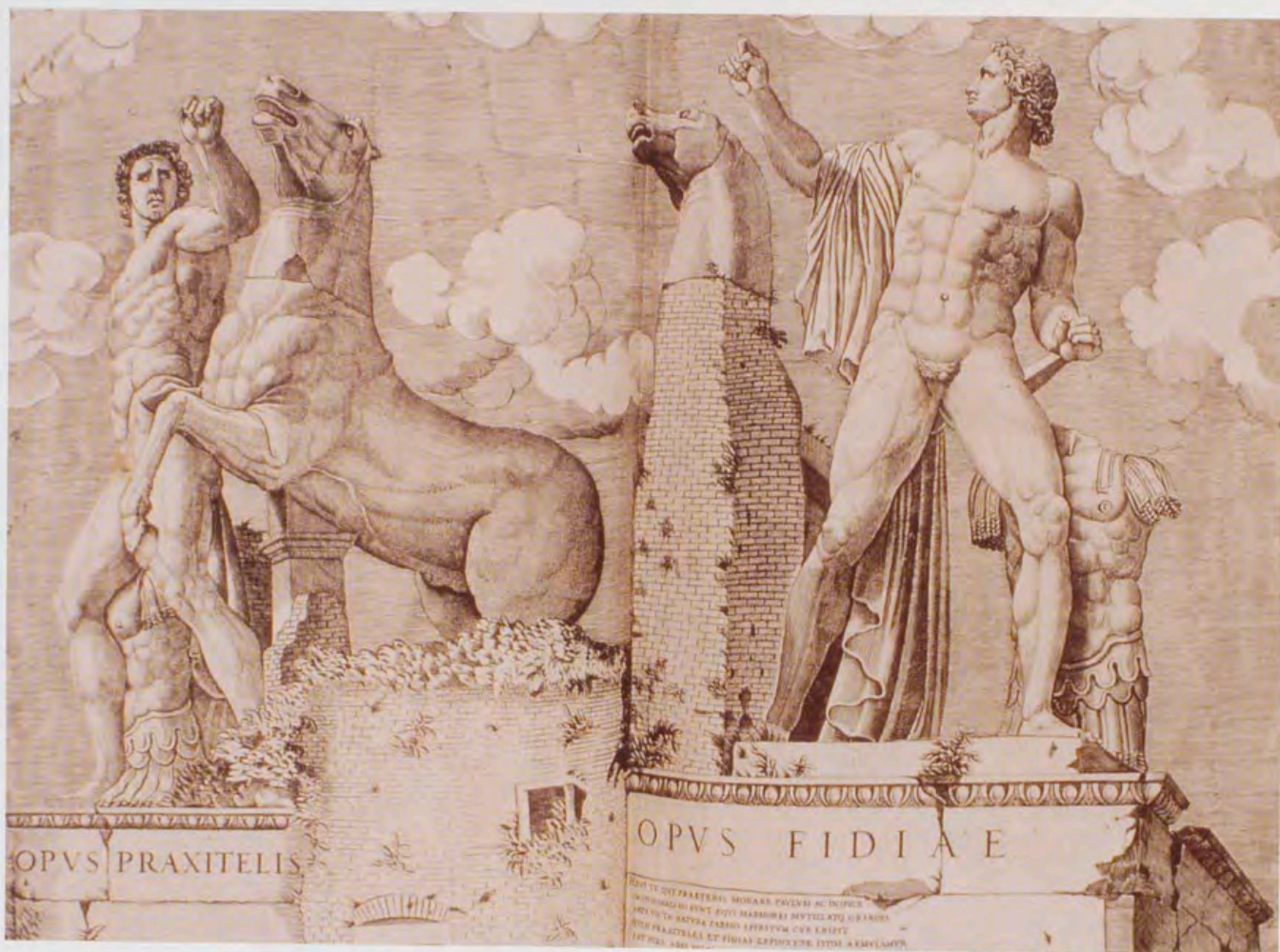
rado en un grupo clásico. El conjunto que procede a la entrada en la ciudad lo encabezan el Rey Fernando el Católico con su caballo en corbeta (desgraciadamente ha perdido su mano derecha) y delante de él un ballestero que con su mano sujeta las riendas de su caballo.

El grupo del caballo en corbeta sujeto por una figura a pie nos remite a un modelo de escultura clásica que a lo largo de los siglos había sido recuerdo imborrable de la grandeza perdida del Imperio; me refiero a los monumentales mármoles conocidos como los Dióscuros, con el que nuestra composición parece prácticamente idéntica, siendo su fuente indudable⁵⁵. Sorprende, no obstante, cómo ha sido apropiado el modelo antiguo, conservando la postura del desnudo clásico pero vistiéndolo con ropas contemporáneas, hasta que aquél resulta perfectamente asimilado, quedando de algún modo oculto bajo el ropaje “moderno” con que lo ha revestido el entallador.

En su ubicación original en *Monte Cavallo*, nombre por el que se conocía la colina del Quirinal precisamente en razón de la presencia de los Dióscuros, los buscadores de *anticaglie* encontraban uno de los conjuntos más importantes de estatuaria clásica de toda Roma, un interés que no había decaído a lo largo de la Edad Media, pero que resurgió con fuerza en el cuatrocientos. Las guías de peregrinos, o *Mirabilia Urbis Romae*, dan repetida cuenta de las inscripciones que las identificaban legendariamente como “opus Fidiaei” y “opus Praxitelis”, nombres que en la Edad Media se

habían identificado con los de dos filósofos, hasta que, sobre la senda de Plinio, Petrarca reconociera en ellos la competición artística de dos escultores de la Antigüedad, forjando una nueva leyenda, la de su identificación con sendos retratos de Alejandro el Grande hechos en rivalidad por los célebres escultores griegos⁵⁶. En el Quirinal, donde habrían de permanecer después del frustrado intento de Pablo III de trasladarlos al Capitolio, los Dióscuros habían sido objeto de varias restauraciones en el siglo XV. La primera en 1471 en tiempos de Pablo II; la segunda a finales de siglo, con la colocación por Antico de nuevos pedestales bajo las esculturas, y la tercera y última cuando su disposición fue completamente alterada en 1589⁵⁷. Tenemos que lamentar, no obstante, que resulte imposible conocer el medio a través del cual el entallador de Toledo tuvo conocimiento de este motivo, ya que, a pesar de que los dibujos son abundantes, se desconocen estampas anteriores a 1500.

El tercer y último caso que puede ayudar a mostrar la importancia de las fuentes de inspiración clásica en las manos del escultor flamenco nos ilustra a su vez sobre su procedimiento de trabajo. Si el primero de nuestros ejemplos demuestra el uso de la imagen con una orientación política, y el segundo como un recurso formal anticuario desligado del significado inmediato del conjunto escultórico, en el tercero son visibles los intereses precisos que orientaron a Rodrigo Alemán en la utilización de los nuevos modelos que se ponían a su alcance. En la escena que representa la



Los Dióscuros, en la obra de Nicolás Beatrizet, *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1546, Biblioteca Nacional, Signatura ER/1285-199, Madrid.

toma de una plaza marítima indeterminada (t. 25), la imagen del Rey entrando a caballo en la ciudad no parece tener relación alguna con la escultura clásica, salvo que incorporemos al conjunto el desnudo tumbado que se extiende en el marco inferior del tablero. Si tomamos ahora como referencia una imagen del *Codex Escorialensis* –según un relieve hoy en el Museo Cívico de Mantua⁵⁸– parece evidente que el entallador flamenco dispuso de algún tipo de fuente en dibujo o estampa que luego desintegró caprichosa o, como preferimos pensar, intencionadamente. En primer lugar, debemos notar que la figura del soldado que nos da la espalda es el mismo modelo de los Dióscuros, ahora invertido. Pero lo fundamental es que la escena original del relieve romano en la que el general victorioso aplasta al guerrero humillado ha sido seccionada aquí en dos partes, evitando así un tema que contradice el discurso del resto de los relieves⁵⁹. De este modo, lejos de aprovechar los motivos como elementos pertenecientes a un lenguaje estético coherente, con sus partes perfectamente trabadas, la *autoritas* queda supeditada al valor político ejemplar de la antigüedad clásica⁶⁰. En lugar de ser meros *spolia* utilizados como recursos exclusivamente formales, las citas anticuarias traducen a un nuevo lenguaje las victorias de los Reyes Católicos, presentan al Rey Fernando como un *equus* en perfecta correspondencia con los valores que defendía la nueva literatura caballeresca, y ofrecen una visión de la campaña en la que prima un conjunto de virtudes forjadas a imagen de los de la milicia romana, en con-

creto su clemencia⁶¹. Así, únicamente los dos relieves a la entrada del coro, hoy casi completamente ocultos tras las rejas de Céspedes, muestran sendas imágenes de un caballero aplastando al vencido y un Santiago apóstol en semejante postura, mientras que las sillas del interior abandonan la tradicional representación medieval del guerrero, por la del *equus* cristiano.

IV. GRANADA, ROMA, TOLEDO

Ni la ciudad nazarí de Granada, ni tampoco Toledo, la antigua capital del reino cristiano, se encontraban tan lejos de Roma como en un primer momento pudiera parecer. Las sucesivas campañas victoriosas del ejército de los Reyes Católicos habían sido puntualmente celebradas en la Corte pontificia, ya que el apoyo de Sixto IV, y posteriormente de Inocencio VIII, había resultado fundamental para financiar los gastos de la guerra. Casi desde el comienzo de la campaña la diplomacia española había puesto los recursos necesarios para que las victorias se hicieran sentir en Roma. La Iglesia de Santiago de los Españoles, que fundara el Obispo de Ciudad Rodrigo, Alfonso de Paradinas, en 1450⁶², sede además de una importante cofradía, servía habitualmente de escenario para la retórica sacra⁶³. En esta parroquia española, sita en plaza Navona, pregonaron las victorias entre 1486 y 1492 los oradores Pietro Bosca, en celebración de la conquista de Málaga⁶⁴, y Bernardino López de Carvajal la victoria de Baza⁶⁵, pasando sus discursos inmediatamente a la imprenta. Otras obras contemporáneas, como el discurso anticuario del humanis-



Plaza indeterminada, Sillería del coro de la Catedral de Toledo, Fotografía: Eurofoto2.

ta florentino en que se equiparaba la guerra granadina con una nueva guerra de Troya, permanecieron manuscritas⁶⁶. En cualquier caso, lejos de ser solo celebraciones de acción de gracias, los oradores contribuían a demostrar la necesidad del apoyo pontificio, por ejemplo, con la renovación de la Bula de la Cruzada sobre la que pesaba parte de la financiación de la campaña. Como recurso frecuente, su oratoria comparaba la gesta de los Reyes Católicos con la de los antiguos Emperadores romanos. Los *catholicos caesares* Fernando e Isabel, en términos de Bernardino López de Carvajal, protagonizaban a sus ojos la *traslatio* del imperio en una nueva república cristiana⁶⁷.

Pero no fueron solo metáforas para la retórica sagrada lo que los oradores españoles encontraron en la antigüedad. Como anteriormente para Alfonso de Palencia, la lección del magisterio de la historia se extendía, quizá con mayor motivo que nunca, a los restos arqueológicos de la antigua Roma. Cambiemos de escenario. Entre 1486 y 1487, el Embajador español ante la Santa Sede, el II Conde de Tendilla Don Íñigo López de Mendoza, nieto del Marqués de Santillana y sobrino del Gran Cardenal Mendoza, negociaba ante Inocencio VIII la espinosa cuestión del patronato regio sobre el nombramiento de obispos y otras dignidades eclesiásticas⁶⁸. Se trataba de conseguir el derecho de los

Monarcas a presentar sus candidatos para los nombramientos, tanto de los obispados, como de una parte importante de los beneficiados de las catedrales castellanas, sobre el argumento de la contribución de los Monarcas a la extensión de la Cristiandad. Anticipándonos a nuestras conclusiones, cabe recordar que la elección de la sillería del coro de beneficiados de la Catedral de Toledo, como el lugar para la representación de la Guerra de Granada, y las exitosas gestiones de su sobrino en Roma, son dos cuestiones que no pueden desentenderse una de la otra.

Con motivo de estas negociaciones el 13 de octubre de 1486 la Embajada española pronunció ante Inocencio VIII un largo panegírico. El responsable de proferirlo en representación de los Reyes y el Conde de Tendilla, quien como es obvio se encontraba presente, fue Antonio Geraldino, avezado latinista perteneciente a una familia que se había destacado en tareas diplomáticas al servicio de la Corona de Aragón, y que había sido enviado a Roma desde España formando parte de la misión diplomática de Tendilla⁶⁹. El argumento de Geraldino, quien se presenta a sí mismo como *natione italicus, tamen hispanus educatione*, es el mismo de otros discursos contemporáneos: los Reyes, iguales en fama a aquellos *antiqui Romanorum*, se diferenciaban sin embargo en que *illi pro pha-*



Escena de Batalla, Codex Escorialensis, fol. 59v., Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Signatura 28-II-12, Madrid, Patrimonio Nacional.

ma ... nos pro celestibus praemiis laboramus [ellos trabajaron por conseguir la fama, nosotros por los premios celestiales]. Coincidiendo con lo escrito por Bernardino de Carvajal algunos años después, también Geraldino considera el Imperio Romano un preludio del reino cristiano, lo que cree poder demostrar tanto con las profecías de los paganos (de las Sibilas a Mercurio Trimegisto) como con la visión apocalíptica de Daniel, padre de buena parte del profetismo político de la época de los Reyes Católicos.

El humanista dirige sus pasos hacia la exposición de la tarea de los Reyes Católicos en la expulsión de la "secta mahometana" y hace un repaso de las campañas de Al-fama, Alora, Setenil, Roda, Loja, Moclin, Illora... La empresa del Rey Fernando el Católico es definida como la de un auténtico héroe antiguo -*animo invicto ac vere herculeo ... hostes fundit, urbes expugnat, monstra domat, triumphosque reportat*- pero lo que resulta más importante para el presente argumento, aprovecha para hacer un largo excursus en el que por un lado recuerda el origen hispano de los Emperadores Adriano y Trajano, y por el otro realiza un recorrido arqueológico por los restos de la ocupación romana que se encontraban en la Península Ibérica, mostrando la importancia de estos testimonios, y de la participación de los soldados españoles en las tropas imperiales, así como especialmente de los triunfos y trofeos que, como los erigidos por Escipión o Pompeyo, conmemoraban las batallas que tuvieron lugar en la Península Ibérica⁷⁰. Geraldino pasa revista a las fundaciones romanas, desde Cesaraugusta, Mérida, Ampurias, Sagunto, Norba Augusta...; incluso se detiene en algunas ruinas que había visitado personalmente y transcribe una inscripción latina que, en memoria de una victoria de Julio César, estaba labrada en unos toros de piedra en "Bastetania", para terminar recordando la multitud de arcos triunfales que para cada hecho militar importante se erigieron en Hispania, hasta el extremo de que, en su opinión, "no hubo una guerra o tumulto en Hispania que no fuera recogida (*censeretur*) del mismo modo que si estuviese en el foro del pueblo romano".

Con independencia del verdadero peso del testimonio ocular en las noticias de antigüedades que proporcio-

na este sermón, el texto de Geraldino demuestra la convergencia entre el interés por las ruinas de la arquitectura triunfal y la búsqueda de fórmulas celebratorias de la política belicista de los Reyes Católicos por parte de su diplomacia romana. La estancia de Don Íñigo López de Mendoza es solo un capítulo de las celebraciones de la Guerra de Granada en clave antigua, pero es bien sabido que nuestra historiografía atribuye tradicionalmente al Conde de Tendilla un papel decisivo en la nueva orientación anticuaria de las obras del Cardenal Mendoza después de su regreso a la península en 1487, donde sus más inmediatas obligaciones le devolvieron al conflicto de Granada, y en cuya recta final concluiría su larga carrera al servicio de los Reyes Católicos como alcaide de la Alhambra⁷¹.

Aunque desconocemos el verdadero alcance de los intereses anticuarios de Tendilla, puede servirnos para ilustrar el contexto el recapitular que fue en Roma donde entró en contacto con el humanista milanés Pedro Mártir de Anglería, quien se trasladaría con él a España. A juzgar por las noticias que nos ofrece el mismo Pedro Mártir en su *Epistolario*, éste se había movido en el entorno hispanófilo del Cardenal Riario y Pomponio Leto⁷², el humanista, arqueólogo, filólogo y autor teatral, a cuyo cargo se encontraba la Academia Romana. Al abrigo del mecenazgo del Cardenal Riario apareció ese mismo año en Roma la edición príncipe del *De architectura* de Vitruvio, y en su prólogo su editor Giovanni Sulpicio da Veroli justificaba la propiedad de su dedicatoria en el interés que la arquitectura de la antigüedad, pero sobre todo el antiguo teatro, habían despertado en Raffaele Riario, y cómo éste había mandado elevar una reconstrucción en madera para una representación primero frente a su palacio en Campo de' Fiori⁷³ y luego ante Inocencio VIII, in *Hadriano mole* (Castel Sant'Angelo)⁷⁴.

Con esta ocasión, y aunque sea brevemente, es imposible no recordar las fiestas que tuvieron lugar en Roma para festejar la caída de Granada en enero de 1492⁷⁵. Como en otras ocasiones también ahora se realizó una procesión hasta Santiago de los Españoles, con sermón a cargo del mismo Pedro Bosca o Boscá anteriormente

citado; también se corrieron toros organizados por el entonces Vicecanciller Rodrigo de Borja, e incluso a instancia de los Obispos de Badajoz y de Astorga –Bernardino de Carvajal y Juan de Medina respectivamente– se hizo construir un castillo de madera que sirvió para dramatizar con actores la toma de la ciudad nazarí. La importancia de estos festejos habría de traducirse también en representaciones artísticas. Un documento recientemente exhumado en el archivo de la Obra Pía española en Roma, cita en 1506 la existencia de una casa perteneciente al patrimonio de esta parroquia que se encontraría ubicada en la Via dei Coronari, junto al Tíber, *ubi est depicta historia Granate*⁷⁶. La casa perteneció (e incluso tal vez fuera construida) a un cierto Francisco de Valladolid, antes de que el Obispo de Zamora, Meléndez Valdés, se hiciera cargo del censo que pesaba sobre ella. Su original decoración, para nuestra desgracia completamente perdida, hacía que, al menos desde mediados de siglo, se la conociera como “La Casa de Granada”⁷⁷. En Roma en 1492, el protagonismo de las fiestas recayó no obstante sobre Raffaele Riario. Este Cardenal organizó un desfile con la procesión triunfal de los Reyes de España y de sus ejércitos con actores en el lugar de los árabes vencidos. Según cuenta el diario de Buchard⁷⁸, cuatro caballos blancos tiraban de un carro triunfal decorado con trofeos, en una teatral reconstrucción de los triunfos antiguos. Pero sobre todo, prestó su palacio para la representación de la *Historia Baetica*, drama humanístico escrito por Carlo Verardo (1440-1500)⁷⁹. Según narra el propio autor en la dedicatoria, el Cardenal ordenó construir en su magnífico palacio un teatro provisional, en el que la obra fue representada el 21 de abril de 1492. Con su obra de teatro Verardo pretendía hacer partícipe al pueblo romano de las hazañas logradas en Andalucía, para que así “no solo [lo] percibiera con sus oídos, sino que también pudiera verlo con sus [propios] ojos”⁸⁰. Una vez más, no obstante, la lógica de la representación iba a imponerse sobre el documento histórico. El drama de Verardo concluye con una escena reconciliadora. Al final del último acto el Rey Boabdil y el Rey Fernando se encontraban cara a cara en el escenario. Sobre la escena, Boabdil se arrojaba delante del Rey Cristiano mientras le rogaba que actuara con él y su familia con la “acostumbrada humanidad, mansedumbre y clemencia”⁸¹ que le había hecho famoso; entonces el Rey Fernando, en un gesto lleno de magnanimidad, le obligaba a levantarse invitándole a gustar de su indulgencia.

V. CONCLUSIONES

Si descontamos la circunstancia excepcional de que la sillería de la Catedral de Toledo se comenzara antes de darse por concluido el objeto mismo de su representación (la Guerra de Granada), haciendo así de su proyecto una demostración de fe en la victoria que resulta casi profética, la originalidad de la sillería estriba en la convergencia de dos características, ninguna de las cuales, tomada independientemente, resulta inédita. En primer lugar, se trata de la narración continua de unas efemérides de la política contemporánea, de tal modo que las imágenes se constituyen en testimonio visual no mediatizado textualmente, de los acontecimientos. En la historia reciente de Castilla, existía un ejemplo notable, aunque casi completamente desaparecido, de este tipo de narración: la gran sarga de la Batalla de

la Higuera que pintara el florentino Dello Delli para Juan II Trastámara. A finales del siglo XV se encontraba depositada en el Alcázar de Segovia, donde sería redescubierta en tiempos de Felipe II, ya para entonces en un estado que la hacía totalmente irrecuperable.

Al margen de la pintura, el tapiz era, sin ningún género de dudas, el medio privilegiado de la representación histórica a finales del siglo XV, tanto para la propaganda bélica como para las historias de la ficción caballeresca. Un magnífico ejemplo de grandes narrativas épicas contemporáneas son los tapices que mandara tejer Alfonso V de Portugal para conmemorar la batalla de Arzila (1471) que se encontraban en manos de la familia Mendoza, bien en las de Diego Hurtado de Mendoza, el I Duque del Infantado, bien en las de su propio hermano, el Gran Cardenal, en cualquiera de los dos casos antes de 1480⁸². En el terreno de la ficción, en el equipaje del Conde de Tendilla a su regreso de Italia en 1487, además de novedosos testimonios de las ruinas romanas, también venía un extraordinario presente: una serie de la Historia Troyana (Tournai, ca. 1470-1490) basada en las vulgarizaciones medievales de la misma fábula en cuya traducción, como ya hemos visto, se había ocupado Pedro González de Mendoza en sus años de estudiante. Si las deducciones de Manuel Gómez Moreno no yerran, son estos los tapices que le fueron regalados al Conde de Tendilla por Ferrante de Nápoles⁸³ y por lo tanto habrían estado al alcance del Cardenal poco antes de que se encargara la obra de la sillería.

Por una u otra vía, la narración continua estaba estrechamente asociada a finales del siglo con la historia militar. Sin embargo, el procedimiento narrativo empleado por Rodrigo Alemán en Toledo resulta completamente ajeno a cualquiera de estos dos últimos modelos y extraordinariamente dependiente de la escultura triunfal romana, tanto en la reutilización de motivos que tienen su origen en la escultura antigua y en su disposición sincopada, cuanto en el uso de la escultura en alto-relieve como medio y en la utilización de un marco para-arquitectónico (la sillería de coro) para desplegar esta narración histórica.

En lugar de pensar en términos de cesura y oposición entre la antigüedad y la tradición medieval, o de rígida disyunción entre la forma y el contenido, la originalidad de la sillería de la Catedral toledana se explica mejor en los de una continuidad prácticamente ininterrumpida con la antigüedad, al menos desde comienzos del cuatrocientos. A fines de esa misma centuria iban a incorporarse a esta corriente nuevos y dispares materiales, lo mismo fuentes gráficas que testimonios visuales de la cultura clásica –por ejemplo los que llegaron a través de la embajada del Conde de Tendilla–, los cuales perfilaban progresivamente los instrumentos para una discriminación entre lo antiguo y lo moderno que todavía en estas fechas permanecía necesariamente incompleta (máxime si recordamos que tanto el mecenas como el escultor carecían de una experiencia italiana); todo ello, eso sí, sin menoscabo alguno de la seguridad de los promotores de la sillería toledana en la condición “romana” de la obra que estaban llevando a cabo.

En definitiva, la sillería de la Catedral de Toledo constituye un singular ejemplo de apropiación de modelos anticuarios desde una lectura providencialista de las gestas de los Monarcas católicos que cobra sentido en

un contexto sacro: una suerte de antigüedad "a la moderna", de actualización o renovación de lo antiguo, resultado de la cual los triunfos de la Guerra de Granada se presentan a un mismo tiempo como equiparables a la memoria de los Emperadores del pasado, y de otro lado, como acontecimientos grávidos de futuro.

NOTAS

*Algunas de las ideas de este artículo fueron presentadas en forma de conferencia en el Curso "Los Condestables de Castilla y el arte", celebrado por el Instituto Simancas de Valladolid. Agradezco la cálida invitación de su organizadora Begoña Alonso, así como a la profesora María José Redondo las oportunas observaciones sobre diversos aspectos de mi argumentación. He discutido una primera versión del texto con Fernando Marías, a quien debo alguna aclaración de esta redacción definitiva.

¹ L. Pfandl, "Hieronymus Moneta [Müntzer]. Itinerarium Hispanicum 1494-95", *Revue Hispanique*, XLVIII, 1920, p. 17. La traducción en J. García Mercadal, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999, I, p. 575.

² J. Caro Baroja, "Dédalo, Ícaro y Rodrigo Alemán o el mito de los artífices", en *El señor Inquisidor*, Altaya, Barcelona, 1996, pp. 159-170.

³ Los datos documentales sobre su intervención en la sillería toledana en M. Zarco del Valle, *Datos documentales para la historia del arte español. II. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916. Para la figura de Rodrigo Alemán, véase sobre todo D. Heim, "El entallador Rodrigo Alemán, su origen y su taller", *AEA*, 270, 1995, pp. 151-145. Además, J.M^a. Caamaño, "Unas consideraciones a propósito de Rodrigo Alemán", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2001, pp. 285-288. D. y H. Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 171-186.

⁴ El único estudio histórico de los relieves de la campaña es el de Juan de Mata Carriazo, "Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo", *AEAA*, 5, 1927, pp. 19-70, ahora también como libro, Universidad de Granada, Granada, 1995.

⁵ Para un análisis contextualizado del problema, B.S. Hall, *Weapons & Warfare in Renaissance Europe*, Johns Hopkins, Baltimore-Londres, 1997, pp. 125-135. La reacción cultural ante las armas de fuego es esbozada en J.R. Hale, *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento 1450-1620*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1985, pp. 107-109. Véanse además las distintas contribuciones en F. Marías y F. Pereda, ed., *Carlos V. Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la celebración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, Cat. Exp., Granada, 2000, Madrid, 2001.

⁶ Para esta lectura de las *marginalia*, M. Camille, *Image of the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books, 1990.

⁷ Véanse para ello las observaciones sobre "Los tratadistas de arte militar", de J.A. Maravall, *Antiguos y Modernos*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 555-550, sigue los pasos de este proceso desde una fase de emulación a la afirmación de superioridad.

⁸ A. Ortiz, "Oración en romance a los reyes", en *Los tratados del doctor alonso ortiz*, Sevilla, 1495, ff. 46v-48.

⁹ J. Lawrance, "On Fifteenth-Century Vernacular Humanism", en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Dolphin Books, Oxford, pp. 65-79.

¹⁰ A. Gómez Moreno, "La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento", *Euphrosyne*, XXIII, 1995, pp. 85-97.

¹¹ J. D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996, pp. 79-119.

¹² Véase especialmente N.G. Round, "Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth Century Castile", *Modern Language Review*, 57, 1962, pp. 204-215; P.E. Russell, "Las armas contra las letras. Para una definición del humanismo español", en *Temas de la Celestina*, Barcelona, 1978, pp. 209-259.

¹³ H. Nader, *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, 1986, pp. 79-99.

¹⁴ "Por ende quien quisyere aver et tener ordenança et la deçiplina de la cavalleria conviene que la aya et cobre usandola et aviendo la espiriencia dello o si esto por espiriencia non pudieron aver, conviene et es neçesario et onesto que lo aprendan leyendo los antiguos libros et estorias que los nobles principes et Reys mandaron fazer por que fincasen en memoria pora adelante para los que avian de usar las armas et la cavalleria". Citado por R. B. Tate, "López de Ayala, ¿historiador humanista?", en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 45-46. Y los comentarios de J.D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería...*, pp. 165-167 y 187-195.

¹⁵ *Ibidem*, p. 46.

¹⁶ Gómez Manrique, *Cancionero*, Antonio Paz y Meliá, ed., Madrid, 1886, II, p. 8.

¹⁷ M. Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905, pp. 115-116 y 255-245; la más libre de Pedro de la Panda, BNM, Ms. 5752; y la contenida en BNM, Ms.10.212.

¹⁸ A. Gómez Moreno, "La *Questión* del Marqués de Santillana a Don Alfonso de Cartagena", *El Crotalón*, 2, 1985, pp. 555-565.

¹⁹ Í. López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, Á. Gómez Moreno y M. P.A. Kerkhof, ed., Planeta, Barcelona, 1988, pp. 455-457.

²⁰ G. Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La "Iliada en romance" y su contexto cultural*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.

²¹ G. Serés, 1997, p. 95 [op. cit. n. 20].

²² Véase ahora, P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Du Seuil, Paris, 2000, pp. 559 y ss.

²³ Para una visión general de las obras patrocinadas por el Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo, R. Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 19-47.

²⁴ Por razones que se nos escapan, este orden solo se cumplió en el lado de la epístola. Las veinte escenas del lado del evangelio alternan o completan cronológicamente esta secuencia, forzado probablemente por la necesidad de ajustarse al número requerido de tableros.

²⁵ M^a.C. Pescador del Hoyo, "Cómo fue de verdad la toma de Granada a la luz de un documento inédito", *Al-Andalus*, XX, 1955, pp. 285-344, lámina 11, señala los errores de la toma de Granada y la falta de "rigor histórico" de la representación.

²⁶ K. Weitzmann, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990, pp. 19-35.

²⁷ Para una nueva valoración de la epístola como género historiográfico en relación con acontecimientos bélicos, a caballo entre el "vehículo de información" y el "medio de propaganda política y personal", véase ahora, M.I. Hernández González, *El taller historiográfico: Cartas de Relación de la Conquista de Orán (1509) y textos afines*, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1997, p. 54, *passim*.

²⁸ M^a.C. Pescador del Hoyo, 1955, pp. 285-344 [op. cit. n. 25]. Véase también, J. Mata Carriazo, apud *Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal*, t. XVII. *La España de los Reyes Católicos*, Espasa-Calpe, 1969, pp. 875-882, numeran veinte fuentes diferentes y las ordenan críticamente.

²⁹ En M. Garrido Aienza, *Las capitulaciones para la entrega de Granada*, Granada, 1992, apéndice LXIX; y "Un incunabile français relatif à la prise de Grenade", *Revue Hispanique*, XXXVI, 1916.

⁵⁰ Citado por Juan de Mata Carriazo, 1969, p. 884 [op. cit. n. 28].

⁵¹ Según S. de Covarrubias, "Marlotas" son "vestido de moros, a modo de sayo vaquero"; y las "aljubas", "género de vestidura morisca", *Tesoro de la lengua castellana o española*, Castalia, Madrid, 1995.

⁵² En carta remitida desde Sevilla, el 8 de enero de 1492, refiere al Obispo de Astorga los mismos hechos interpretándolos de la siguiente manera: "Fernandus vero, ut victor, ita clementer benignissime Boadelim exceptit illamque victi humilitatem repressit... [Fernando, vencedor pero clemente, recogió benignamente a Boabdil y rechazó la humildad del vencido]", Alfonso de Palencia, *Epístolas Latinas*, edición, prólogo y traducción de R. B. Tate y R. Alemany Ferrer, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1982, p. 115.

⁵³ F. Medina de Mendoza, "Vida del Cardenal don Pedro González de Mendoza", en *Memorial Histórico Español*, VI, Madrid, 1855, pp. 289-290.

⁵⁴ L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Editions du Seuil, Paris, 1995. Llego hasta su lectura mediante las páginas complementarias de Roger Chartier, "Pouvoirs et limites de la représentation. Marin, le discours et l'image", en *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Alain Michel, París, 1998, pp. 175-190.

⁵⁵ Utilizo aquí el término del primer Panofsky, menos equívoco que el de "iconografías" para evitar cualquier tentación de relación textual.

⁵⁶ Alhama (nº 1); Atentado de Málaga (nº 17) y Eréjar ¿? (nº 21), en la epístola; Lucena (nº 22), plaza desconocida (nº 26), Málaga (nº 28) y Padul (nº 53) en el lateral del lado oeste.

⁵⁷ M.A. Ladero Quesada, *Granada y el reino de Castilla*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1993, pp. 127-155.

⁵⁸ Tablero nº 54 (primero del lado del evangelio) en la clasificación de Juan de Mata Carriazo.

⁵⁹ Tablero nº 4 del lado de la epístola. Para una descripción literaria de la misma, véase la rendición de Almería según Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Juan de Mata Carriazo, ed., Madrid, 1945, p. 451.

⁶⁰ N. Goodman, "Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony", en W.J.T. Mitchell, ed., *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1981, pp. 99-116.

⁶¹ P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid, 1992, pp. 224-225.

⁶² R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences, XIV, New Haven-Connecticut, 1965, pp. 117 y ss.

⁶³ R. Brilliant, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Giunti, Firenze, 1987, pp. 91-126.

⁶⁴ Sobre este aspecto véase particularmente P. Brilliant, 1965, pp. 122-125 [op. cit. n. 42].

⁶⁵ Véase la reciente edición crítica de J. Durán Barceló, Alfonso de Palencia, *De Perfectione Militaris Triumpho. La perfección del Triunfo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.

⁶⁶ BNM, Ms. 10.076, *olim* Cabildo de Toledo Hh-147, con dedicatoria al Arzobispo Alfonso Carrillo, antecesor de Pedro González de Mendoza en la sede toledana; 101-102. Cfr. J. D., 1996, pp. 58-60 [op. cit. n. 45]. El mismo Palencia tradujo el libro al castellano para su edición sevillana de 1490.

⁶⁷ Alfonso de Palencia, 1996, p. 165 [op. cit. n. 45].

⁶⁸ R. Maffei (1441-1522), *Commentari Urbani*, Roma, 1506. El Volterrano aparece vinculado al círculo del Cardenal Riario. Sobre éste, la Academia de Pomponio Leto y los contactos españoles, véase más adelante con bibliografía.

⁶⁹ G. Agosti y V. Farinella, "Calore del marmo, Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche. I. Un monumento: la colonna di Traiano, per esempio", en Settis, Salvatore, ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I. *L'Uso dei classici*, Einaudi, Turín, 1984, (pp. 590-

427), pp. 400-405. G. Agosti y V. Farinella, "Nuove ricerche sulla colonna traiana nel Rinascimento", en *La Colonna Traiana*, ed. S. Settis, Turín, 1988, pp. 549-589.

⁷⁰ Además de la escultura, otro medio de difusión pudieron haber sido las monedas, Cfr. G. Brilliant, 1965, esp. pp. 105-110 [op. cit. n. 42]. Para la colección de medallas y monedas antiguas del Cardenal Mendoza, véase ahora J.M.ª Azcárate, "Mecenazgo y coleccionismo: el Cardenal Mendoza", en *La Introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Instituto Español de Arquitectura, Valladolid, 1992, pp. 61-76.

⁷¹ P.P. Bober & R.O. Rubinstein, *Renaissance artists and Antique Sculpture*, Londres, 1986, pp. 195-196. F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1981, pp. 255-256.

⁷² Códice Barberiniano, f. 217. Borsi, Stefano, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Oficina Edizioni, Roma, 1985, pp. 217-218.

⁷³ Por ejemplo en Tito Livio, *Historiae Romanae decades*, Venecia, Philippus Pincius, pro Luca Antonio Giunta, 1495. BNM. I/ 2241, f. LXXIX.

⁷⁴ *Bartsch Illustrated*, M. J. Zucker, ed., vol. 24, 0.44, datado en la primera o la segunda década del siglo XVI.

⁷⁵ También es posible aproximar este fragmento con la estampa de una escena de batalla de finales de siglo de Girolamo Mocetto (firmada "Hieronimus") en la que esas mismas figuras están enfrentadas. No así la estampa con respecto de su modelo. La estampa de Mocetto reproduce libremente algunas esculturas de un sarcófago con la amazonomaquia frecuentemente copiado en el Renacimiento, el cual se encontraba originalmente en la Iglesia de Cosma e Damiano antes de ser trasladado al Belvedere a mediados del siglo XVI. Cfr. W. Pinder, "Antike Kampfmotive in Neuerer Kunst", en *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, E.A. Seemann, Leipzig, 1938, (pp. 121-141), pp. 125-126. También, H. Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Davaco Publishers, Soest, 1975, Text, pp. 153-154 y Tafeln, f. 55.

⁷⁶ T. Buddensieg, "Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Paulus III", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 1969, pp. 177-228. J. Ackerman, "The Capitoline Hill", en *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass., 1991, p. 407.

Para una discusión de estos títulos, véase ahora, sobre todo, L. Barkan, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, Yale University Press, 1999, pp. 115-115.

⁷⁷ A. Nesselrath, "Antico and Montecavallo", *Burlington Magazine*, June, 1982, pp. 555-557. P.P. Bober & R.O. Rubinstein, 1986, pp. 158-161 [op. cit. n. 51].

⁷⁸ H. Egger, 1975, Text, pp. 146-151 [op. cit. n. 55].

⁷⁹ El único tablero que representa a un caballero aplastando al enemigo derrotado —un tema clásico de permanente actualidad en el arte medieval— es una de las escenas propiamente bélicas, el nº 22, correspondiente a la batalla de Lucena, aunque allí éste ha sido coherentemente "modernizado" y vestido.

⁸⁰ Para una orientación bibliográfica, véase, Ch. Frugoni, "L'antichità: dai *Mirabilia* alla propaganda política", en Salvatore Settis, ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. I. *L'Uso dei Classici*, Einaudi, 1984, pp. 5-72 [op. cit. n. 49]. Para la utilización de este mismo motivo entre la Edad Media y el Renacimiento, aunque con conclusiones distintas, E. Gombrich, "El estilo *all'antica*: imitación y asimilación", *Norma y Forma*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 249-271.

⁸¹ La consideración de esta virtud como característica del pueblo romano la encontramos en Isidoro de Sevilla, Lucas de Tuy, la *Primera Crónica General* de Alfonso X el Sabio, el Canciller López de Ayala, Margarit o Nebrija. Véase, con una antología de textos, J. González, *La idea de Roma en la Historiografía Indiana (1492-1550)*, CSIC, Madrid, 1981, pp. 11-41 y 151 y ss.

⁸² J. Fernández Alonso, "Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes", *Anthologica Annua*, 4, 1956 (pp. 9-96) esp. pp.

17-48; *Idem.*, "Santiago de los Españoles de Roma, en el siglo XVI", *Anthologica Annua*, 6, 1958, pp. 9-122.

⁶³ Véase como trabajo de conjunto D. Briesemeister, "Episch-Dramatische Humanistendichtungen zur Eroberung von Granada (1492)", en *Texte. Kontexte. Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, Alfonso de Toro, Hsg., Gunter Narr, Tübingen, 1987, pp. 249-265.

⁶⁴ P. Bosca, *Oratio artium et sacrae Theologiae Doctoris. R.D. Cardin. S. Marci Auditoris Romae habita xi Novembris ad sacrum Cardinalium Senatum Apostolicum. In celebritate victoriae Malachitanae per Serenissimos Ferdinandum & Helisabeth Hispaniarum principes Catholicos*, Roma, 1487, BNM. I/2592.

⁶⁵ B. López de Carvajal, *In commemoratione Victoriae Bacensis Civitatis apud sanctum Iacobum Hispanorum de urbe. Sermo ad senatum Cardinalium habitus die dominica x ianuarii M cccc xc. Per R.P.D. Bernardinum Carvajal Episcopum Pacensis Regium Oratorem*, Roma, 1490. Hay traducción castellana, B. López de Carvajal, La conquista de Baza, C. M. de Mora, ed. y traducción, Universidad de Granada, Granada, 1995.

⁶⁶ Uginus Verinus, *Panegyricon ad Ferdinandum Regem et Isabelam Reginam Hispaniarum de saracena baetidos gloriosa expugnatione*, Iosephus Fögel et Ladislaus Juhász, ed., Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁸ Para el contenido de la embajada de Tendilla, véase L. Suárez Fernández, *Los Reyes Católicos. El tiempo de la Guerra de Granada*, Rialp, Madrid, 1989, pp. 167-204. Para su influjo en el mecenazgo artístico, un estado de la cuestión en J.M. Martín García, *Arte y Diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, FUE, Madrid, 2002 pp. 108-127, *passim*.

⁶⁹ Antonio Geraldino (prothonotario apostolico poetaque laureato ac regio orator), *In obsequio canonice exhibitio per illustrem Comitem Tendillae per protonotarium Metimnemsem et per ipsum protonotarium Geraldinum nomine Serenissimorum ferdinandi Regis et Helisabeth Hispaniae Innocent. Octavo eius nominis Pontifici Maximo*, Roma, 1486, BNM. I/558²⁴.

⁷⁰ "[...] nullum unquam memorabile bellum sine hispano milite gesserint [romanos]. Ita familiariter cum illa vixerunt, ut in nullam provinciam plures colonias transmiserint, nullibi plura suorum gestorum monumenta relinquerint. Pompeii trophea in pyrenorum iugo sita sunt. Scipionum monumenta non longe a Taracone spectantur. In Bastetania tauri sunt, ex lapide durissimo maximi tergaque his literis ad huc notati. BELLUM CAESARIS EI PATRIAE. Turres Iulii, Iulii carceres, Iulio briga, Pax Iulia, Iulia myrthilis, omnia Iulii caesaris opera fuerunt. Caesaraugusta, Emerita Augusta, Norba Augusta, Astorica Augusta, Austusti munere condite vel instaurate fuerunt, atque omnes eiusdem nomine dedicate. Emporiae. Valentia. Cremona. Placentia, multaeque aliae in hispaniam ab Romanis coloniae deducte fuerunt. Ipsa Emerita augusta caeleberrimum veteranorum domicilium. Sagunthus unicum sed lachrymabile fidei exemplum, ac Taracon nobile peregrinorum ipsiusque Augusti hospicium urbes sunt in hispania romanorum titulis ac monumentis plenissime. Nunquam deinde in Hispania bellum aut tumultus fuit quin censeretur perinde ac si esset in foro populi romani, et in arce imperii. [...] Clarissimosque imperatores. Verum utilissimos rectores rei publicae. Clarissimosque imperatores, ut Nervam traianum, hadrianum ac Theodosios".

⁷¹ Desde las lejanas páginas de M. Gómez Moreno, "Sobre el renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I. Hacia Lorenzo Vázquez", *AEAA*, 1925.

⁷² L. Riber, *El humanista Pedro Mártir de Anglería*, Barna, Barcelona, 1964, pp. 10-11.

⁷³ No es mucho lo que se sabe sobre el palacio romano de Raffaele Riario en Campo de' Fiori, véase, Ch. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1975, II, pp. 281-291.

⁷⁴ Sobre el círculo de humanistas ligados al Cardenal Riario, y en concreto sobre los intereses arquitectónicos, véase M. Daly Davis, "Opus Isodomum at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele

le Riario", en Silvia Danesi Squarcina, ed., *Roma, centro ideale della Cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, Electa, Milán, 1989, pp. 442-456; I.D. Rowland, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge University Press, 1998, pp. 35-41. Para la reconstrucción del teatro del Cardenal Riario, R. Krautheimer, "The Tragic and the Comic Scene of the Renaissance; The Baltimore and Urbino Panels", *Gazette des Beaux-Arts*, 154, 1948 (pp. 327-346), esp. pp. 340-346; R. Klein y H. Zerner, "Vitruvio e il Teatro del Rinascimento Italiano", en *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Turín, 1975 (1ª ed., francesa, París, 1975), pp. 316-335. M. Tafuri, "Cesare Cesariano e gli Studi Vitruviani nel Quattrocento", en *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Il Poliphilo, Milán, 1978, pp. 397-398.

⁷⁵ Además de la literatura específica, véase como conjunto, J. Fernández Alonso, "Santiago de los españoles de Roma en el siglo XVI", 1958, pp. 10-15 [op. cit. n. 62]; y sobre todo, F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 228-259.

⁷⁶ M. Vaquero Piñeiro, "La *Visitatio generalis* de 1555 en el Archivo de Santiago de los Españoles de Roma. Notas sobre los patrimonios inmobiliarios de los entes eclesiásticos", *Italica. Cuadernos de trabajos de la escuela española de historia y arqueología en Roma*, 18, 1990 (pp. 235-275), p. 250. Agradezco a Fernando Bouza que me llamara la atención sobre este interesante artículo. Véase con nuevos datos, M. Vaquero Piñeiro, *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1999, pp. 82-85, supone que podrían existir otras casas vecinas con el mismo motivo.

⁷⁷ M. Vaquero Piñeiro, doc. H (1555) 1990 [op. cit. n. 76]. La casa pertenecía para entonces a "Andreas Pellucius", tenía una gran entrada con una escalera hasta la primera planta y bodega. En la planta baja un salón y dos habitaciones: en la primera planta cuatro habitaciones. En la segunda planta había una galería con vistas al puente. La descripción de 1555 no se refiere ya a las pinturas, es muy posible que estuvieran en la fachada. *Idem*, *La renta y las casas...*, 1999, pp. 82-85 [op. cit. n. 76].

⁷⁸ Los fragmentos de las fiestas granadinas según el testimonio directo del diario de Giovanni Burcardo (1485-1506), así como los complementarios de Sigismondo de' Conti y Leonardo da Sarzana, están en edición bilingüe en F. Cruciani, 1985, pp. 252-255 [op. cit. n. 75].

⁷⁹ C. Verardus, *Historia Baetica* [Roma], 1495. BNM. I/852. Hay traducción española, M. D. Rincón González, *Historia Baetica de Carlo Verardi. Drama humanístico sobre la toma de Granada*, Universidad de Granada, Granada, 1992.

⁸⁰ "Eam igitur cum tu magnopere probasses, confestim temporario in tuis magnificentissimis aedibus, excitato theatro, recenseri agique curasti. Tanto autem patrum ac populi silentio & attentione excepta est, tantusque favor ac plausus subsecutus, ut iam dudum nihil aeque gratum ac iucundum auribus oculisque suis, oblatum fuisse omnes faterentur". La obra de su nueva residencia, el Palacio de la Cancillería había comenzado en 1485, aunque duraría todavía tres décadas. Véase con amplia bibliografía, I. D. Rowland, *The Culture of the High Renaissance*, 1998, pp. 57-59 [op. cit. n. 74]. Desgraciadamente, no sabemos si el nuevo teatro de 1492 seguía pautas igualmente vitruvianas; lo discute sin conclusiones F. Cruciani, 1985, p. 250 [op. cit. n. 75].

⁸¹ "sed tuum mitissimum ingenium, tuam solitam humanitatem, mansuetudinem, clementiam, quas egomet dum tuus captivus fui, expertus sum, in consilium adhibeas, fortunamque, cui tantum de me licuit reverere", M. D. Rincón González, 1992, p. 350 [op. cit. n. 79].

⁸² J. Dornellas, *As tapeçarias de D. Alfonso V foram para Castella por oferta deste Rei*, Lisboa, 1926. E. García Merchante, *Los Tapices de Alfonso V de Portugal que se guardan en la extinguida Colegiata de Pastrana*, Toledo, 1929.

⁸³ Hoy se encuentran en la Catedral de Zamora. Véase, M. Gómez Moreno, "La gran tapicería de la guerra de Troya", *Arte Español*, 4, 1919, pp. 270-271. La tesis de J.P. Asselberghs, *Les tapisseries flamandes de la cathédrale de Zamora*, Université Catholique de Louvain, 1964, permanece inédita. Véanse sus conclusiones comentadas en, A. Salvatore Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1995, pp. 229-249.

Letras de molde y letras de pretensión en el Doctor Pérez de Herrera

Por Valentín Moreno Gallego
Patrimonio Nacional

En el concepto altomoderno de patronazgo la práctica del clientelismo no es solo fáctica en un ámbito de corte real o nobiliaria sino que tiene una percepción de virtud¹ en su uso social. Desde la perspectiva de la creación literaria, virtuosa como categoría y no tanto como ejercicio, y para los autores, patronazgo y mecenazgo se imbricaban a menudo en la España de los Felipe en una dimensión que era personal e institucional. En la primera circunstancia baste señalar a los principales que recibían la dedicatoria de tal autor con la esperanza de éste de que concediera algún premio que pagara parte del coste de la edición, o diera otro favor, o al menos le amparara bajo su nombre. También había ayudas de costa institucionales, aseguibles según la situación de cada cual, como la de los quinientos ducados que obtuvo en 1597 del Consejo de Indias el cronista Antonio de Herrera para su descripción de las mismas², aunque hasta 1601 no apareciera la edición. Herrera, con el que tuvo no escaso trato epistolar Don Diego Sarmiento de Acuña, recibió repetidas veces mercedes económicas del Consejo para la impresión de la obra y también de otros Consejos, como el de la Cámara, que le dio asimismo mil ducados para otros dos tratados en 1612. Pero la situación tan favorable del que era cronista mayor de Indias no fue desde luego la de otros, que no obstante solicitaban sus pretensiones. Las mismas mercedes se podían obtener a través de las Cortes, al igual que de los Ayuntamientos, así, Gil González Dávila obtuvo doscientos ducados del de Madrid por su libro sobre las grandezas de la villa y corte³.

En el caso del Doctor Cristóbal Pérez de Herrera, el patronazgo personal se justifica con igual rango que a través de la segunda vía, mediante el servicio de bien público. Esta perspectiva está presente en las cartas de la Real Biblioteca que recogen sus cuitas y que pertenecen a la serie epistolográfica del I Conde de Gondomar, tenido por instancia en círculos cortesanos por parte de los hombres de letras. El trato de Gondomar con literatos es temprano y, por ejemplo, el poeta Alonso de Ercilla tenía estrecha relación con Don Diego ya en 1595⁴. Y es que una cara feliz del epistolario gondomariense es la que muestra la actividad de cronistas, poetas, genealogistas y otros hombres de papel y tinta que le mani-

fiestan sus quehaceres en cartas misivas. Hay toda una trayectoria de estudios sobre la carta como expresión literaria en la cultura hispana, pues la primera epístola literaria aparece ya en el siglo XIII en la *Crónica General* de Alfonso X, la de la reina Dido a Eneas, pero en los últimos años la carta se sitúa también en su análisis como fuente histórica recuperada tras el uso que se hizo en la historiografía modernista con anterioridad⁵.

En estos párrafos se aborda la dialéctica entre servicio y reconocimiento, con la imprenta de por medio como clave, que mantuvo Pérez de Herrera. Es un estar permanente de hechos, escritos y sobre todo gasto económico en su empeño por imprimir sus reflexiones. La idea que tenía Herrera de la imprenta era de perfección de lo escrito frente al manuscrito, entendido como demasiado humano, y de capacidad difusora, como dice en la *Carta apologética... al doctor Luis de Valle* en 1610, el cual le objeta que en vez de imprimir sus discursos los podía hacer llegar a Su Majestad sin más para no publicar las debilidades de la Monarquía. Tras contestarle que en efecto así lo hacía, por cierto con intencionalidad política, pues se servía a veces nada menos que de Sor Margarita de la Cruz en las Descalzas⁶, además los imprimía "porque en la imprenta salen las cossas más acendradas y apuradas con las enmiendas de las probas della y para que auiedo hartas copias se repartiese a manos de sus Magestades aún más perfeccionado que antes..."⁷.

SERVICIO Y BIEN PÚBLICO

Antes de acercarnos a esa dialéctica determinada en buena parte por la propia realidad económica de Don Cristóbal que es pertinente ver, conviene recordar con brevedad el relieve del Doctor Herrera como teórico del tratamiento del pauperismo, lo que le dio nombre y que entendía como servicio al Reino. Partía del conocimiento de la realidad social y médica, y desde planteamientos de institución pública, no eclesiásticos ni privados, lo cual ha sido subrayado desde el siglo XIX. Pronto se le situó en el contexto de la existencia de albergues de pobres en Toledo, Granada y otras ciudades, de hecho, las Cortes de 1548 solicitaron la



Bartolomé Esteban Murillo, Santo Tomás de Villanueva, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Fotografía: Arenas.

extensión generalizada de ellos y Felipe II confirma esta petición de los procuradores en las de 1555⁸. Pero la situación económica producida en medio de la crisis de los años noventa, con el decaimiento de las ferias de Medina desde hacía años, la dedicación de los grandes hombres de negocios al préstamo de dinero y de los pequeños a invertir en juros, el declive del comercio interior, el desprecio por los oficios mecánicos, y la proliferación de los regatones⁹, hace que las consecuencias sociales de todo ello se expliciten en la vieja realidad del pauperismo entendido como problema social. Expresiones de ello eran la extendida mendicidad, la multiplicación de huérfanos y viudas tras las campañas militares y su desairada situación, el fingimiento urbano de la pobreza callejera y otras caras abordadas por Pérez de Herrera en sus conocidos *Discursos del amparo de los legítimos pobres...* impreso en Madrid en las prensas de Luis Sánchez en 1598 por mandato regio a través del Presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez de Arce. Empezó a escribirlo¹⁰ a fines de 1592, según señala en una *Relación* de 1618, y en la elaboración de esos discursos un punto de reflexión había sido el aparecido en 1595, centrado en la distinción de verdaderos y falsos pobres, y que pagó el Doctor a su costa en las dos tiradas que se hicieron ese año, unos ochocientos ejemplares que regaló a procuradores del Reino y otros interesados.

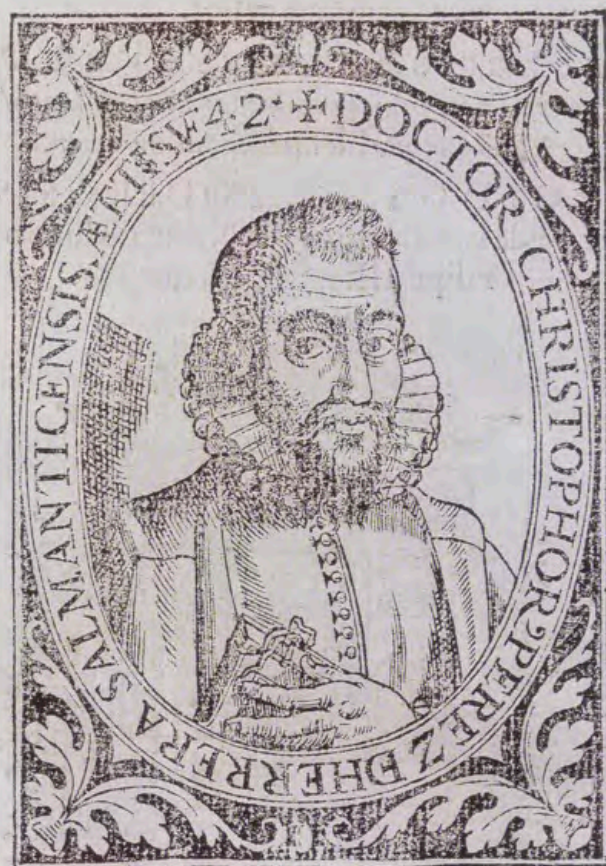
Como recoge Colmeiro, las Cortes madrileñas de 1592-1598 y el Consejo de Castilla se hicieron eco de su actitud en el aspecto capital que suponía la separación de pobres verdaderos de fingidos, para evitar la ociosidad y vagabundaje de los segundos y dar amparo a los primeros en albergues, aunque sin resultado efectivo, pues las Cortes de Valladolid de 1602 y las de Madrid de 1607 y 1611 contenían peticiones en sus cuadernos para ejecutar las providencias de 1596. De hecho, el libro de 1598 no se reimprimió y en 1608 el mismo Luis Sánchez le tuvo que entintar un *Epílogo y suma de los discursos del amparo y reducción de los pobres mendigantes*, ante la caída en saco roto de gran parte de sus sugerencias hechas diez años antes. Hasta el fin de sus días le preocupó la cuestión, ya que en el discurso de 1617 dirigido a los procuradores en Cortes solicita una junta para tratar de las proposiciones que hacía en relación a distinguir verdaderos de falsos pobres, censores al efecto, y otros asuntos que ya comenta en el *Amparo* veinte años atrás. En ese 1617 afirmaba Juan Cortés de Tolosa que las tres cosas menos estimadas eran entendimiento de hombre pobre, belleza de ramera y fuerza de ganapán, expresando una percepción social significativa sobre el valor de la pobreza y del trabajo físico¹¹.

Ciertamente, algunas visiones de Herrera en la problemática eran añejas, como la de los censores, ya contemplada por Juan Luis Vives en su *De subventionem pauperum* (1526) y en el que se inspira en este punto¹², pero otras consideraciones sí que respondían a una inquietud original, como la del proyecto de seguro social para la invalidez militar, con la concesión de doce mil maravedís más ración, lo que expresa en 1595 y en 1610¹³, en línea con el *Reparo de la milicia* de su amigo Alonso de Barros, con el que coincidía en tantas visiones. Estos programas de arbitramento social –pese a que el propio Doctor escribe en los *Remedios para el bien...* que no quiere que se llamen arbitrios a sus pensamientos– también recibieron críticas y objeciones que el mismo Doctor se apresuraba a contestar igualmente por vía impresa, como hizo con las dudas que le expuso el Cardenal García de Loaisa. Tal vez la crítica de más calado fuera la que le hizo Bartolomé de Villalba, a lo largo de los ochenta y cuatro argumentos contenidos en unos *Apuntamientos* contra la pragmática de 1598 enviados a Felipe III al poco de comenzar su reinado¹⁴. Sin embargo, además de las adhesiones escritas de personalidades de su círculo, como Mateo Alemán, Alonso de Barros o Francisco de Vallés, hubo partidarios notables de sus teorías sobre los albergues, como Cellorigo, Mariana, Pedro de Valencia y otros. La ciudad en la que Herrera pensaba sus propuestas y donde observaba problemáticas era Madrid, que tanto había crecido tras la capitalidad en 1561 y que en los años ochenta presentaba los aspectos indicados con relación al pauperismo¹⁵. Tenemos el testimonio del Marqués de Poza, que, en carta a Don Cristóbal de Moura, le decía el 30 de agosto de 1598, el mismo año de la publicación del *Amparo*, que “... a tres días que la mitad de la gente no come pan en Madrid ni se halla a comprar...”. Además la situación afectaba a villas y pequeñas ciudades, como se comprueba por los autos que los corregidores dictaban ordenando salir a los vagabundos de ellas. Un modelo puede ser el de Toro¹⁶, de 1594. Hacia 1620, al morir el médico salmantino,

esta cuestión se había acentuado en Madrid, por lo que hasta sus últimos días no dejó de proponer remedios. En el trasfondo de la situación social y económica que Herrera denuncia está la transformación de las estructuras de la débil burguesía de la Castilla de fines del XVI, pues, como han visto Ruiz Martín o Molas, el sistema financiero genovés, basado en el cambio que imperaba en la Monarquía, estaba actuando con fuerza sobre el llamado pequeño capitalismo interno de los mercaderes, que desde mediados de los setenta optan por los juros en vez de por reinvertir¹⁷.

La situación adquiere caracteres que pasan a lo literario con facilidad en los años noventa, en un momento de gestación del *Amparo* y del *Guzmán de Alfarache*, en medio de la bancarrota de 1596-1597. Ambas obras tienen mucho que ver entre sí, pues el contexto de la primera parte del *Guzmán* es el del proceso de picarización que se esboza en el *Amparo*. Es evidente la conexión entre la realidad de la mendicidad fraudulenta de que trata Herrera y el uso literario que hace Alemán del mercader fingido en la segunda parte de su novela, en un desarrollo entendido como natural desde la situación inicial de falso pordiosear del protagonista. De pordiosero a mohatrero no hay salto en el fin, la ganancia con engaño, en el contexto del *atalayismo*. Esta especulación la deja ver nuestro médico salmantino en sus *Remedios...* de 1610, cuando reclama la vuelta al mercader en especie. A nadie escapa la relación de estrecha amistad entre ambos autores y el reflejo en sus obras de preocupación social. Si Herrera contaba con la experiencia previa a sus escritos del protomedicato de las galeras y la atención personal de asistencia tras la jornada a las Islas Terceras, Alemán tenía la de visitador de los galeotes en la mina de la Concepción en Almadén. Las dos cartas del segundo al primero de octubre de 1597 revelan igualdad en perspectivas¹⁸. El *Elogio* de Barros, presente en la edición príncipe del *Guzmán* en 1599, tiene este espíritu y es otra muestra de las inquietudes de este círculo reformista matritense.

Esta naturaleza de búsqueda de bien público en el quehacer del Doctor es utilizada por él en sus aspiraciones como criterio de pretensión como servidor del Reino y de Su Majestad, y así lo indica abiertamente en las cartas de la Real Biblioteca. Sánchez Cantón alude a alguna de ellas en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia en 1935, e indica que Herrera y el noble gallego se conocían desde la época en que Don Diego es corregidor de Toro, ya que Don Cristóbal poseía la escribanía mayor de la villa. Hasta la muerte del último en 1620 mantuvieron relación a lo que se ve de la correspondencia, ya que por ejemplo la carta que menciona Sánchez Cantón¹⁹ con el memorial que la acompañaba es de octubre de 1619. Por tanto, el trato entre ellos se prolongó durante un cuarto de siglo. Los ejemplares de los discursos herrerianos, que Don Diego guardaba en su copiosa librería según el índice de 1625, a buen seguro que en gran parte se los haría llegar Don Cristóbal²⁰ según su costumbre de enviar sus discursos a principales. A Don Diego, como repúblico, le interesaban sus escritos, aunque muchos de materia médica ajenos a la *res publica* están ausentes. No obstante, quitando el *Elogio a las esclarecidas virtudes... de Felipe II* todos los demás están en la sección de medicina, sin duda por lo que tenían de salu-



Cristóbal Pérez de Herrera a la edad de 42 años, Grabado, Discursos del amparo de los legítimos pobres..., Biblioteca Nacional, R/5200, Madrid.

bridad social o por la condición tan destacada de Herrera como médico. Además del *Amparo* y de su *Epílogo y suma...* de 1608, contaba con el discurso a las Cortes de 1617, y los discursos dirigidos a Su Majestad en 1610, un par sobre Madrid en torno a 1600 con motivo del traslado de la Corte a Valladolid, y que los historiadores de Madrid han destacado²¹ y el libro de los *Proverbios morales...* de 1618.

La inquietud herreriana por una recuperación del mercader comerciante sin duda conectaba con la comprensión económica de Don Diego, miembro fundador de la Junta de Comercio activa entre 1622 y 1625. La Junta tenía un carácter reformista y se quiso contar desde el principio con Gondomar, conocedor del sistema mercantil noreuropeo tras sus embajadas en Inglaterra. Curiosamente, uno de los primeros documentos discutidos por esta Junta fue el de Mendo da Mota, consejero de Portugal, que propugnaba el fomento del comercio hispano mediante compañías mercantiles, en un memorial²² que bien pudiera haber sido uno de los discursos de Herrera. En la correspondencia de Palacio hay cartas dirigidas a Gondomar donde aparece la cuestión del comercio y copias de consultas de la Junta (II/2167.- docs. 5, 6, 9, 61). Una de las amistades íntimas de Don Diego, por cierto, era Don Juan de Acuña, al que conocía Herrera desde los años ochenta y al que dedica su tratado sobre el garrotillo que ve la calle en 1615²³. En estos momentos el ya Marqués del Valle de Cerrato estaba desde hacía unos años en la cima de su influencia como Presiden-

te del Consejo de Castilla y tras esa dedicatoria suponemos que habría una esperanza de querer hacerse notar con vistas a sus pretensiones, aunque ese mismo año murió Don Juan.

DINEROS Y PALABRAS

El constante quehacer del Doctor en la escritura y publicación de sus diferentes discursos y tratados le causaba desembolsos que procuraba paliar recurriendo a las Cortes, o a la obtención de mercedes reales que le procuraran rentas o sustentos por salarios de oficio. En su discurso a los procuradores en Cortes de 1617 escribe en la dedicatoria a Lerma:

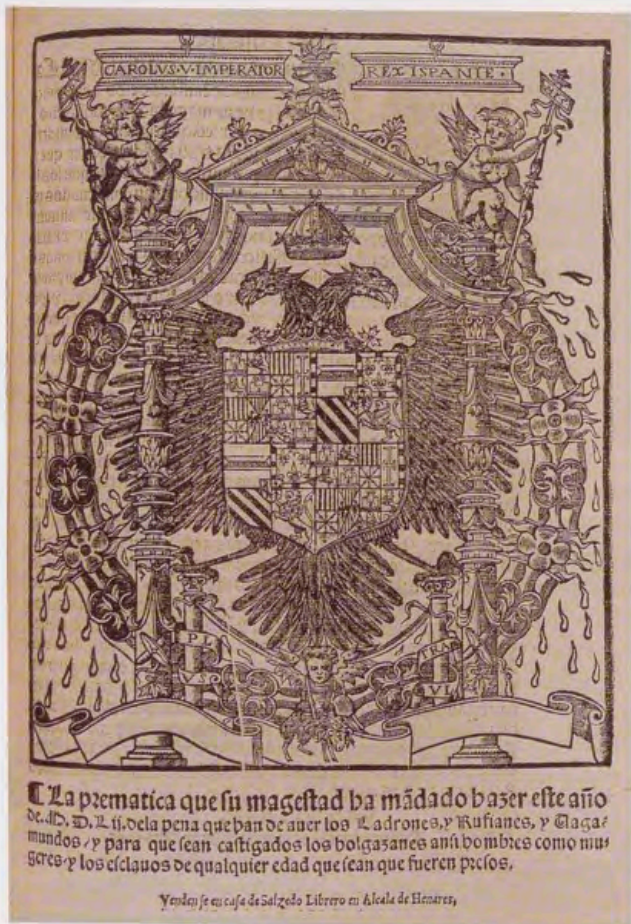
..., que solo en casi quarenta impresiones diferentes de libros, grandes y pequeños, que en razon desta he impresso, y dado de gracia enquadernados a Su Magestad, a V. Ex.^a, y a los demas ministros y Consejeros, y a los Procuradores de Cortes de los Reynos passados, assi de materias politicas de Republica, como en seis de mi facultad en lengua latina, que me cuestan todos mas de quatro mil ducados, sin gran cantidad de hazienda, que (...) he dexado de ganar en mi profession (R.B., III/6575(9), ff. 19r-19v).

En la *Relación* de 1618 dice que entre 1592 y 1598 dejó de ganar doce mil ducados con pérdida de quinientos de renta y otros mil quinientos de ganancias anuales que debía haber tenido, por ocuparse en sus servicios y libros, que

... son quarenta los que ha impresso, y entre ellos ocho de su facultad, los seis en Latín, y los dos traduzidos en nuestra lengua vulgar: y últimamente otro de Prouerbios Morales, y Consejos Christianos...²⁴.

Así, en abril de 1599 hubo de solicitar al Ayuntamiento trescientos ducados como ayuda de costa, dada su acuciante necesidad, dándosele cien ducados, lo que no impide que a inicios de 1600 esté en deuda con Marcos Fugger, que entonces se cobró igual cantidad, que correspondían a su paga anual como protomédico, de una deuda de trescientos. El endeudamiento del Doctor era casi permanente, pues sabemos que en 1594 debía asimismo cien ducados a un Juan Arias, otros cien en 1599 a un Luis Alonso de Valdés y en octubre de 1600 se comprometía a pagar 124 reales a Diego de Vergara, receptor del Consejo de Indias. Años después, en septiembre de 1606, se obligaba a pagar dos mil reales dejando en prenda diversa plata²⁵. El apoyo económico que Herrera obtuvo de las Cortes fue variable, ya que no consiguió siempre el premio y unas veces se vio favorecido y otras rechazado. Remite a ellas cuando el librero Alonso Pérez le demanda en 1611 doscientos reales por la encuadernación de doscientos cuerpos del *Epílogo y suma del amparo...*; las Cortes le sufragaban cien ejemplares pero mandó imprimir cien más y encuadernar todos²⁶. Al final hubo de pagar los doscientos y, pese a este sucedido, el Reino le libró trescientos ducados en 1615. Por merced real cobraba por entonces rentas provenientes de la pimienta²⁷, por lo que afirmaba en el discurso a Felipe III de 1610 que Su Majestad le hacía merced²⁸, además de por el protomedicato de las galeras de España y la procuraduría general de pobres y albergues, de la que no tenía título confirmado por Su Majestad, pero de la que cobraba muy irregularmente rentas. También tenía una vieja pensión en las galeras de España por la jornada a las Islas Terceras, algún ingreso esporádico proveniente de las Indias, ya que sus dos hermanos murieron allí, y alguna otra renta en Nápoles. Pese a estos ingresos, fijos y no fijos, aunque parece que todos de cobro dificultoso, estaba con frecuencia necesitado de recursos.

Así, buena cantidad de estos ingresos se iba a la imprenta por la casi continua publicación de discursos y otros opúsculos. Las cifras de coste de impresión para los autores tenían cierta variabilidad y dependían de distintos aspectos materiales, pero cabe recordar que a Luis Cabrera de Córdoba le pidió el afamado Luis Sánchez dos mil ducados por su historia de Felipe II. Cabrera la pagó con las rentas que tenía de las alcabalas de Sevilla²⁹. En el caso de Herrera, se pueden saber las circunstancias de coste del *Elogio a las esclarecidas virtudes... de Don Felipe II*, impreso en Valladolid en 1604 por el mismo Luis Sánchez, que tenía fama de contar con los mejores oficiales junto a sus prensas, como Miguel Serrano de Vargas, que luego se estableció aparte. La escritura de obligación de impresión³⁰ la hace el Doctor con Lucas, hermano de Luis, el 7 de julio de ese año, comprometiéndose la edición en mes y medio desde ese día. Quinientos cuerpos se ajustaron en papel de Segovia a diez reales la resma más otros nueve y medio de la impresión y doscientos cincuenta cuerpos en papel de Génova, el que se conocía por ser llamado "el del corazón" debido a su marca, a quince reales y medio la resma más los nueve y medio de la impresión. Sánchez era caro, pues ese verano de 1604 por ejemplo Juan de la Cuesta se ajusta con Cervantes³¹ a sie-



Pragmática sobre las penas de los vagamundos, 1553, Real Biblioteca, Signatura VIII/2070 (11), Madrid, Patrimonio Nacional.

Bartolomé Esteban Murillo,
San Diego y los pobres,
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando,
N° 658, Madrid.



te reales y medio la resma de impresión para la príncipe del *Quijote*. El libro de Herrera, de 272 páginas más ocho hojas de preliminares, arroja la necesidad de 36 resmas de impresión de ocho páginas cada una para cada ejemplar y calculando por separado el total de las resmas de la tierra y las genovesas para la tirada, más alguna defectuosa, obtenemos un coste elevado para quien tenía de salario y gajes como médico de Su Majestad sesenta mil maravedís anuales, cifra no escasa por otra parte ³². Sánchez, además, le cobraba a diez reales el papel nacional cuando él lo compró a nueve al mercader segoviano Francisco Hernández en una partida de doscientas resmas o en otra de mil, que se conocen de justo ese momento, y que eran para sus impresiones de esos meses, incluida la del Doctor ³³.

Hay que sumar que el volumen de setecientos cincuenta ejemplares realmente es bajo para los mil quinientos al uso, por lo que en efecto los dedicaría a regalo para ministros, secretarios, procuradores y otras gentes principales, práctica que solía hacer como vemos según confesaba en 1617. Pero incluso, los mil quinientos cuerpos de los *Discursos del amparo de los legítimos pobres* también los regaló según dice el Doctor en la *Carta apologética... al doctor Luis de Valle*, en 1610,

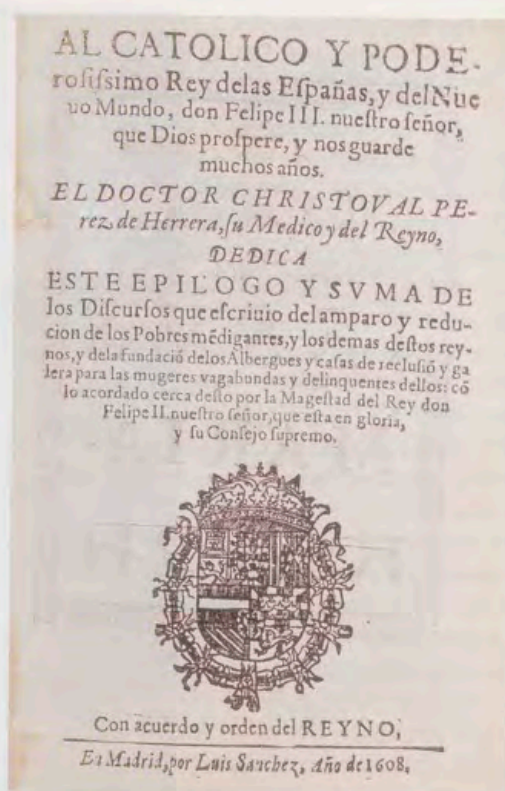
con otros muchos que e dado de materias políticas de gouierno y de estado, que e gastado en ellos mas de quatro mill ducados de muy buena gana por ser treynta y cinco libros los que e impresso pequeños y maiores, tres de mi facultad y los demás discursos del bien público sin otros grandes gastos y pérdidas de mi hacienda que en ello hiçe... ³⁴.

Aparte de la impresión, la cuantía desde luego debía ser alta si muchos de los que ofrecía como presente eran como el ejemplar del *Elogio...* conservado en la sala de raros de la Biblioteca Nacional (R- 17580), encuadernado entonces a la romana, con filetes y cortes dorados, y plano anterior iluminado con escudo real bien ejecutado en sus colores, al igual que el de la portada.

Sánchez, según se capitulaba, cobraba la mitad al acabarse la impresión, antes de encuadernar, y la otra mitad un mes después, penalizándose el retraso en el pago del autor y también para el impresor si pasaba el mes y medio estipulado con un descuento de diez ducados. Herrera tenía un censo contra Luis Sánchez de trescientos ducados al año desde octubre de 1596 por unas casas en la calle de la Encomienda, que era donde Sánchez tenía su imprenta y "la postrera paga de la rresta del prezio del dicho libro", se dedicaría al mismo. No sabemos si esas casas las tenía debido a su trato con Mateo Alemán, metido a ciertos negocios inmobiliarios entonces ³⁵. El origen de las relaciones económicas entre ambos estaba en 1596, cuando Luis Sánchez le prestó al Doctor cien ducados para pagar una deuda. Parece que escribió el *Elogio...* al poco de la muerte del Monarca, ya que, en el manuscrito preparado para la imprenta, el escribano Miguel de Ondarrea Zavala, además de firmar cada hoja, escribió al pie del folio 1r "1598" ³⁶ y si ello fuera así no sabemos el motivo de la demora hasta 1604, seguramente la falta de dinero o el retraso en la obtención de la licencia o del privilegio. No obstante, en 1604 su situación era también mala, pues además de que se le casaba su hija Estefanía, y no tenía para la dote, en su condición de médico supernumerario no tenía sueldo fijo, y lo que



Portada de los Discursos del amparo de los legítimos pobres..., Biblioteca Nacional, R/5200, Madrid.



Portada de Epilogo y svma de los Discursos..., Real Biblioteca, Signatura VIII/358, Madrid, Patrimonio Nacional.

había cobrado, hacía pocos meses, de los atrasos como procurador general de los pobres, ya lo había dado a los acreedores. En octubre de 1608, pese a lo prometido tras el memorial de enero de 1605 que se comenta líneas abajo en relación con el de 1618, todavía pedía una plaza de ayuda de Cámara o de contador de resultas para su yerno, ya que si no le debía compensar con tres mil ducados, aparte de los cinco mil que consiguió darle finalmente en concepto de dote y que hubo de reunir muy dificultosamente, tal vez con otro préstamo que se desconoce.

Además de su actividad literaria y sus costes sabemos que prestaba cantidades no escasas a su íntimo amigo Alemán, siempre necesitado a lo que parece debido a la actividad comercial en la que está inmerso en los años noventa. El 4 de mayo de 1601 Alemán se obligaba a pagarle doscientos cuarenta y cinco reales que le debía de los réditos de doscientos ducados que le había prestado Don Cristóbal y al día siguiente éste otorgaba un poder al Doctor Nicolás de Bocángel, médico de la Emperatriz María, para cobrarlos³⁷. Quince días después Alemán, ante sus deudas, vendía a Francisco López y Miguel Martínez la tirada de su última edición del *Guzmán de Alfarache* y se comprometía a no hacer una nueva hasta la venta de los mil quinientos cuerpos que cedía³⁸. El círculo literario de nuestro salmantino era de calidad sin duda, pues además del estrecho trato con Alemán, lo tuvo con Lope de Vega, con Miguel Cejudo, con Salas Barbadillo, con Ruiz de Alarcón, con José de Valdivielso, con Alonso de Barros, con Vicente Mariner, los cuales le escriben versos que van en algunos de sus escritos, elogiándole. Con los que tuvo mayor relación fue, desde luego, con Alemán, Barros, y de las amistades más antiguas fue Lope. A Mateo Alemán le conoció nada más llegar a Madrid en su segunda estancia, a fines de 1592, cuando se establece en la calle Preciados, en su vecindad. A Lope le empezó a tratar, a lo que parece, una década antes en Lisboa, con motivo de la preparación de la jornada de las Islas Terceras.

Hay que sumar a la realidad de su situación económica los gastos personales relativos, por ejemplo y suponemos, a la adquisición de libros, pues debía tener su librería como otros médicos de servicio real. En general, sabemos que los médicos de cierto relieve solían tener regular biblioteca, por lo común bastante especializada³⁹, y debía ser la circunstancia de Herrera, dada además su calidad en letras humanas, con dominio de la latina. La instrucción en letras que proporcionó a su hijo Juan Antonio, que llegó a abogado de los Reales Consejos, tuvo que ser firme, pues con diecinueve años se atrevió a publicar en Madrid poesía latina.

PRETENSIÓN ES ESPERA

El Monarca que ejerció de protector de la carrera de Herrera y que facilitó su labor publicística fue sin duda Felipe II, el cual le concedió mercedes sin los miramientos de su sucesor. Gracias a la influencia del célebre Doctor Francisco Vallés, el viejo, es llamado a la Corte en la primavera de 1592 como médico de Casa y Corte en servicio de Su Magestad, coincidiendo con la muerte del mismo Vallés. Desde entonces hubo buena relación entre Monarca y súbdito, y Herrera relatará tras morir el primero las buenas palabras que le dijo poco antes de su hora y el aprecio que el Secretario Juan Ruiz de Velasco le transmitía del Rey. Escribió el Doctor que fue llamado por Su Magestad varias veces a Aranjuez y a El Pardo y que, como era testigo Juan de Idiáquez, desde al menos 1595, le tenía gran aprecio el Monarca. En la *Carta apologética...* dice que “muchos manuscritos que le embié a su Magestad tenía glossados de su real mano y particularmente uno que le escriuí de la uengança del fracaso de la ciudad de Cádiz y conquista de Ingalaterra cuyo original mostraré a Vmd., que se olgará de verlo...”, manuscrito que no se ha localizado. Se refiere sin citarlo al de los *Remedios para el bien...* y afirma que lo imprimió

no por codicia de la venta del pues costándome hartos dineros las impresiones y enquadernaciones el y otros muchos los reparto de muy buena gana para hacer este bien a la República de que va resultando mucho servicio a Su Magestad⁴⁰,

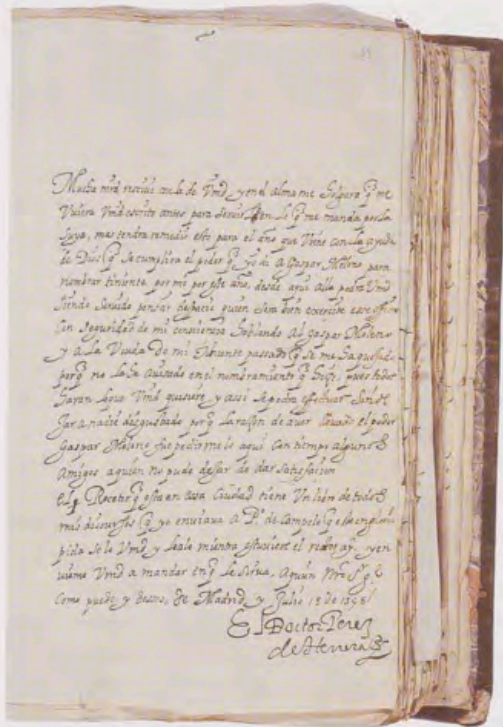
con el que evidentemente no tenía el mismo trato, ya que el segundo de los Felipes le entregó treinta mil ducados de una vez y veinticuatro mil de otra para la fábrica del albergue madrileño que auspició, y así lo reconoce agradecido en el *Elogio...*, aunque hubo serios problemas para hacer efectivas esas donaciones tras la muerte del Rey. Los veinticuatro mil del donativo real sirvieron para ajustar el concierto en 1596 con el alarife Diego Sillero, pero hubo de poner de su bolsa otros dieciséis mil ducados que arrastrará durante años. En total reunió unos cincuenta mil. En esos años finales de los noventa cuenta con el poderoso apoyo de Vázquez de Arce, y el del confesor real Fray Diego de Yepes, del que incluye en el *Elogio...* una relación de la muerte de Felipe II. Pero la muerte del Rey, el destierro de Vázquez de Arce, y la marcha de Yepes al ser nombrado Obispo de Tarazona le hizo quedar sin valedores de potencia en la nueva Corte, salvo la consideración que le pudieran prestar personalidades de segunda fila que poco a poco fueran capaces de ir creciendo a la sombra de Lerma, caso de Gondomar.

La pretensión más fuerte que tiene en sus últimos quince años de vida, desde 1605 al menos, es la del nombramiento de médico de cámara por la Casa de Borgoña. Para ello tuvo que dar a la imprenta en 1618 una *Relación de los muchos y particulares servicios que por espacio de cuarenta y un años... ha hecho a la Magestad del Rey Don Felipe II, que está en el cielo, y a la de Don Felipe III N.S., ...*⁴¹, ya que tantos años de servicio a la Corona parecía no valerle en este anhelo. Esta *Relación* es el punto de partida de los estudiosos de Herrera y ha sido comentada ampliamente desde los tiempos de Hernández Morejón ya en 1846, que se sirve mucho de ella, y modernamente por Cavaillac. El memorial que da a la luz en 1618 es más amplio, pero no difiere en lo sustancial del de enero de 1605 presentado a Su Magestad en Valladolid con el mismo fin entre otras solicitudes, mandándose entonces que lo viera el Consejo de Estado. Se resolvió favorablemente al Doctor en la ayuda de costa por la boda de su hija Estefanía con Don Martín Zapata de Alberda, al que se le daría un oficio de papeles en la Corte, además de otorgar a Herrera doscientos ducados al año de por vida. De la plaza de médico por Borgoña, que quería tener para igualarla con la plaza por Castilla que poseía y que se le confirmó en 1605, se le dice en abril de ese 1605 "que acuda el dicho doctor adonde toca"⁴². En la práctica, de todo lo restante prometido obtuvo muy menguada parte en lo económico y se le enviaba a pedir mercedes a la villa de Madrid "por haber sido muchos los servicios hechos en su provecho" según rezaba un decreto firmado por el Secretario Juan de Ciriza.

Tal vez uno de los motivos del continuo retraso en la concesión de la plaza por Borgoña fueran ciertos rumores sobre su limpieza de sangre. Se sabe que en 1609 hizo una probanza de limpieza en Salamanca, ante el notario Antonio de Vera y el alcalde mayor de la ciudad, el licenciado Juan de Heredia, pero no se ha

localizado pese a buscarse. En el verano de 1612 tuvo que hacer otra en Madrid que sí se ha hallado⁴³. Con respecto a la plaza de médico del Reino estaba descontento, pues tres años más tarde suplicó Herrera a los caballeros procuradores de Cortes la igualación de los emolumentos de su plaza de médico del Reino, lo que hizo constar mediante un papel impreso, al doble de los que los tenía desde 1607, cuarenta mil maravedís, pues a su compañero Francisco González de Sepúlveda se le habían dado ochenta mil y ya los cobraban los doctores Salinas y Rojas⁴⁴. En ese pliego dice que desde 1592 a 1607 no tuvo ningún ingreso como médico del Reino y aporta como mayor contribución al bien de la República la continua impresión de sus escritos, en una idea de que imprimir era servir. Incluso señala que se le debían en sus derechos ciento cuarenta mil maravedís. En mayo de 1617 acude una vez más a las Cortes reclamando la dobla de su sueldo, argumentando que en el año quince se le aprobó pero no se ha cumplido. Según las *Actas de las Cortes* se le concede el 20 de julio, pero no debió cobrarlo según expresa en la segunda de las cartas a Gondomar que editamos. Por otra parte, estaba pendiente la plaza por Borgoña, su verdadero desvelo. Las *Ordenanzas* de la Casa de Felipe de Borgoña, en 1458, establecían las plazas de médicos y cirujanos. Concretamente, de médicos había cuatro, dos fijas y dos temporales, de seis meses alternos (enero-junio/julio-diciembre), por lo que siempre había tres médicos de Casa. Desde el 15 de agosto de 1547 se comenzó a servir al Príncipe Felipe a la borgoñona, de modo riguroso, con gajes de treinta plazas al día⁴⁵. En 1647 hubo una orden para reglamentar con más detalle las visitas de los médicos de familia de la Real Casa y su actividad, estableciendo juramento⁴⁶. Con motivo de esta pretensión que marcó sus últimos años se dirige a Gondomar a fines de 1619 remitiéndole un último memorial desconocido hasta ahora.

Pero la colección gondomariense de cartas, además de contener misivas del Doctor, contiene otras donde se le menciona y que vemos primero. Es el caso de dos de 1598. Una tiene que ver con la provisión de la tenencia de la escribanía de rentas de Toro, de la que era propietario el salmantino por merced real desde 1597. Estaba pendiente su adjudicación entre varias personas tras fallecer Pedro de Campelo al poco de nombrarse a comienzos de año. Había sido un escribano muy activo en el Toro de los años noventa, estando vivo todavía en febrero de ese 1598. Dos de los nuevos candidatos eran Francisco Vázquez de Aldana y Cristóbal Gómez y el primero escribe a Gondomar relatándole sus gestiones con Herrera al respecto. Solicita a Don Diego que, puesto que es la persona ideal al ser escribano de Ayuntamiento, y no tener parientes que tratan con él del oficio, se dirija a Don Cristóbal recomendándole (II/2153.- doc. 71, Madrid, veintisiete de agosto). La otra es de Jerónimo Zapata Osorio, corregidor de la villa antes de Gondomar, y trata de lo mismo. Señala que ha dado cartas al Doctor, que éste le dijo que estaba dada la escribanía por un año e indica un poder del mismo a Gaspar Meleno sobre el particular. Alude a la conveniencia de Bartolomé Hernández para dicha escribanía en el futuro: "... el doctor hará lo que Vm. y yo ordenáremos, desde luego" y pide que escriba a Herrera agrade-



Carta de Cristóbal Pérez de Herrera a Diego Sarmiento de Acuña, Real Biblioteca, Signatura II/2145, doc. 65, Madrid, Patrimonio Nacional.



Elogio a las esclarecidas virtudes... de Don Felipe II, Biblioteca Nacional, R/17580, Madrid.

ciendo ese nombramiento (II/2135.- doc. 150. Madrid, siete de julio). El 18 de julio escribe Herrera a Gondomar sobre el poder que había dado a Meleno para que se nombrara teniente por ese año dejando a buen criterio del destinatario el “pensar despacio quien sera bien exercite esse officio con seguridad de mi consciencia” y solicitándole que hablara con la viuda del teniente anterior. Más interesante en esa carta (II/2145.- doc. 65, de Madrid) es la noticia de que el receptor en Toro

tiene un libro de todos mis discursos que yo enuiava a Pedro de Campelo, que este en gloria, pídaselo Vmd. y lealo mientras estuviere el recetor ay y enuíeme Vmd. a mandar en que le sirua, ...

Años más tarde, en 1616, consigue Don Cristóbal pasar a su hijo Juan Antonio la propiedad de esa escribanía.

A treinta de julio de 1603 se comprueba asimismo la relación cercana entre Don Diego y Don Cristóbal cuando el segundo intercede desde Madrid por una mujer (II/2137.- doc. 96). Dejando a un lado cumplimientos, se percibe el buen concepto que tenía de Gondomar: “Suplico a Vm. pues es tan amigo de hazer merced y justicia a sus seruidores y a todos me la aga a mi... que la recuiré muy particular de Vm.” y tras despedirse se congratula “de auer tenido tan buena tarde como es auer oydo a Vm. tantas cosas dignas de su yngenio”. De 2 de febrero de 1608 es otra misiva desde Madrid del Doctor (II/2126.- doc. 46) a Don Diego (“Con la gran confianza que tengo de la merced que siempre Vm. me hace...”) a propósito del cobro de una libranza por la renta de la pimienta que tenía y que le urgía cobrar “para pagar una deuda a un caballero ginobés que me prestó la misma cantidad y me tiene executado por ella, y por que estoy cierto de quien Vm. es que me la hará...”, ya que no en balde era Gondomar consejero y contador mayor de Hacienda.

Herrera se pone en manos de Don Diego para que haga llegar el memorial de 1619 al Duque del Infan-

tado, consejero de Estado y Guerra, que en el proceso de nobilización de los consejos que había llevado a cabo Lerma había cobrado peso y era la cúspide de una red clientelar vasta. Con Felipe IV no perderá posiciones en la Corte. En el momento del último intento de Herrera por la obtención de la plaza, octubre de ese 1619, Gondomar mantiene estrecha relación con el Duque, como se ve por la correspondencia entre ambos. La influencia de Gondomar en el de Infantado debía estar clara para muchos, pues un Miguel Sarmiento escribe también al Conde justo entonces para que logre del Duque el oficio de portero del Consejo Real para 1620 y un Pedro Gómez de Noriega asimismo se sirve de Don Diego pidiéndole una carta de recomendación para el Duque, en diciembre⁴⁷. Gondomar le visitaba y su hijo Don García también (II/2132.- doc. 193 y II/2134.- doc. 226), teniendo Don Juan Hurtado de Mendoza un elevado concepto de Gondomar que le manifestaba en esas fechas. Pero igualmente el Duque y la Duquesa escriben entonces a Gondomar solicitando favor para sus criados. Doña Ana pide a Gondomar que se le conceda la administración de los puertos secos de Castilla, nada menos, a Don Antonio de Molina y Arellano, marido de su prima Doña Ana de Mendoza y Guzmán, asimismo a fines de 1619, y el propio Duque pide poco antes la plaza de contador de la razón para Melchor de Castro Macedo, que lo era de resultas (II/2159.- docs. 4 y 130). Por tanto, la confianza era mutua para la solicitud de mercedes y su obtención en la medida de lo posible.

El memorial de la Real Biblioteca es mucho más breve que la relación impresa en 1618, a buen seguro en el mismo taller de Luis Sánchez, que desde 1607 aparece con el título de “impresor del Rey”, y sólo lo vemos citado por Sánchez Cantón en la nota ya mencionada de su discurso sobre Gondomar. Como no ha sido reproducido, contiene diferencias con la anterior relación, ya que es distinto y no un mero extracto, indica datos sobre su labor publicística y es, según parece, el últi-

mo testimonio impreso de Don Cristóbal en vida, memorial postrero, se edita a continuación junto a la carta a la que acompañaba, cuyo texto lo ilumina. Unos días después vuelve a escribirle agradeciendo la atención por su circunstancia y solicitando la entrega al Secretario del Duque del memorial remitido días antes. En ese lapso de días había visto al Duque gracias a Don Diego. En estos momentos el embajador gallego tiene peso en los entresijos cortesanos y había sido premiado con la concesión de título nobiliario un par de años antes, por lo que Don Cristóbal escribía a quien podía hacerle valer y a quien conocía sus calidades desde hacía más de veinte años. Precisamente, desde el memorial de 1618 no se tenían fuentes documentales sobre Herrera y se desconocían sus preocupaciones, por lo que aquí se publica el texto de las dos cartas y el memorial:

Doc. nº 1 II/2159.-doc. 6

Pérez de Herrera, Cristóbal

[Carta del doctor Cristóbal Pérez de Herrera al conde de Gondomar]. (De casa, 16-X-1619)

[Madrid-Madrid.] Pues es Vs. quien es, y mi me/zenas y amparo, le suplico/ dos cosas, la una es que pase/ los ojos por ese memorial que/ ymprimí en razón de mis/ pretensiones y lo guarde para/ dar al duque, avisándome/ Vs. a esta márzena⁴⁸ que hora/ quiere Vs. que le vaya aguar/ dar mañana jueves por la/ mañana en la antecámara/ ra del señor duque del Ynfanta/ do como está concertado a su/ voluntad de Vs. en todo/ a quien nuestro señor me guarde como puede y deseo. De casa, a 16 de octubre 1619.

El Doctor

Cristóbal/ Pérez de Herrera

Doc. nº 2 II/2159.- doc. 5

Pérez de Herrera, Cristóbal

Memorial. [Madrid, Luis Sánchez (dubit.), 1619]

El Doctor Christóbal Pérez de Herrera, Médico de V. Magestad, y del Reyno, dize, que ha más de cuarenta años que sirue á V. Magestad: porque el de mil y quinientos y setenta y siete fue llamado desde la Universidad de Salamanca, su patria (adonde començaua a dar feliz principio y muestras de pretender y leer Catedras de su facultad) y escogido por el Doctor Diego de Oliuares, Protomédico que fue del Rey nuestro señor que está en el cielo, por la noticia que tuuo de sus letras, y el examen que ante el hizo, para que le ayudasse a examinar los Médicos y Cirujanos, y a las demás Artes tocantes a la Medicina, que en tres años que assistió en su casa, se examinaron: y entre otras de muchas partes, examinó en presencia del dicho Protomédico al Doctor Pedro García Carrero, Médico que fue de la Cámara de U.M. como es notorio, y el mismo certificó diuersas uezes.

En el discurso deste tiempo, auendo llegado el dia del nacimiento felicissimo de U. Magestad, año de mil y quinientos y setenta y ocho, dio noticia al Protomédico, y Médicos de Cámara, y al Conde de Barajas, Mayordomo mayor en aquella sazón de la Magestad Católica de la Reyna nuestra señora que goza de Dios, madre de V.M. y fue causa inme [f. A_{1v}] diata de que se escogiesse para V.M. por ama de leche a D. Mariana de Vargas (como ella misma lo dezía en muchas ocasiones) persona noble y principal, y la más excelente para semejante ministerio que en todo el Reyno se pudo hallar, y de tan dichosa suerte, que mereció dar a V.M.

la primera leche y la postrera, con que se destetó. Y assi mismo curó sin ningún interés todo este tiempo con mucho cuydado, y felizes sucessos, los criados de la casa del Campo de V.M.

Después desto, al fin del año de 80 fue nombrado por Protomédico de las galeras de España, por consulta y elección del Doctor Oliuares, y del insigne Doctor Francisco de Vallés, Médicos de Cámara y Protomédicos del Rey nuestro señor, donde assistió doze años y por el oficio que tenía de Protomédico, con título Real, y por sus partes y suficiencia, fue estimado y llamado, no solamente a todas las enfermedades del Capitán General, y los demás Capitanes, Caualleros, y oficiales Reales, y gente de cabo, sino de lo principal de las ciudades, y puertos de mar, donde llegaua con las galeras: y siruió y curó con grande aceptación, y prósperos sucessos en ellas. En el discurso deste tiempo, hizo otros muchos y particulares seruicios en mar y tierra, con grandes peligros de su uida, derramamiento de sangre, valor, fidelidad, y ahorro de gran suma de hazienda de V. Magestad, y en remedio, y pacificación de dos ciudades. Y por ser tan zeloso del seruicio de V. Magestad, curó mucho años sin ningún interés los tercios de in [f. A_{2r}] fantería que yuan embarcados en las dichas galeras, uiendo la pobreza de los soldados, y el seruicio que hazía en esto a Dios N.S. y a V. Mag. Y con la misma intención en Cádiz, quando boluió el armada de tomar la Isla Tercera, curó más de tres mil soldados enfermos de tauardillos, con muy felizes sucessos, donde por el grande trabajo y peligro murieron tres médicos compañeros suyos, que fue causa de quedar solo curando en casas diferentes que seruían de Hospitales, y uisitando cada día más de seyscientos enfermos, de que se murieron muy pocos. Como todo consta por las fees, papeles, ynformaciones auténticas, presentadas y vistas originalmente diuersas vezes por V.M. y sus Consejos: las quales están en su poder, para hazer demostración dellas quando fuere menester, y memoriales de otros muchos y particulares seruicios, que por no algarse más, no los especifica y refiere.

Después de auer venido a esta Corte el año de 92 llamado por orden del Doctor Vallés, para que siruiesse de Médico de la casa Real de U.M. ha curado en la cárcel Real della, con título de V. Magestad 20 años, con grande cuydado y piedad, prosperos, y casi increíbles sucessos, como consta de las ynformaciones que dello tiene, entre los demás. Y fue recibido por Médico supernumerario del Reyno, por los Procuradores de Cortes del, en compañía del Doctor Pablo de Salinas Protomédico de V.M. y del Licenciado Rojas, Médico de su Real casa. Y con ser sus compañeros tan doctos Médi [f. A_{2v}] cos como se sabe, por su cuydado y acertadas curas, le hizo el Reyno particulares mercedes de ayudas de costa, y le dio título de Protector y Procurador general de los pobres y albergues destes Reynos, suplicando en él a V. Magestad lo confirme, por el zelo y cuydado con que ha acudido y acude al bien y amparo dellos.

En este tiempo, fuera de otros muchos seruicios que ha hecho a V. Magestad, en materia del bien público, fundación de albergue de pobres mendigantes, y amparo de los uerdaderos, que oy sirue de hospital general. Y de los niños desamparados, uestidos de azul, reclusión de mugeres uagabundas, y delinquentes (que llaman galera dellas) ornato de Corte, y obras insignes, que muchas de ellas se han executado, y otras se uan executando, de que tiene impresos, y dados de gracia mucho número de libros enquadernados de treynta y dos que para este efeto ha impresso, algunos de letras humanas, y entre ellos un Elogio de las esclarecidas uirtudes, y Christianissima muerte del Rey nuestro señor don



Anónimo, La Plaza Mayor de Madrid en 1619, Colección Ortiz-Cañabate, Museo Municipal, IN 3152, Madrid.

Felipe Segundo, de felicissima recordación, padre de V. Magestad, que está en el cielo, libro compuesto con grande estudio y cuyado, y otros ocho de su facultad, los seys en lengua Latina, y los dos traduzidos della en la nuestra uulgar, que son un *Compendio* de toda la Medicina diuidido en tres libros, unas Animaduersiones para la curación de la peste, con que se enmendaron algunos errores que en ella se cometían antes que el dicho Doctor [f. A_{3r}] los aduirtiesse, y sustentasse delante del Licenciado Iuan de Oualle de Villena del Consejo Supremo de Iusticia de V.M. y de Mosén Rubí de Bracamonte, corregidor que fue desta villa, los Protomédicos, Médicos de Cámara, y de la casa Real, y Cirujanos de V.M. arriesgándose a tomar a su cargo la comisión y curación della en esta Corte. Y assimismo sacó a luz un libro intitulado, *Clypeus puerorum*, o defensa de niños en Latín y Romance, y otro tratado deste cruel mal de garrotillo en lengua Latina, que tiene traduzido en Castellana para imprimir, que todos cuarenta libros le han costado mucho estudio, y hazienda: fuera de otros tres que en el segundo tomo de sus obras está escriuiendo, para acabar de epilogar en lengua Latina en beneficio destes Reynos toda la facultad de Medicina, Cirugía, Botica, Práctica, y Teórica: y unos Escolios y adiciones al primer tomo: y acaba de imprimir otro de Prouerbios morales, y Consejos Christianos, adornados de textos y lugares de las diuinas y humanas letras, y más de trezientas Enigmas Filosóficas, Naturales, y Morales, con sus Comentos, y muchas dellas tocantes a su facultad, dedicado al Príncipe nuestro señor, para su educación y recreo del entendimiento, y de sus Altezas.

Por todo lo qual a V.M. suplica se sirua de hazerle merced de honrarle, recibíendole por uno de los Médicos de su Cámara, o de la del Príncipe nuestro señor, pues ha más de treze años que por resolución de una consulta del Consejo de Estado (a donde se uieron muy [f. A_{3v}] de propósito los papeles originales de todos sus seruiços) se le prometió entre otras cosas una plaça de la casa de Borgoña de U. Magestad con retención de la de Castilla que oy tiene: y hasta aora entendiendo que V. Magestad le huiera hecho la merced, que por tantas razones y causas suplica, no la ha pedido.

Siruiéndose V. Magestad de informrse de sus partes, letras, escritos, suficiencia, calidad, edad, condición, y fuerças que tiene, de los Protomédicos, y Médicos de Cámara de U. Ma-

gestad, para la dicha pretensión, que como tan Christianos, y de tanta uerdad, y letras, podrán decir quan cierto es, *que* en muchas juntas *que* ha tenido *con* ellos han aprouado siempre su parecer en enfermedades muy graues, en que le han uisto hazer muy acertadas curas, y pronósticos dificultosos, y arguyó diuersas uezes en actos públicos de conclusiones, siguiendo *con* mucha erudición los argumentos en los puntos más difíciles dellas. No siendo de poca importancia para esta pretensión, la generalidad y adorno de letras humanas, y materias políticas, en que ha impresso tantos libros, sin los de su facultad: pues siendo la Medicina práctica y especulatiua, quien tuuiere discurso para curar el cuerpo de la República, como accessorio, se uee en el *que* de la curación del cuerpo della anda entre sus obras, le tendrá también para discurrir y conjeturar acerca de la curación del humano, a quien los Griegos llaman mundo pequeño, como principal objeto de su profesión, que consiste en conjetura y discurso. Digno por todo del premio que de U.M. espera.

Y al fin señor, parece que justamente podrá pretender la plaça que uacó por muerte del Doctor Pedro García Carrero, quien ha más de quarenta años tuuo suficiencia para examinarle delante de un Protomédico de V.M. pues como dize el Poeta:

Quis melius Danaum Danao succedet Achilli
Quam per quem Danaus Danais successit Achilles?

Con que espera de la gran equidad, y Christianissimo y Real pecho de V.M. y de la singular merced *que* le haze, en conocer su zelo, y desseo feruoroso de seruir a V.M. se la hará como de su grandeza confía, en que la recibirá muy grande.

Doc. nº 3 II/2159.- doc. 21

Pérez de Herrera, Cristóbal

[Carta del doctor Cristóbal Pérez de Herrera al conde de Gondomar]. (De casa, 22-X-1619)

[Madrid-Madrid.] Ueso mill uezes las manos/ de Vs. por la singular mer/ ced que me hizo la otra noche/ con Su Ex^a del señor duque del/ Ynfantado, que al fin como/ de tal mano y tan amiga de/ amparar la justicia y ra/ zón y pues ello va por ella/ guiado que no puede tener mal/ suceso, suplico a Vs. me per/ done y se sirva de ponerle en/ la suya ese memorial remitido/ en ocasión que lo entregue a su/ secretario para la

Gaspar de Witt,
Plano de Madrid, 1622-1623,
Museo Municipal,
IN 1521, Madrid.



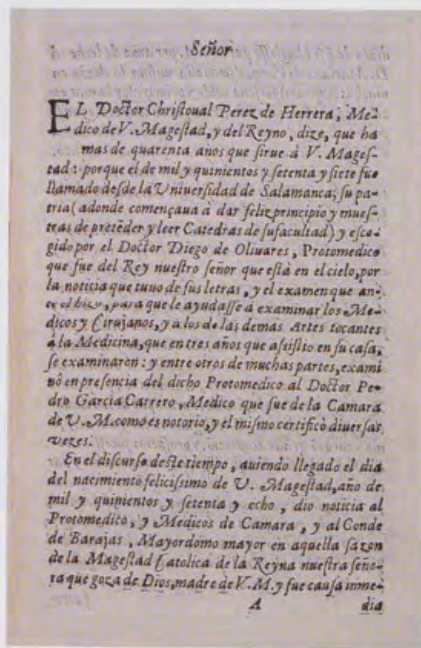
ocasión del/ efecto y encárguele Vs., le suplico, / al su secretario el negocio, que es/ muy mi amigo y ama mucho a Vs. También suplico a Vs. le pida/ Vs. al duque me favorezca/ en el Reyno, cuyo médico soy/ y gran uienechor del por mi inclinación/ [vuelto] / de bien público auiendo/ lee dado a este y a los pasados gran número de libros en ra/ zón del, de mucha estima y cos/ ta y curandolee con gran cuyda/ do, para que me den una ayuda/ de costa como a mis compañe/ ros se a dado por fauor del duque a uno de ellos que ya estaua casi des/ pedido, que con que Vs le pido/ a Su Ex^a esto lo ará y todos/ lo desean y yo quedaré en per/ petua obligación a Vs., como/ siempre, a quien nuestro señor me/ guarde como puede y deseo. De ca/ sa, a 22 de octubre 1619.

El Doctor
Cristóbal / Pérez de Herrera

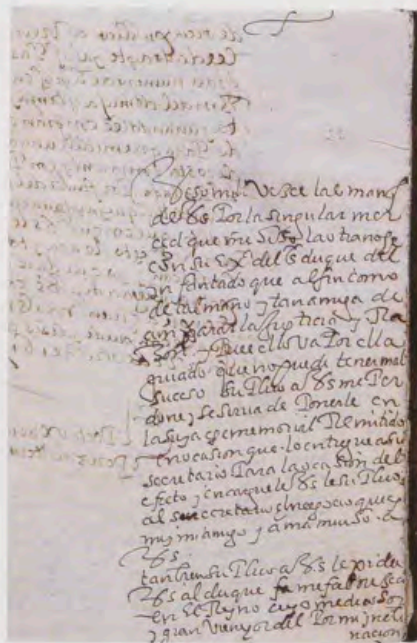
Don Cristóbal, siempre necesitado de dinero y sobrado de servicios, pedía una vez más esa plaza de médico de Cámara por Borgoña al fallecer García Carrera, de méritos posteriores a los suyos en el tiempo y vivo en la *Relación* del año anterior, y aparte, reclamaba por carta a Don Diego la gestión para una concesión de una ayuda de costa, que debía ser la de los cuarenta mil maravedís ya solicitados en 1615 para igualarse con sus compañeros, y que seguro le urgiría tras los gastos de la última impresión que había tenido hacía meses, menos de un año. Con ese dinero pensaría acometer los de la edición en castellano del tratado del garrotillo, ya que dice que lo tiene traducido "para imprimir". El bueno de Don Cristóbal fundía su metal convirtiéndole en tipos de imprenta, en letras de molde, en una graforragia que autojustificaba en el servicio al Reino. Tal vez no sea coincidencia que Herrera fuera no solo coetáneo sino amigo de Lope y de Mariner, dos colosales consumidores de papel, y los tres sean representantes de lo escrito a manos de papel llenas en aquellos años. Esta sociedad de la escritura, que necesitaba al decir de Sancho de Moncada en 1619, en su discurso *Riqueza firme y estable de España...*, más de doscientas mil balas de papel⁴⁹, en la que según ya se denunciaba unos años

antes que "cauando todo el día un hombre gana dos reales y otro escriuiendo quatro ringlones gana dos escudos"⁵⁰, de poetas al repente de la tinta y secretarios de vuelapluma, es la que denuncia Herrera por menospreciar lo industrial. Se encuentra así en las primeras décadas del XVII una vulgarización de la palabra culta que hizo que Gabriel del Corral escribiera en *La Cintia de Aranjuez* que había "tanto tropel/ de escritores sin provecho, me fastidio, que sospecho/ que encarecen el papel". Tirso de Molina también se refiere a ello en aquellos dos versos de *La mujer que manda en casa*, que de "entre catorce vecinos/ quince hallarás poetas"⁵¹, mismamente el hijo de Don Cristóbal, que, adolescente, ya vimos se atrevía con los hexámetros latinos y los daba a imprimir su padre, no faltaba más.

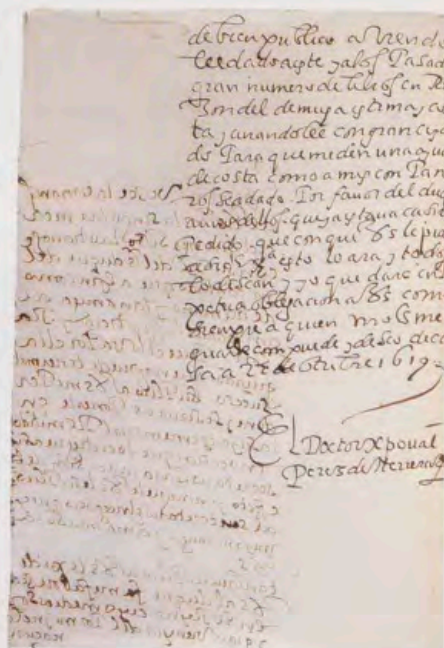
Al morir el 9 de junio de 1620 en la madrileña calle de la Espada, no se sabe de otro memorial más que pudiera haber enderezado en pedimento de su anhelada plaza por Borgoña. Es probable que si en todos esos años no se le había concedido tampoco lo fuera ahora, al tratarse de una plaza de Corte, y en momentos que se podían prever de mudanzas con el Monarca enfermo tras la jornada lusitana de ese 1619, justo cuando Herrera escribía a Don Diego. Además, no consta simpatía por el Doctor, no ya de Uceda sino de Aliaga, el confesor real tan poderoso en esos momentos. Aunque sus propuestas habían sido apoyadas por otras voces una quincena de años antes⁵², al final de sus días se encontraba postergado en ese triángulo vital formado por las tres constantes de servicio al Reino, impresión de sus escritos y pretensión de mercedes, a las cuales se creía merecedor por la aspiración de sus ideas de bien público. Incluso, en los primeros decenios del siglo XVIII el interés de los editores no estará en el *Amparo* sino en los *Proverbios morales* publicados en 1618, que pudieran parecer escritos al socaire del éxito de los de su amigo Alonso de Barros, aunque comenzó a escribirlos años antes. Son estampados en 1733, en un momento⁵³ en que los autores áureos comienzan a tener una consideración distinta de la de los decenios anteriores.



Cristóbal Pérez de Herrera, Memorial, Real Biblioteca, Signatura II/2159, doc. 5, Madrid, Patrimonio Nacional.



Carta del doctor Cristóbal Pérez de Herrera al conde de Gondomar, Real Biblioteca, Signatura II/2159, doc. 21, fols. recto y verso, Madrid, Patrimonio Nacional.



NOTAS

¹ Cfr. L. Levy Peck, *Court Patronage and corruption in Early Stuart England*, Routledge, London, 1995, p. 5; en p. 15 sobre la asociación entre patronazgo y virtud.

² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 2258, ff. 1250r-1252v. Poder de Julio Junti de Modesti a Francisco López para el cobro de esos quinientos ducados que el Consejo concedía.

³ Archivo Parroquial de San Ginés, *Sisas*, legajo 1, f. 202r.

⁴ Vid. D. de la Válgoma, *Mecenas de libros. Su heráldica y nobleza*. [Burgos, Aldecoa] MCMLXVI, en pp. 464-471, ver p. 466, n. 5. En C. Manso Porto, *Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar*. Xunta de Galicia, MCMXCVI, se muestra la relación de Don Diego con los hombres de letras gracias a la edición de diversas cartas, entre ellas algunas de Ercilla.

⁵ Por ejemplo, para estos momentos, J. Scott-Warren: "News, Sociability, and Bookbuying in England Modern: The letters of Sir Thomas Cornwallis", en *The Library, seventh series*, vol. 1, n.º 4 (dec. 2000) 381-402.

⁶ Vid. M. S. Sánchez, *The empress, the Queen, and the nun. Women and power at the Court of Philip III of Spain*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 109-110 y 148-149. Don Cristóbal dice en la propia *Carta apologética...* que Sor Margarita entregó al limosnero mayor Diego de Guzmán el manuscrito del discurso de los *Remedios para el bien de la salud del cuerpo de la República*, de ese mismo 1610.

⁷ *Carta apologética...*, BNM, ms. 4225 (4), f. 227r. Se cita por el manuscrito pero hay edic. en Miguel Salvá / Pedro Sáinz de Baranda (Edits.), *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Imprenta de la viuda de Calero, Madrid, 1851, vol. XVIII, pp. 564-574.

⁸ M. Colmeiro, *Historia de la economía política en España*, Taurus, Madrid, 1965, vol. II, pp. 617-618. Edic. original en 1865. En 1553 se publicó la pragmática sobre las penas a los vagamundos, en RB, VIII/ 2070 (11).

⁹ En un papel de los años noventa en que se denuncia la carestía de Castilla se alude a la actuación sin cortapisas de los llamados regatones o revendedores ventajistas, en Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), I.V.D.J., envío 59.- doc. 708.

¹⁰ Hay edic. moderna de Madrid, Espasa-Calpe, 1975, a cargo de M. Cavillac, con "Introducción", pp. IX-CCIV. Interesa por sus contextos su libro *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*. Universidad de Granada, Granada, 1994. También, L. S. Granjel: *Vida y obra del doctor Cristóbal Pérez de Herrera*, Salamanca, 1959.

¹¹ *Discursos morales*. Caragoça, por Iuan Lanaja y Quartanet, 1617. BNM, R- 7907, ff. 91v-92. El *Epílogo y suma de los discursos...* en RB, VIII/ 558. El discurso de 1617, *A los cavalleros procuradores de Cortes...* lo manejo por el ejemplar Salvá, en la Fundación Zabálburu (Madrid), IV-128.

¹² El contexto doctrinal de la obra y sus conexiones con autores anteriores, caso de Vives, se trata en el capítulo XI de mi tesis doctoral inédita, *Juan Luis Vives en la España Moderna: fama y fortuna de su figura intelectual*, leída en enero de 1998 en la Universidad Complutense y dirigida por Fernando Bouza. Ver pp. 555, 546 y pp. 560-565.

¹³ Vid. *Discurso... al Rey Don Felipe, suplicándole que los pobres de Dios mendigantes de estos reinos se amparen y socorran* (Madrid, Luis Sánchez, 1595) en BNM, R/ 28762 (2) y *Remedios para el bien de la salud del cuerpo de la República* (Madrid, 1610) en BNM, V-C/ 1136 (41).

¹⁴ Vid. J. M. Pérez y Martín (Edit.), *Cartas del «Doncel de Xérica» al Rey Felipe III, con un estudio bio-bibliográfico*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1922, pp. 215-361. También IVDJ, envío 29.-doc. s/n, ff. 64r-67v.

¹⁵ Prueba del crecimiento de la urbe, por muestra, son las decisiones que se tuvieron que adoptar en la organización de su limpieza ante el aumento de calles, para ello ver AHPM, prot. 421, dedicado a esta cuestión, para 1586. Del Madrid capital de la Monarquía en sus primeras décadas, incluyendo los discursos de Herrera sobre la ciudad, trata A. González de Amezúa, "Las primeras ordenanzas municipales de la villa y corte de Madrid (1585)" y "El bando de policía de 1591 y el pregón general de 1615 para la villa de Madrid", en *Opúsculos histórico-literarios*. CSIC, Madrid, 1951, vol. III, pp. 78-115 y 124-172 respectivamente.

¹⁶ La carta de Poza en RB, II/ 2202.- doc. 41 y el auto de Toro en RB, II/ 2190.- doc. 23, traslado.

¹⁷ Bibliografía de Ruiz Martín y Molas Ribalta al respecto ofrece Cavillac, "La figura del «mercader» en el *Guzmán de Alfarache*", en *Edad de Ora*, XX (2001) 69-84, p. 71.

¹⁸ RB, II/1146, ff. 258r-245v y 246r-248v, copia del XVIII. Las publicó Edmond Cros hace treinta y cinco años en *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967, pp. 436-444, aunque las dio a cono-

cer antes en el *Bulletin Hispanique*, LXVII (1965) 334-336. Las comenta también Cavillac en *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, pp. 472-482.

¹⁹ Cfr. *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626)*. Madrid, s/a pero 1935, p. 41 y n. 150.

²⁰ Edic. del índice en Manso Porto, MCMXCVI, pp. 525-631 [op. cit. n. 4].

²¹ A. Alvar, *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*, Turner, Madrid, 1989, en pp. 302-303, n. 42, comenta y pondera la trilogía de discursos al respecto.

²² Sobre esta Junta interesa J. F. Baltar, *Las Juntas de Gobierno en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII)*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1998, pp. 209-217, que cita ese memorial.

²³ La obra fue cometida en la Facultad de Medicina de la Universidad de Alcalá, ver Archivo Histórico Nacional (AHN), *Universidades*, lib. 1150, f. 22.

²⁴ BNM, ms. 28762 (9), f. 175v.

²⁵ C. Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, MCMVI, vol. II, pp. 145-147, donde se reseñan estas escrituras notariales. En lo sucesivo manejo las propias escrituras salvo indicación.

²⁶ AHPM, prot. 3160, ff. 195r-194v.

²⁷ AHPM, prot. 2728, ff. 552r-555r, escritura de cobro de 84.880 maravedís de renta del estanco de la pimienta, a 25 de marzo de 1609.

²⁸ RB, VIII/10258, f. 1v, en este ejemplar hay anotaciones marginales alusivas a Fernández de Navarrete por la coincidencia de asuntos en su *Conservación de Monarquías* (1626), aunque solo se indica "Navarrete".

²⁹ Escritura de pago al respecto en AHPM, prot. 2219, ff. 886r-886v, hoja rota. También AHPM, prot. 2532, según los *Cuadernos de don Alejandro Martín*, instrumento de referencia en fotocopia para los investigadores del AHPM, en vol. IV, f. 59v.

³⁰ AHPM, prot. 3155, ff. 10r-11v; merece transcribirse, pues Pérez Pastor solo ofrece determinados aspectos de la misma, la cual recoge actuaciones sobre el original de impresión y la composición. Un comentario a los preliminares, y en general al libro, hace L. Araujo-Costa en artículo que lleva por título el del impreso en la *Revista de Bibliografía Nacional*, II (1941) 191-200. No debió conocer la escritura, pues no la cita.

³¹ Cfr. F. Rico, "Don Quijote, Madrid, 1604, en prensa", en *Bulletin Hispanique*, tomo 101 (1999), n.º 2, 415-434, p. 432.

³² En la confirmación de su plaza como médico de la Casa Real por Castilla, fechada en Valladolid en 2 de abril de 1605, ver Archivo General de Palacio, *Personal de Empleados*, caja 820/22, se le adscribe este salario.

³³ AHPM, prot. 3155, ff. 1r y f. 5r.

³⁴ BNM, ms. 4225 (4), f. 250r-251v.

³⁵ Se sabe que compraba solares y luego al menos vendía parte de ellos, para el que compró en la calle del Reloj, donde hizo casa en la esquina que da a la calle del Río, ver F. Rodríguez Marín, "La casa de Mateo Alemán", en *Burla burlando...*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1914, 2ª edic., pp. 144-149.

³⁶ BNM, ms. 7499, 92 ff. Letra de amanuense, pero la mano de Herrera está presente adicionando o corrigiendo contenido, con alguna observación sobre la composición, como en margen de f. 85v: "ojo aquí entra el pliego". También ver Cavaillac: "La «reformación de los pobres» y el círculo del doctor Pérez de Herrera (1595-1598)", en J. Martínez Millán (Dir.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Parteluz, Madrid, 1998, vol. II, pp. 197-204, p. 200 para la posible data de composición.

³⁷ AHPM, prot. 2528, f. 1117r y prot. 2450, f. 382r.

³⁸ La escritura de venta se halla en AHPM, prot. 2529, ff. 590r-591v.

³⁹ El inventario del Doctor Oñate, médico real, al morir su mujer en 1593 muestra el 80% de libros relacionados con la medicina, AHPM, prot. 1037, ff. 5v y ss.; también el del doctor Juan de Jaén en 1605, AHPM, prot. 2176, ff. 327r-350v. pero el resto humanidades, al igual que el de Francisco Ruiz, protomédico de Cámara, AHPM, prot. 2700, ff. 28-45v, en 1615; con el tiempo permanece esta tendencia, pues se ve en el del Doctor Juan Díaz, en 1578, prot. 742, ff. 617v y ss, donde se observa asimismo que los que no son de medicina son de letras humanas, al igual que en el del Doctor Cristóbal de Heredia en 1599, prot. 2171, ff. 455v-458v, y en otro de 1638, el del doctor Diego de Herrera, médico de Cámara de Su Majestad, en prot. 6753, ff. 353v y ss. En el del Doctor Leonardo García, en 1638, hay manuscritos que no se detallan, en prot. 4761, ff. 1141 y ss.; su tasación es escasa frente a la de los impresos.

⁴⁰ BNM, ms. 4225 (9), ff. 229r-251v.

⁴¹ Consta de dieciocho folios, inserto en el misceláneo *Discursos morales y políticos*, Luis Sánchez, Madrid, 1618, BNM, R/28762, ff. 166r-185v.

⁴² Vid. A. Hernández Morejón en su clásica *Historia bibliográfica de la medicina española*, Imp. viuda de Jordán e hijos, Madrid, 1846, vol. IV, pp. 117-129, *maxime* pp. 127-129.

⁴³ AHPM, prot. 2282, ff. 435v-466v. La publicaron en extracto Cavaillac / J. P. Le Flem, «La Probanza de limpieza de sangre du Dr. Cristóbal Pérez de Herrera», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XI (1975) 565-575, del primero interesa en ese n.º de *Mélanges* «Noblesse et ambiguities au temps de Cervantes: le cas du docteur Cristóbal Pérez de Herrera (1556?-1620)», donde se comenta esta cuestión. Menciona Cavaillac: «Introducción», en p. XXVIII, n. 24, un memorial de 1609 descubierto por Domínguez Ortiz en el Archivo General de Indias que debió de redactar por esta causa de la pretensión de la plaza.

⁴⁴ Real Academia de la Historia, 4/1946 (21). Impreso, S.I., s.n., s.a.

⁴⁵ Las *Ordenanzas* de 1458 en RB, II/828, copia del XVIII, ff. 64v-66r; ver también A. Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Imp. de Medina y Navarro, s/a, Madrid [1875], pp. 8 y 47-48.

⁴⁶ El 18 de diciembre de ese año, ver *Etiqueta de Palacio*, en RB, II/2560, ff. 40v-41v. En *Casa y manera de Borgoña, y como S.M. se sirve, puesta en relación brevemente...*, RB, II/ 1247, ff. 28r, 39r, copia del XVIII, se alude al servicio de físicos, cirujanos, médicos, barberos, sus ayudas y sus derechos.

⁴⁷ Cartas entre el Conde y el Duque en octubre y noviembre de 1619 en RB, II/870, ff. 111r-111v, II/2159.- doc. 125; la de Sarmiento al Conde, de Burgos, 19 de octubre de 1619, en II/ 2124.- doc. 260, y la de Pedro Gómez de Noriega en II/2159.- doc. 190.

⁴⁸ "Márgen". Se acentúa, puntúa, se normalizan mayúsculas y se desarrollan abreviaturas que no son de cortesía.

⁴⁹ Cfr. *Restauración política de España*. Madrid: Por Juan de Zúñiga, 1746, RB, IX/5859, f. 26v: "... y para lo que se gasta en escribir, imprimir, y otros gastos no es mucho;...". Recordemos que habitualmente una bala tenía veinticuatro resmas y cada resma veintinueve manos de quinientos pliegos cada una.

⁵⁰ IVDJ, envío 59.- doc. 708.

⁵¹ *La Cintia de Araniuez*. En Madrid: en la Imprenta del Reyno, MDCXXIX, RB, VIII/14861, f. 11v.: Tirso, *Segunda parte de las comedias verdaderas...* Tercera impresión, Madrid, MDCCXXXVI, RB, VIII/5580, p. 19 de esta comedia.

⁵² Como revela una de las *Cartas familiares de moralidad*, de Francisco de Vallés (Luis Sánchez, Madrid, 1603), BNM, 2/ 68305, ff. 1-49. Una edición crítica en Cavaillac: "Mendigos y vagabundos en 1596-1597: la carta del L.º Francisco Vallés a Cristóbal Pérez de Herrera", en *Bulletin Hispanique*, tomo 101 (1999), n.º 2, 587-414.

⁵³ La solicitud de tasa para esta edición dieciochesca se encuentra en AHN, *Consejos*, legajo 50629.

Ianus Rex. “Otra cara” de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez:

Morelli y Giordano en el *despacho antiguo* del Rey

Por José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

Las campañas de restauración que el Patrimonio Nacional está llevando a cabo en el Palacio Real de Aranjuez suponen un esfuerzo cuyos resultados habrán de ser publicados cuando las obras estén terminadas; entonces podrá advertirse el trabajo en equipo desarrollado en las investigaciones previas¹. Pero es forzoso dar a conocer ahora uno de sus más sorprendentes resultados: el haber sacado a la luz, tras dos siglos de completo olvido, la bóveda del antiguo despacho del Rey, que se hallaba oculta por un cielorraso. Su decoración seicentista integra escultura en estuco y pintura mural; aquella puede atribuirse a G.B. Morelli, pero desde luego las cinco escenas al fresco son obra indudable de Luca Giordano, y la principal de ellas contiene un fascinante retrato alegórico de *Carlos II como Jano*, que constituye el punto culminante de un discurso iconográfico cuya complejidad y riqueza otorga especial interés a este conjunto.

La sala fue el despacho del Soberano bajo la dinastía de los Austrias, desde que Felipe II hizo construir esta residencia hasta el advenimiento de Felipe V, y por tanto en el XVIII se la conocía como el *despacho antiguo* del Rey, nombre que le corresponde y por el cual la denominaremos en adelante. Las paredes estaban cubiertas con lienzos de tema mitológico, pintados *ex profeso* también por Giordano. El conjunto decorativo de esta sala, que la restauración en curso recuperará en todo lo posible, constituye por tanto el más importante que subsiste en un palacio real español del siglo XVII, tanto por su calidad artística como por su carácter profano y su densidad iconográfica.

En este pequeño pero muy coherente espacio la Corte española consigue una integrada combinación de estucos, frescos y escenas pictóricas seriadas característica de la gran decoración palatina europea del alto Barroco, alcanzando de este modo un ambiente representativo homólogo a los que Luis XIV había creado. El modelo de Versalles, que se impone en todas las Cortes de Europa hacia 1680, y no menos en España, como testimonio el vestido, se había forjado a partir de los mismos focos y modelos artísticos italianos que proveen al Monarca católico para realizar este gabinete, de modo que el efecto global ofrecido por esta bó-

veda logra un nivel cosmopolita insólitamente nuevo en el discurso representativo del arte cortesano español durante la segunda mitad del siglo XVII.

Las salas de la fachada meridional en la planta noble del Palacio de Aranjuez, con balcones al jardín del Rey, eran las principales piezas del cuarto del Rey bajo los Austrias. En el medio se espaciaba una larga galería, y a sus extremos dos piezas cuadradas, el despacho al Oeste y la cámara o dormitorio al Este. Todas ellas fueron objeto de dos campañas decorativas complementarias en la segunda mitad del siglo XVII: Felipe IV hizo decorar sus bóvedas con estucos cuya ejecución encomendó a Morelli, y encargó para la galería una serie de paisajes con temas mitológicos². Para las dos salas extremas Carlos II encomendó a Giordano pintar al fresco las medallas en las bóvedas, y al óleo los cuadros, concebidos a medida, que cubrían por completo los paramentos. El objeto esencial de estas páginas es la decoración al fresco en la bóveda del despacho antiguo, puesto que de los estucos y de los lienzos habrá mejor y más extensa ocasión de tratar cuando las restauraciones estén concluidas, pero es obligado entender ese techo como parte de un conjunto donde se integraban la escultura y la pintura, ésta en diversos campos. Para exponerlo con un cierto orden parece preferible ofrecer primero una descripción básica, examinar a continuación los estucos por ser lo más antiguo, centrar luego la atención en la bóveda, y terminar por hacer referencia a los cuadros que formaban la serie decorativa. Este último aspecto ha sido estudiado por Javier Jordán de Urríes y guarda una estrecha relación con los frescos, por lo que nos ha parecido obligado apuntar aquí un esbozo de cómo sería el efecto del conjunto según las hipótesis de identificación de los cuadros y de reconstitución de su emplazamiento elaboradas por él. En otra publicación, que esperamos próxima, este investigador argumentará

Pintura al fresco por Luca Giordano, esculturas en estuco atribuidas a G.B. Morelli, Carlos II como Jano atendido por las Cuatro Estaciones, Detalle, Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.





Luca Giordano, Carlos II, Detalle de la pintura al fresco en la bóveda sobre la Escalera Principal, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

cumplidamente el aspecto que presentarían los muros de la sala –sobre lo cual resumimos sus conclusiones– y ofrecerá un análisis completo sobre los contenidos y estilo de esta serie pictórica ³.

Esa suntuosa decoración de estucos y bóvedas recubre la bóveda esquifada del siglo XVI. La existencia de esa estructura por encima del falso techo nos constaba ya desde 1998; pero los actuales trabajos en curso sobre la arquitectura y la decoración del Palacio Real nos crearon la necesidad de verificar si no sería éste el ‘gabinete antiguo’ descrito por Ponz, explorando sobre el cielorraso que desde una fecha incierta, pero sin duda posterior al reinado de Carlos III, ocultaba estucos y frescos.

El interés de esta obra supera incluso el de sus autores y su carácter inédito, por varias consideraciones. En primer lugar se trata de la única decoración profana y alegórica de esta época que se conserva en uno de los Palacios Reales administrados por el Patrimonio Nacional, siendo éste un género característico, esencial incluso, del periodo y del pintor, que para Carlos II elaboró, a continuación, la vasta alegoría simbólico-dinástica del Vellocino y las hazañas de Hércules en el Casón, o salón de baile, del Buen Retiro. En segundo lugar, su iconografía alegórica es de una complejidad y riqueza alusiva interesantísima; quizá sea éste el rasgo más notable de la pieza, pues llega a incluir la efigie de Carlos II como una de las faces del “Jano bifronte”, personificación de la potestad soberana cuya sabiduría se extiende por encima del tiempo –las cuatro estaciones– hacia el presente y el futuro. En tercer lugar, los planteamientos formales del conjunto escapan al criterio habitual de Giordano en el fresco, pues se combinan con la obra de estucos que atribuimos a Morelli y consideramos, por tanto, preexistente. El resultado ofrece un efecto próximo a la conjugación de ambas artes consagrada por Pietro da Cortona en Pa-

lazzo Pitti, donde las molduras y la escultura de estuco se integran con la pintura creando un efecto de riqueza que es el seguido, también, por Luis XIV en la *Galerie des glaces* de Versailles.

En esta pequeña pero magistral obra del pleno Barroco, realizada en Aranjuez, Giordano se ha desenvuelto “bravamente” en un sentido distinto a su acostumbrado recubrimiento de los rasos cascarones con extensos frescos continuos. Cuando las semejanzas y diferencias entre los lenguajes artísticos de las Cortes europeas del XVII se plantean como un objeto apasionante de estudio, este pequeño gabinete del pleno Barroco constituye una verdadera sorpresa, que recupera un interior regio español insólitamente cercano a Le Brun, pero inspirado directamente en sus fuentes romanas y florentinas. Por otra parte, su prolongada ‘reserva’ ofrece otra ventaja, el magnífico estado de conservación de las pinturas ⁴.

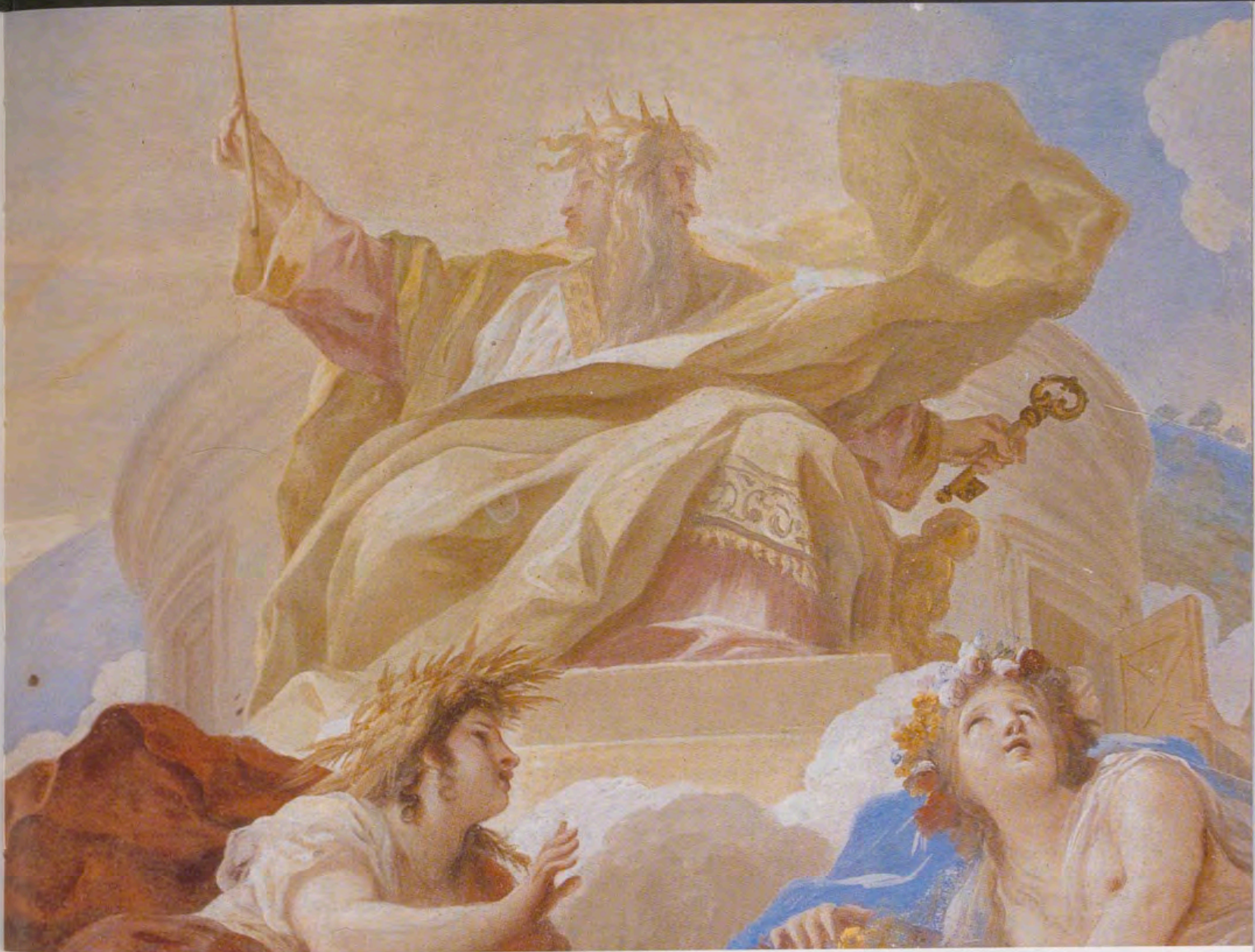
LOS ESTUCOS DE MORELLI

La molduración de estuco blanco, con las partes más sobresalientes doradas, define una medalla central cuadrada con entrantes en sector de círculo; en las fachadas norte y sur presenta tondos; en las del este y oeste, marcos trapezoidales de lados curvos. En ella se integran esculturas de medio o altorrelieve: ocho figuras alegóricas y varios niños. En los ángulos hay escudos, insertos en conchas grandes doradas, asentadas sobre esfinges y rodeadas por guirnalda de laurel; encima de las conchas, tarjetones en blanco de los que salen sendas cornucopias. Los escudos representados corresponden a Castilla (ángulo SO), León (NO), partido de Castilla y León (izquierda) y Casa de Austria –derecha– (NE) y, por último, un águila emblemática de la Casa de Austria (SE).

No parece posible atribuir esta obra a los escultores de cámara activos durante el reinado de Carlos II y en la década de 1690, cuando Giordano pintaba aquí, pues tanto la ausencia de referencias al respecto como la comparación con el resto de sus producciones conocidas no permite proponer una hipótesis firme en este sentido ⁵. Por el contrario, el estilo es perfectamente compatible con lo que conocemos de Morelli, que también trabajó en este Palacio como informa el propio Palomino:

Hizo el modelo de los mascarones de bronce dorados, que están en la fuente, que se labró el año de 1662 en Aranjuez [...] Y aviendo comenzado unos Adornos de estuque en algunas Piezas de aquel Palacio, se quedaron sin acabar, por muerte del señor Felipe IV, y también por estar mal asistido de medios; y Morelli se volvió a Valencia, con ánimo de venir después a concluirlos, como con efecto vino; y preocupándole la muerte en Madrid, se quedaron así. Fue superior, especialmente en labrar, o modelar de barro ⁶.

Las esculturas presentan características inequívocamente italianas. Los *putti*, en particular, resultan muy próximos a la escultura subsistente de las que hubo en la Colección Real, con temas infantiles del mismo carácter, y que se conserva en el Museo del Prado ⁷; así como a los frisos en la iglesia romana de Sant’Ignazio, donde Morelli se encargó de materializar los modelos de Algardi ⁸. En esta atribución que aventuramos coincide el principal estudioso sobre el arte de Morelli en España, Don Ismael Gutiérrez, quien, en amable comunicación oral, destacó cómo Giordano hubo de



Luca Giordano, Carlos II como Jano, Detalle central, Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

aceptar aquí el respeto a los estucos morellianos de los años sesenta, mientras que su posterior intervención en San Antonio de los Portugueses supuso un violento quebranto de esa misma premisa, pues arrasó cuanto el escultor había hecho bajo la cornisa de la iglesia para que la continuidad de su concepción pictórica no tropezase con barreras plásticas⁹.

Los estucos exponen cuatro caracteres esenciales del Soberano español y las virtudes que se entendían propias de los Monarcas de la Casa de Austria. Aquellos están representados en personajes masculinos mitológicos que flanquean los tondos en las fachadas norte y sur. En la norte Neptuno y Atlas, y en la sur Hércules y Mercurio, aluden a la extensión ultraoceánica de la Monarquía, a sus pretensiones universales, a la figura del Rey católico como sostén del mundo cristiano y a la protección que dispensa hacia el comercio, mientras la del semidiós últimamente citado constituye el símbolo habitual del Monarca. Las virtudes dispuestas, con sus habituales atributos, a los lados de las medallas trapezoidales son la Justicia –con espada– y la Prudencia –serpiente y espejo– en la fachada este, y la Esperanza –con el ancla– y la Caridad en la oeste¹⁰. El discurso no es original, pero sí muy enfático tanto por su forma como por sus contenidos, en contraste con la abstinencia simbólica que hasta ahora podía conside-

rarse propia de las casas reales campestres bajo el reinado de Felipe IV. Su tono recuerda al de las representaciones mitológicas realizadas por Mitelli y Colonna en las salas del Alcázar madrileño, y al despliegue de signos monárquicos llevado a cabo frecuentemente en las efigies regias efectuadas por el círculo de Velázquez. La decisiva figura de este artista cortesano, aposentador real y responsable al menos parcial de la remodelación interior operada en el Palacio de Aranjuez, durante los años cincuenta y sesenta¹¹, está detrás de todos estos decoradores italianos, aunque la convencional aplicación de esas pautas cortesanas resulte alejada de la contenida imagen real que se asocia con sus retratos regios autógrafos. Hay que subrayar cómo la venida de Morelli a España obedece, al menos en buena parte, a su previo contacto con el pintor de cámara en Roma¹².

En tanto no esté publicada la investigación de Martínez Leiva sobre Morelli y la decoración del cuarto del Rey en Aranjuez bajo Felipe IV, huelga extenderse sobre cómo se compatibiliza que estos estucos estén completos con la afirmación de Palomino según la cual Morelli dejó inacabados sus trabajos en Aranjuez cuando murió; y por el momento pertenece al terreno de las hipótesis sin confirmación documental qué estaba previsto esculpir o pintar –y por quién, en este



Pinturas al fresco por Luca Giordano, esculturas en estuco atribuidas a G.B. Morelli, Carlos II como Jano atendido por las Cuatro Estaciones, y cuatro medallas con representaciones de la Generosidad, la Humanidad, la Severidad y la Clemencia, Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

caso— en las medallas redondas y trapezoidales donde más tarde Giordano desplegó sus frescos.

LAS OBRAS DE GIORDANO EN ARANJUEZ

En su vida de “El insigne Lucas Jordán”, Palomino dice:

Acabadas estas obras [de El Escorial] se vino Lucas a Madrid[...] Y en el Palacio de Aranjuez pintó también varios cuadros de historia, y de los Elementos, y Estaciones del Año[...] Después de estas pinturas del óleo, determino Su Majestad, que se acabase [...] el Casón ¹⁵.

Teniendo en cuenta que los grandes frescos de El Escorial quedaron terminados en 1694, esto supone una fecha en torno a 1695. Tal referencia, que no encontró eco en De Dominici ¹⁴, resulta sin embargo sumamente vaga, pues no diferencia entre pinturas al óleo y frescos, cuando al enunciar las estaciones del año Palomino se refiere, con casi absoluta seguridad, a las que en la escena central están debajo del Jano bifronte. No puede extrañar que la crítica posterior no haya fijado su atención en unas obras escasamente definidas ¹⁵.

Sin embargo, este techo estaba aún visible en 1769, pues lo cita Ponz en su *Viage de España*:

la bóveda, y friso de una pieza, que llaman el Gavinete antiguo, fue bravamente pintada por Jordán, y en el medio hay un Jano con otras figuras, y también las hay en el dicho friso. Se ven en la misma pieza siete quadros al óleo del expresado Jordan, que representan fábulas, y quatro países de Juan Bautista del Mazo, según la opinión del que me guiaba; de cuyo Autor me dixo que eran otra porción de países, que ví repartidos por varias piezas de Palacio... ¹⁶.

Con la expresión ambigua de *friso* se refiere Ponz a la parte de la bóveda donde campea el ornato escultórico, es decir a las cuatro medallas con figuras femeninas alegóricas.

Ceán Bermúdez no cita los frescos ni los cuadros, salvo uno, pero esto se debe a su expresa opción de no ofrecer una lista exhaustiva de obras del *Fa Presto*, aparte de otras posibles razones ¹⁷; y desde luego no significa que los cuadros no siguieran en Aranjuez, pues aparecen en los inventarios de 1794 y de 1818 ¹⁸. La habitación al otro extremo de la galería —el dormitorio del Rey—, actual salón de espejos, también estuvo decorada con estucos con toda seguridad ¹⁹. Campeaban en su bóveda cinco óvalos con otras tantas pinturas de Giordano representando los elementos y otro asunto; según esa referencia proporcionada por la Testamentaría de Carlos II no debían ser frescos, sino óleos encastrados, aunque resulta más que dudoso ²⁰. Tanto la iconografía como el estilo de los frescos de Giordano en la bóveda del despacho del Rey son característicos de su estilo durante esos años al servicio de Carlos II en España que en las páginas de este mismo número analiza el profesor Gutiérrez Pastor; por ello me abstengo de entrar en análisis formales que pueden encontrarse con más extensión en ese texto, aunque aplicados a las dos grandes obras —El Escorial y el Casón— cuyo intermedio dio tiempo a Giordano para crear, prestísimo, este ameno sainete mitológico. Es evidente que, al tener que constreñirse al marco fijado por los estucos, el pintor ha acudido a fórmulas más usuales en sus cuadros que en sus frescos de gran desarrollo superficial, si bien muchas figuras presentan concomitancias claras con las de las bóvedas laurentinas y



Luca Giordano, la Generosidad. Morelli, Hércules, Mercurio y ornamentos en estuco, costado sur de la bóveda en el Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

madrileña; en particular las cuatro figuras femeninas alegóricas están muy próximas a las *musas* en la sobrecornisa del Casón, y también a las *virtudes* en la escalera escurialense²¹. Como ha señalado Scavizzi,

La vena exaltadora del pintor, que se había ajustado perfectamente al clima de la contrarreforma de la Iglesia napolitana, se adaptaba ahora con igual facilidad a la exaltación de la monarquía española; Carlos II se dio cuenta de ello y definió a Giordano como el pintor más grande del mundo... repitiendo lo que había dicho en un estado de ánimo similar, pocos años antes, el gran duque de Florencia: "pintor maravilloso, hecho por dios para satisfacer a los príncipes" (De Dominici)²².

Su magnífico despliegue formal y simbólico resultaba especialmente idóneo cuando, como ha señalado López Torrijos,

...se trata de convencer al espectador de la magnificencia y la grandeza de un linaje, que, observado directamente, en su heredero viviente y en sus hechos contemporáneos, no da sino impresión de debilidad y agotamiento²³.

La misma autora ha señalado cómo Giordano suele seguir a Ripa con fidelidad, y aquí no falta a su costumbre como ha verificado Jordán de Urríes²⁴. Es lo más posible que en Aranjuez el pintor quedase libre para idear las alegorías convenientes para las bóvedas, dado su tamaño reducido y su concentración temática que tal vez sólo obligasen a una indicación somera, por parte de algún secretario regio, acerca de los temas fundamentales que debían ser tocados²⁵.

La medalla central representa a *Jano bifronte* como personificación de la soberana inteligencia y prudencia y de su dominio atemporal; uno de los rostros, el izquierdo, muestra el perfil inequívoco de Carlos II, el mismo que aparece en la escalera de El Escorial, pero vuelto hacia el lado contrario a como aparece allí. Su fisonomía, caracterizada por una nariz aguileña, el bello caído y un acusado prognatismo, resulta inconfundible. En la mano izquierda lleva un cetro; en la otra, que corresponde a la cara barbada de viejo, una gran llave, de acuerdo con su iconografía establecida²⁶. Detrás, su templo, circular, con las dos puertas, y en un plano aún posterior la silueta del orbe. Debajo de

Jano están, de izquierda a derecha, Baco, Ceres, Flora y una figura con lanza que simboliza el Invierno, como las anteriores las restantes tres estaciones del año, aludiendo al carácter de Jano como deidad del tiempo. La representación del dios Jano no es extraña a los programas iconográficos cortesanos del reinado de Carlos II, si bien donde aparece es en decoraciones efímeras levantadas con motivo de las entradas de las Reinas María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo. En la entrada de la primera se incluyó a *Jano con cuatro caras y Hércules a sus pies*. Esta decoración formó parte del arco de la Puerta del Sol. En la entrada de la Reina Mariana de Neoburgo, la representación de este dios tomó un doble papel. Primero se le representó como *dama con llave en una mano y cetro en la otra*, en un Jeroglífico situado en la puerta de Guadalajara; mientras, en los adornos realizados en la calle de Platerías se situó un adorno con *Jano con dos caras y dos puertas*. Todas estas representaciones parecen haberse basado en la muy difundida estampa de Cartari, pero es preciso señalar que, en todos aquellos montajes y en los libros de emblemas contemporáneos, el uso de Jano como imagen de la omnipresencia implicaba diversos niveles de lectura. Su mirada hacia varios puntos era símbolo de la omnisciencia divina, y también del general conocimiento de todos los asuntos que debe ser característico del Rey, estableciendo así un obvio paralelo entre ambas Majestades. Jano, como emblema de universalidad y paz, resulta por tanto una figura bien adecuada al despacho del Rey Católico. En un libro de emblemas apenas veinte años anterior, y dentro del mismo reinado, Lorea empleaba a Jano como símbolo de Dios omnisciente, "*Omnibus praesens. Nada se le oculta a Dios. A todo asiste Su Majestad, y registra nuestras acciones. La más leve palabra, y el pensamiento más ligero está a su vista, como la acción más grave, y mayor. Esto fue lo que los Antiguos veneraron, aunque atribuyendo a falsa Deidad, lo que sólo es privilegio de Dios, por su inmensa capacidad, y por su infinidad con que todo lo comprende. Estos atributos dieron a su Dios Jano...*". Pero, por otra parte, el final de las reflexiones planteadas por este mismo emblemista vinculaba la figura de Jano con

las relaciones morales, no siempre positivas, entre el Monarca y sus cortesanos; en ese contexto es preciso destacar, como ha hecho Álvarez-Ossorio, que este dios romano constituía también un símbolo de la prudencia, virtud esencial del *homo aulicus*, obligado a compaginar honestidad y discreción de una forma por lo general difícil y no siempre posible. La omnisciencia, la paz y la prudencia —ésta susceptible de ser interpretada de modo algo ambiguo— son, en todo caso, los perfiles que el doble rostro de Jano ofrecía como adecuada máscara representativa de Carlos II, quien aparece próximo a un busto de esta deidad bifronte en la pomposa estampa que le dedicó el *Almanach royal* francés de 1673; esperamos tratar todas estas relaciones entre el Rey de España, Jano y su imagen en la propaganda artística con mayor amplitud en el futuro ²⁷.

En el tondo de la fachada sur Giordano funde las dos versiones que Ripa ofrece de la *Generosidad*, y que en efecto presentan pocas diferencias. El resultado es una hermosa doncella rubia con atuendo regio y túnica dorada, acompañada por un león, y que sostiene con la mano derecha unos collares y medallas de oro ²⁸. En el de la fachada norte presenta una mujer de aspecto alegre, vestida como una ninfa, que lleva un perrito y está acompañada por un elefante, es decir, al pie de la letra la *Humanidad* según Ripa ²⁹.

La medalla en el costado este muestra exactamente la *Severidad* según Ripa ³⁰: es una mujer mayor con aire de mando, vestida con atuendo regio y coronada de laurel; en la mano izquierda lleva una figura cúbica sobre la que se yergue una daga, y con el brazo derecho extendido sostiene un cetro. Le acompaña un leopardo, y éste es

el único rasgo en el que Giordano se aparta del iconólogo que postula un tigre en su lugar, si bien es cierto que, hasta donde sabemos, el pintor napolitano nunca retrató a un tigre propiamente dicho en ninguna de sus obras. La del costado oeste simboliza la *Clemencia* según Ripa, fundiendo atributos de sus dos propuestas: es una mujer que lleva una flecha en la mano, y en la otra una rama de olivo, y bajo cuyos pies hay armas ³¹. La rama de olivo podría hacer pensar que se trata de la Paz, pero el contraste con el resto de los atributos propuestos por Ripa para esa personificación obliga a descartarla ³².

Si bien el retrato que estas alegorías hacen del Rey en su oficio, severo pero humano, generoso y clemente, es en principio válido en general para la Monarquía española del Antiguo Régimen durante la Edad Moderna, ha de entenderse, además, dentro del contexto histórico específico del lustro final de reinado del último Austria español. Fechada entre 1694 y 1696, esta bóveda se encuadra, por tanto, en la preparación de la Sucesión a la Corona de España: desde 1693 Carlos II consideraba como su heredero a su sobrino-nieto José Fernando de Baviera, cuyo fallecimiento en 1699 dio lugar a los tratados de reparto y, a la larga, a la designación de Felipe de Borbón en el último testamento del Rey. El Príncipe electoral había sido declarado heredero, sin más, en el testamento otorgado por el Rey en 14 de septiembre de 1693, pero las maquinaciones en las *cortes del barroco* dieron lugar al segundo tratado de reparto por el cual, manteniendo a José Fernando de Baviera como sucesor, las demás potencias desmembraban la Monarquía de España. En consecuencia Carlos II otorgó en 1698 un nuevo testamento en el que declaraba a esa



Luca Giordano, la Generosidad, costado sur de la bóveda en el Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.



Luca Giordano, la Humanidad. Morelli, Neptuno, Atlas y ornamentos en estuco, costado norte de la bóveda en el Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

Alteza Electoral su *heredero universal*, salvaguardando así la unidad de sus reinos.

Por tanto Giordano, al *retratar* a Carlos como Jano biface, garante de la paz y previsor del porvenir, ha *representado* –sin duda por indicación regia–, la mente soberana, las intenciones dinásticas del último Austria, la imagen espiritual y simbólica del Monarca en aquel momento. Todo ello, evidentemente, sin olvidar la más amplia aplicación de la que son susceptibles estas alegorías como regla general. En este sentido constituye un dato muy interesante, y tal vez relevante para la génesis misma de estas obras, que Carlos II y Mariana de Neoburgo realizaran una extemporánea jornada en Aranjuez, de camino a Toledo, en 1696, entre la primera y la segunda y universal designación de José Fernando y cuando acababa de fallecer la principal abogada de la causa de este niño como sucesor a la Corona, su bisabuela la Reina viuda Mariana de Austria³⁵. Las significaciones político-dinásticas entraban de este modo en la decoración fija del Palacio Real de Aranjuez, continuando la tendencia desarrollada por Felipe IV a dotar de similares contenidos al Jardín de la Isla y al del Rey, bajo el propio balcón de este real despacho.

No obstante el interés y el esplendor de la bóveda, la magnífica riqueza artística del despacho de Carlos II sólo se entiende en su conjunto si consideramos, bajo su cornisa dorada y pintada imitando mármol de San Pablo como las guarniciones de las puertas³⁴, la serie de cuadros que cubrían las paredes³⁵. Conservados en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional, los cuadros grandes, cuyas medidas es lo único que ofrece el inventario de 1700, representan la historia de Orfeo, narrada en cinco escenas que se desarrollan desde la puerta que daba acceso al despacho desde la galería del Rey, y a partir de ahí en el sentido de las agujas del reloj: así en la pared sur colgarían, a ambos lados del balcón, *Eurídice mordida por la serpiente*³⁶, y *Muerte de Eurídice*³⁷. La pared oeste estaba casi íntegramente ocupada por *Orfeo en el Monte Ródope*³⁸. En la pared norte, a ambos lados de la puerta que comunica con la sala de guardias, estaban *Orfeo desdén a las bacantes*³⁹

y *Orfeo atacado por las bacantes o Muerte de Orfeo*⁴⁰. Fuera ya de la serie órfica, pero formando obvia correspondencia con el ambiente musical de la escena frontera en el monte Ródope, cuya propiedad subrayó con elocuencia Ponz, colgaba en la pared oriental un cuadro sumamente apropiado para la identificación con el Rey en este Real Sitio, *Apolo en el Monte Parnaso*⁴¹. En cuanto a las tres sobrepuestas que recoge la Testamentaria de Carlos II, Jordán de Urríes ha identificado el *Apolo con los rebaños del rey Admeto*⁴². Según Jordán de Urríes, los dos grandes cuadros fueron retirados de esta sala en el siglo XVIII, colocando en su lugar los cuatro cuadros de Mazo que vio Ponz junto a los siete –ya no nueve– de Giordano. Por ello el viajero académico describió el *Orfeo en el Monte Ródope* en otra pieza, junto con los procedentes de la cámara de Carlos II⁴³.

Jordán de Urríes ha restituido también la otra serie de Giordano que cubría los muros de ese dormitorio o cámara del Rey, la sala actualmente llamada de espejos en el ángulo suroriental del Palacio. En su bóveda describe la Testamentaria de Carlos II “Zinco óbalos q están en el techo, embutidos en el yeso y son de la misma mano (Jordán)”; con buena lógica induce dicho investigador que –posiblemente junto a otras alegorías– ahí estarían representados los *Elementos* aludidos por Palomino⁴⁴. En cuanto a los lienzos, todos de tema mitológico, en la pared de Poniente había una sobrepuesta y el *Triptolemo*⁴⁵; en la pared norte *La alegoría de la Paz*⁴⁶, otra sobrepuesta y *Eolo*⁴⁷. En la pared oriental, a ambos lados del balcón, los lienzos verticales de *Apolo*⁴⁸ y *Las Parcas*⁴⁹; y en la meridional, con idéntica disposición, *Júpiter*⁵⁰ y *Ceres*⁵¹. De las dos citadas sobrepuestas ha identificado una, *Deucalión y Pirra*⁵².

Como ha observado Jordán de Urríes, la disposición de las dos pequeñas salas cuyas paredes y techo habían quedado cubiertos de pinturas por Giordano recuerda vagamente, por su situación simétrica flanqueando un espacio mucho mayor, la de los dos antecoros que el prolífico artista decoró a ambos lados del coro escorialense. Es obligado comenzar a analizar los puntos

de contacto entre la decoración de las demás residencias reales y la de Aranjuez, Palacio que adquiere ahora una nueva importancia en ese contexto; pero, antes que nada, es preciso dedicar mayor espacio a publicar el conjunto de la investigación realizada como base para la restauración en curso, pues las obras de Morelli, de los pintores madrileños y de Giordano formaban, en toda la extensión del cuarto del Rey, un conjunto rico y complejo, especialmente en sus aspectos iconográficos profanos, paisajistas y mitológicos, acerca del cual estas breves notas sólo pretenden adelantar una diezmada primicia⁵⁵.

NOTAS

¹ Dentro de la labor propia de los Departamentos de Conservación y de Restauración, en la Dirección de Actuaciones sobre Bienes Muebles Histórico-Artísticos, he de destacar el apoyo en la documentación y localización de piezas prestado al conservador del Palacio de Aranjuez Don José Luis Valverde, durante la campaña citada, por Don Javier Jordán de Urríes y Doña Gloria Martínez Leiva. Sus investigaciones prosiguen actualmente, como también, en coordinación con ellos, la de quien esto escribe, adscrito a la Dirección del Patrimonio Arquitectónico. Dentro de ésta merece especial mención Don Luis Pérez de Prada, arquitecto encargado del Palacio de Aranjuez, pues practicó de la forma más eficaz y entusiasta la exploración que, a instancias nuestras, sacó esta olvidada bóveda a la luz el día 27 de agosto de 2002. La nota de prensa, que encontró eco en los diarios nacionales durante los días 15 y 15 de septiembre, anunciaba ya la publicación del presente artículo.

² Gloria Martínez Leiva, investigadora que actualmente disfruta una beca en Patrimonio Nacional, adscrita a la Dirección del Patrimonio Arquitectónico, está llevando a cabo una investigación sobre

las obras decorativas en el Palacio Real de Aranjuez bajo Felipe IV, centrada en la contribución de Morelli y en la galería de paisajes. Agradezco sobremanera a esta investigadora eficientísima las búsquedas bibliográficas e iconográficas y, sobre todo, su básico apoyo.

³ Agradezco a este gran investigador, contratado en Patrimonio Nacional, que me permita adelantar las conclusiones de su labor. Sin su gentileza y las facilidades que me ha dado no me hubiera sido posible completar el presente trabajo, y quiero hacer constar mi más profundo reconocimiento.

⁴ Los frescos están intactos. El dorado del estuco parece haber sido objeto de renovaciones posteriores; sólo las esculturas y molduras han sufrido pérdidas y golpes, seguramente cuando se instalaron las vigas que soportaban el cielorraso. Dejo para los técnicos de restauración las precisiones al respecto. Las dimensiones de la sala son 4,70 m. de ancho (paralelo a la fachada), 5,55 m. de fondo, 3,74 m. hasta la cornisa y 2,00 m. desde ésta hasta el cénit de la bóveda.

⁵ Pedro Alonso de los Ríos, Miguel de Rubiales o La Roldana fueron buenos artífices y activos en este periodo, pero no trabajaron en este material que sepamos, ni esto resulta próximo a su estilo. Pedro Alonso de los Ríos, que murió en 1705; Miguel de Rubiales fallecido en 1702. Ni el estilo ni sus fechas de presencia en la Corte permiten pensar seriamente en Nicolás de Bussi, y también resulta ajeno al arte de La Roldana, creada escultora de cámara en 1692, el 15 de octubre, sin gajes; vuelta a nombrar por Felipe V el 9.10.1701. Ninguna referencia antigua la relaciona tampoco con Aranjuez.

⁶ A. A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica... El Parnaso español pintoresco laureado*. Tomo III. *Con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles*, Madrid, 1724, p. 347, dentro de la vida de Velázquez, p. 188. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...* 1800, III, 196. Benezit sitúa su muerte "après 1665", sin más.

⁷ R. Coppel Areízaga, *Catálogo de la escultura del Museo del Prado de época moderna, siglos XVI-XVIII*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1998, pp. 156-157, n° 45. Cfr. A. E. Pérez Sánchez y M. Agulló, "Juan Bautista Morelli", *AEA*, XLIX, n° 194, 1976, pp. 109-120. J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-Londres, 1985, I, p. 219.



Luca Giordano, la Humanidad, costado norte de la bóveda en el Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.



Luca Giordano, la Clemencia. Morelli, la Esperanza, la Caridad, ángeles y ornamentos en estuco, costado oeste de la bóveda en el Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

⁸ I. Gutiérrez Pastor, "Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses de Madrid (1668)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM). Vol. XIII, 2001, pp. 111-117.

⁹ I. Gutiérrez Pastor y J. L. Arranz Otero, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM). Vol. XI, 1999, pp. 211-249, especialmente pp. 216-218. Agradezco al profesor Gutiérrez Pastor sus amables indicaciones al respecto; como también al gran especialista Don Alfonso Emilio Pérez Sánchez su interés y gentileza.

¹⁰ J. L. Morales y Marín, *Diccionario de Iconología y Simbología*, Taurus, Madrid, 1984, p. 141: la Esperanza "Se representa por medio de una joven matrona, apoyada en un ánclora... El ánclora representa la seguridad". La Justicia está velada, de modo que podría tomársela por la Fe, pero blandía una espada de la cual sólo resta el alma de madera.

¹¹ J. L. Sancho, "Velázquez en el Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios*, n° 141, 1999, p. 76.

¹² E. Harris, *Velázquez*, Oxford, 1982, pp. 52-55, destaca la vinculación existente entre Morelli y Velázquez.

¹³ A. A. Palomino, 1724, p. 474 [op. cit. n. 6].

¹⁴ B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori de Architetti Napoletani*, Napoli, 1742, vol. III, la biografía de Jordán en pp. 394-456.

¹⁵ O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Tomo primo, ed. Electa, Napoli, 2000, p. 142: "Dopo la commissione di Guadalupe, secondo Palomino, Giordano ebbe da Carlo II l'incarico di recarsi ad Aranjuez per eseguirvi degli affreschi ed una serie di tele con storie degli elementi e delle stagioni, ad ornamento del palazzo reale; ma su queste opere vi è oggi il buio completo. Il materiale artistico di Aranjuez è andato soggetto in passato a numerosi spostamenti (i più importanti dei quali avvenuti all'inizio dell'Ottocento) che è oggi impossibile ricostruire. Per tradizione infatti le opere della corona si muovono in Spagna con facilità da una all'altra delle residenze reali, e

per Aranjuez non è stata fatta eccezione; ma a parte ciò, non una sola opera sicuramente giordanesca si conserva oggi in Spagna il cui soggetto possa identificarsi con quello delle tele indicate dal Palomino. Anche gli affreschi sono andati perduti, e senza che alcuno abbia mai fornito di essi una descrizione, o ne abbia almeno indicato i soggetti." En p. 385, dentro del apartado de obras destruidas, citan: "Storie mitologiche, Aranjuez. Decoravano la sala detta "el gabinete antiguo": l'affresco della volta raffigurava Giano, sotto erano sette tele con "fabulas". Bibl: Ponz, I, Tomo V, par. 58; Conca 1795-1797, I, p. 309."

¹⁶ A. Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid, Ibarra, 1772, tomo I, p. 258. Ponz firma su texto en Aranjuez en 1769. En los mismos términos refiere esto en la edición de Madrid, Ibarra, 1787, carta quinta, 58, pp. 252-255.

¹⁷ Jordán de Urríes apunta la hipótesis de un descuido o errata en la edición de Ceán, entre otras cosas porque Ceán bien podía haber incluido, en la lista de obras, una que menciona en su texto, tomo II, p. 342: "Tengo uno [dibujo] que hizo de aguadas para el quadro del monte Parnaso, que está en la secretaría de Estado en Aranjuez, que no tiene más que la mancha, buscando el efecto de la composición".

¹⁸ El antiguo *Despacho del rey* era guardarropa en tiempo de Carlos IV (1794), y seguía siéndolo -ya de la Reina María Isabel de Braganza- en 1818. No es del caso analizar aquí el desplazamiento de los usos de las habitaciones producido por los Reyes de la Casa de Borbón durante el XVIII, sólo señalar cómo la terminación de la crujía oriental en la década de 1720 ocasionó que Felipe V e Isabel de Farnesio se instalaran en ella, postergando la crujía meridional como zona secundaria; cfr. J.L. Sancho, "De la Galería del Rey al Gabinete de la Reina: Felipe V en sus interiores", en el catálogo de la exposición *El Arte en la Corte de Felipe V*, Madrid, 2002, pp. 329-355.

¹⁹ V. Tovar Martín, "El maestro Pedro Caro Idrogo. Nuevos datos documentales sobre la construcción del Palacio Real de Aranjuez y otras obras 1714-1752", *Anales de Historia del Arte de los Departamentos de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*, 1995, n° 5, pp. 101-155; nota 20, citando AGP, C° 14141, Idrogo, 10 de octubre de 1721, documenta cómo se copió en el "gabinete nuevo"



Luca Giordano, *la Severidad*. Morelli, *la Justicia, la Prudencia, ángeles y ornamentos en estuco, costado Este de la bóveda en el Despacho antiguo del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.*

(actual sala de porcelana) el techo con adornos de estuco que había en este "gabinete" del ángulo sureste.

²⁰ Recientemente, en el curso de los trabajos de restauración del Palacio durante 2001, se buscaron, sin éxito, rastros de su existencia en los paramentos.

²¹ Me remito a la bien expuesta bibliografía del profesor Gutiérrez Pastor, si bien merece destacar B. W. Carr, "The Fresco Decoration of Luca Giordano in Spain", *Record of the Art Museum, Princeton University*, XLI, 1982, pp. 42-55. B. W. Carr, *Luca Giordano at The Escorial: The Frescoes for Charles II*, Tesis Doctoral, Nueva York, 1987. A. Francke, *Luca Giordano: die Fresken in Spanien im auftrag Karls II*, Münster, 1995.

²² G. Scavizzi, "La actividad de Giordano desde 1682 hasta su muerte", *Luca Giordano y España*, Madrid, 1742, pp. 42-56, p. 51. De Dominici [op. cit. n. 14].

²³ R. López Torrijos, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*, Madrid, 1985, p. 5.

²⁴ Las identificaciones de las alegorías representadas por Giordano en las 'medallas' se deben a mi buen amigo Javier Jordán de Urries y para ellas ha sido muy útil Yassu Okayama, *The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia*. Davaco Publishers, Doornspijk, 1992.

²⁵ Sobre la colaboración de teólogos en los vastos programas de frescos pintados por Giordano en España, cfr. López Torrijos, 1985 [op. cit. n. 23], pp. 67 y 68 para la del Casón; y sobre las de El Escorial, Marqués de Lozoya, "La pintura al fresco en el Escorial: Lucas Jordán", *El Escorial 1563-1963, IV Centenario*, Madrid, 1963, II, pp. 450 y ss., especialmente p. 466; G. de Andrés, "Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del monasterio de El Escorial. P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)", *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, 1965, vol. VIII, 5, pp. 209-289, y también B. W. Carr, 1987 [op. cit. n. 21]. Apéndice II: Transcripción de "Descripción de los frescos de Giordano en el Escorial por el Padre Francisco de los Santos", Biblioteca de El Escorial, MS. J.II.5, ff. 224-259. Esta obra no ofrece referencias sobre posteriores trabajos, entre ellos Aranjuez. Como observa G. Scavizzi, 2002, pp. 42-55, p. 52

[op. cit. n. 22]: "En los grandes frescos, Giordano siempre mantiene cierta libertad en la elección de los temas. A menudo se ha intentado rastrear los programas de los que procedían sus complicadas alegorías, pero ha sido en vano. Aunque para la planificación de sus historias debió ser aconsejado por teólogos y por otras personas eruditas, los documentos y, sobre todo, las obras demuestran que él siguió su inspiración, que los temas se negociaban y nunca se le imponían y que, siempre, fue capaz de plasmar sus narraciones con el sello de su personalidad. Los documentos demuestran que él mismo eligió muchos de los temas que pintó en El Escorial. En otros casos, son los temas mismos los que revelan su gusto, como por ejemplo los frescos del Casón." Abunda así en cuanto expresa con su colega, en O. Ferrari, y G. Scavizzi, 2000, pp. 126 y 127 [op. cit. n. 15].

²⁶ "Jano, el Rey más antiguo del Lacio, era natural de Tesalia. Cuando llegó a las orillas del Tíber, los habitantes de aquellos salvajes lugares vivían sin religión y sin leyes. Jano suavizó la brutalidad de sus costumbres, los agrupó y formó ciudades, dióles leyes y les hizo experimentar los encantos de la inocencia inculcándoles el amor a la justicia y a la honestidad. Cuando Saturno fue arrojado del cielo, escogió el Lacio por morada y Jano llevó su generosidad con él hasta asociarle a su imperio. Saturno a su vez le dotó de sagacidad tan extraordinaria que lograba conocer el pasado, el presente y el porvenir. Jano es representado en la figura de un joven que tiene dos y a veces cuatro caras; en su mano derecha ostenta una llave, pues fue él quien inventó las puertas, y en la izquierda un báculo para indicar el dominio que ejercía sobre rutas y caminos. En toda ceremonia religiosa era el primero en ser invocado y se le ofrecían sacrificios sobre doce altares para recordar los doce meses del año. Numa levantó en Roma un templo que permanecía cerrado en tiempo de paz y era abierto tan pronto como la guerra estallaba. Entonces los caudillos de la nación, los magistrados y los pontífices acudían solemnemente al templo de Jano, descolgaban de las bóvedas del santuario los escudos sagrados, y los agitaban y golpeaban cadenciosamente exclamando a coro: ¡Marte, Marte, despierta! Cuando se daban por terminadas las hostilidades se cerraban de nuevo las puertas, no de una manera ordinaria, sino por medio de enormes barras de hierro y valiéndose de cien cerrojos para que resultase cosa larga y difícil pretender abrirlas y para que el pueblo comprendiese que la guerra, fuente de infinitas calamidades, no debe ser emprendida sin que existan poderosos motivos y sin haberlo antes reflexionado seriamente." J. Humbert, *Mitología griega y romana*, Gustavo Gili, México, 1982, p. 77.

²⁷ R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1995. Cita a L.A. Bedmar y Baldivia, *La Real entrada en esta Corte, y magnífico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera y Neoburg* [Madrid, 1690]. Agradezco estas referencias a Doña Gloria Martínez Leiva.

Sobre los ornatos efímeros de 1679 para honrar a la primera esposa de Carlos II cfr. T. Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2000, pp. 86, 130, 137 y 145-144, "A la Fe del anverso [en el arco de la Puerta del Sol], símbolo de la universalidad de la religión católica... se oponía Jano con sus cuatro caras, símbolo de la universalidad de la religión romana". Reproduce en fig. 102, como fuente iconográfica, la estampa de Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli antichi*, Venecia, 1571. El citado libro contemporáneo de emblemas es el de A. De Lorea, *David peccador, empresas morales político cristianas*. Madrid, Francisco Sanz, 1674. La estampa presenta un busto de Jano, con cuatro caras, sobre un pedestal. Reproducido en A. Bernat Vistarini y J.T. Cull, *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 445. A la postre, Lorea relacionaba a Jano con la figura del Soberano más explícitamente, pero por una vía menos noble, como es la actitud del cortesano hacia el Rey: "Esto es lo que muchas veces dezimos, que por los pecados de los Reyes castiga Dios a los vasallos... que difundiendo a los inferiores sus vicios, y enseñándoles sus maldades... las imiten por lisonjearles en ellas". Sin embargo, esta segunda lectura de Jano no influye absolutamente nada en la imagen de Giordano. Sobre Jano como emblema de virtud cortesana, cfr. A. Álvarez-Ossorio, "La discreción del cortesano", en *Edad de Oro*, Departamento de Filología Española, UAM, Madrid, pp. 9-46, p. 28, "Muchos aristócratas y ministros de las cortes europeas rindieron culto a Jano, dios de la prudencia... con la cara detrás ha de mirar siempre lo pasado, y con la de delante, lo que está por venir (citando a Joan Costa, *Gobierno del Ciudadano*, Zaragoza, 1584, pp. 245-246)". La adoración a Jano y el arriesgado ejercicio de la prudencia áulica -elección de medios convenientes a un fin particular pero dentro del ámbito ético de la virtud- permitía afrontar las veleidades de la próspera y adversa fortuna. Cfr. asimismo A. Álvarez-Ossorio, "El cortesano discreto: itinerario de una ciencia áulica (ss. XVI-XVII)", *Historia Social*, 28 (1997), pp. 1-40. En cuanto a dicho grabado anónimo del *Almanach royal* para 1675 (Bibliothèque nationale de France, Collection Hennin, t. 52, n° 4664), cabe señalar que la presencia del busto de Jano -entre las figuras de Hebe y de Hércules- podría obedecer sin más al carácter mismo del objeto, un calendario, pero que también responde al cambio ilustrado en la imagen: Carlos II, a caballo, se presenta ante la España entronizada dispuesto para suceder en la Corona a sus ancestros; el espejo de la Prudencia le ilustra con el reflejo del esplendor que surge de la efigie de Carlos V; ésta forma parte de una secuencia de medallas que, surgiendo tras una pirámide -atributo de la gloria de los príncipes- es mantenida en los aires por el águila de la Casa de Austria y los genios. La inscripción al pie (*Optimo Maximaeq. Spei principi Carolo II Hispaniarum et Indiarum Monarchae, etc. Hos anni M.DC.LXXIII fastos ut perpetuae foelicitatis incrementum D.C.Q. Franc. Huberti.*) alude a las buenas esperanzas que ofrecía tan joven Monarca -en el complejo contexto de esos años anteriores a su mayoría de edad que no llegó hasta 1675- en relación con Francia, y que seis años después desembocarían en su boda con una sobrina de Luis XIV. Agradezco a Fernando Bouza que me haya señalado la existencia de este documento; a Béatrice Torrión que me haya facilitado su correspondiente signatura en la Biblioteca de París; y sobre todo a Carlos Hernando, muy calurosamente, su constante y generoso saber.

²⁸ Okayama, 1992, pp. 104-105 [op. cit. n. 24]. En sus dos versiones Ripa postula una hermosa doncella, que luce joyas y collares, con el brazo derecho alzado y acompañada por un león. Se diferencian porque precisa en la primera que su vestido es dorado; mientras en la segunda puntualiza que es rubia, lleva una corona de oro y su atuendo es regio. Se parece a la Magnanimidad, también según Ripa, pero no consiste en esto la personificación.

²⁹ *Ibidem*, p. 126. Ripa, p. 121: "Donna, con habito di Ninfa, & viso ridente; tiene un cagnolino in braccio, il quale con molti vezzi le vambendo la faccia con la lingua; & vicino vi sarà l'Elefante."

³⁰ *Ibidem*, p. 255. No aparece en la edición de 1605, pero sí en la de 1624, y desde ahí en las siguientes, tal como lo enunciamos en el texto.

³¹ *Ibidem*, p. 41. Ripa propone dos simbolizaciones: una mujer con una flecha o una jabalina, sentada en un león; y una mujer con una rama de olivo, apoyada en un tronco del mismo árbol, con fasces atadas, y armas bajo sus pies.

³² *Ibidem*, pp. 207-209. La *Iconología* propone hasta trece versiones de la paz, y en todas -menos una- aparece la rama de olivo, pero también en cada una muchos otros atributos diferentes.

³³ G. Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo: su reinado y exilio*. Trabajo de investigación, Universidad Complutense de Madrid, 2001. En prensa.

³⁴ Así han revelado que estaba las recientes catas efectuadas; sobre éste y otros detalles de la arquitectura y de la acomodación entre los muros y las pinturas es preciso remitirse a la futura publicación.

³⁵ Como ya queda postulado al principio, nota 5, seguimos aquí las conclusiones de Javier Jordán de Urríes, que las expondrá y argumentará en una futura publicación, donde podrá encontrarse plenas razones y detalles. Este investigador estima inequívoca la identificación de las pinturas a partir de esas medidas, de la coherencia temática y estilística de la serie y de la presencia continua de esas mismas pinturas en el propio Palacio de Aranjuez desde el siglo XVII hasta bien entrado el XIX, atestiguada por todos los inventarios.

³⁶ PN 10079064.

³⁷ PN 10079060.

³⁸ PN 10022665.

³⁹ PN 10079065.

⁴⁰ PN 10075215.

⁴¹ PN 10022662.

⁴² PN 10050010. *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1703*, preparada por Gloria Fernández Bayton. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, tomo III, pp. 175-174, Despacho del rey. Como ese inventario incluye aquí tres sobrepuertas es preciso deducir que había otros tantos huecos de paso: una hacia la escalera reservada, otra al cuerpo de guardia del Rey y otra a la galería. Aún no pueden darse por seguras las identificaciones de las otras dos sobrepuertas.

⁴³ Ponz, 1772, p. 259 [op. cit. n. 16] en la pieza que llaman de Mayordomos, "otros seis quadros de Jordan de alegorías, y fábulas, y entre ellos es de admirar uno, en que están toda suerte de animales escuchando la música de Orfeo, con tal gracia de actitudes, y atención á la armonía, que sorprende tanto como podría hacer la misma música."

⁴⁴ Ver más arriba, nota 15.

⁴⁵ PN 10012760.

⁴⁶ PN 10025227.

⁴⁷ PN 10012762.

⁴⁸ PN 10025049.

⁴⁹ PN 10025048.

⁵⁰ PN 10012761.

⁵¹ PN 10079067.

⁵² PN 10022576.

⁵³ Además de las contribuciones del Departamento de Restauración, las investigaciones que esperamos vean la luz coincidiendo con el final de esos trabajos tratarían de incluir un estudio de la conservadora de pintura Doña Carmen García-Frías sobre los autores de la serie de paisajes de la galería del Rey, y otro de la conservadora de tapices Doña Concha Herrero sobre las series que en el siglo XVII decoraban el Palacio de Aranjuez durante la jornada. Al respecto sabemos que en 1714 se especifica cómo hasta entonces, es decir en el reinado del último Austria, solía adornarse con la tapicería de Ciro y de Pomona, la Colgadura de Coral, la de Noé, la de los Pecados de Jerónimo Bosco, de Artemisa, de la Fama, del Apocalipsis y una que llaman de Mezina. También se alude a un Dosel con la Jura del Príncipe, 40 cortinas en terciopelo, 12 sillas, 4 canapés, dos docenas de sillas de Inglaterra, 72 cornucopias, cuatro espejos grandes, dos medianos y cuatro pares de morillos; cfr. Tovar Martín, cit. en nota 19, *ibí*, nota 8, citando AGP, C^o 14154.



Luca Giordano en España (1692-1702)

Por Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

INTRODUCCIÓN

Uno de los acontecimientos artísticos más importantes de la última década del siglo XVII en Madrid fue la llegada del pintor napolitano Luca Giordano para trabajar al servicio del Rey Carlos II en la decoración del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El incendio de 1671 debió acentuar la necesidad de pintar las bóvedas de la iglesia y la de la Escalera Principal. Esta fue la gran contribución de Carlos II no sólo al ornato del Monasterio, sino a la historia de la pintura española. Las preocupaciones artísticas del Rey en relación con el Monasterio ya habían dado frutos espléndidos en el altar de la Sagrada Forma de la Sacristía, cuyos mármoles polícromos y bronce dorados enmarcan el extraordinario lienzo de Claudio Coello. La envergadura de las empresas artísticas ideadas por Carlos II y sus consejeros para San Lorenzo de El Escorial requería un pintor especialista en la técnica del fresco y de la pintura mural, dotado de habilidad y rapidez. Algunos pintores españoles de la época habían aprendido a trabajar la pintura mural al temple en las lecciones de Agostino Mitelli (muerto en Madrid, 1660) y Angelo María Colonna (en Madrid entre 1658-1662), así como en los posteriores desarrollos generados por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, un tipo de pintura de perspectivas y de arquitecturas fingidas combinadas con escenas de gloria. Su técnica era más lenta y segura que la del fresco. El estado de la decoración mural en Madrid en la década de 1680 tiene su mejor expresión en los conjuntos del Monasterio de las Descalzas Reales: en su escalera y en la capilla del Milagro, en la que Francisco Rizi y Dionisio Mantuano ejecutaron mano a mano una obra combinada de *quadratura* en los muros laterales y de gloria de espacio unitario en la cúpula.

Como había ocurrido en otras ocasiones, la búsqueda de este especialista se encaminó hacia los italianos, el

más famoso de los cuales era en aquellos momentos el napolitano Luca Giordano o Lucas Jordán, como se le conoció en España. El pintor sobre vidrio Carlo Garofalo y Don Cristóbal de Ontañón, que había viajado a Nápoles, alabaron al Rey el estilo de Giordano. No sería ajeno a su elección el conocimiento de su obra, que había ido llegando a España y que, en la década de 1680, se intensificó, gracias al coleccionismo del Virrey Marqués del Carpio. Hacia 1690 el Virrey Conde de Santisteban, protector, coleccionista y buen conocedor de la personalidad de Giordano, inició los contactos para lograr que el pintor aceptara trasladarse a España y trabajar al servicio de Carlos II. Al parecer habían existido otros intentos anteriores, incluso en época de Felipe IV¹, que no fructificaron. Pero en 1690 Giordano presentó un memorial al Virrey Santisteban solicitando para su hijo Lorenzo, en razón de su prestigio como pintor, de sus servicios al Rey y de la edad de su hijo, la perpetuidad del puesto de Juez de Vicaría, a fin de poder promocionar a otra plaza de ascenso que era la de Juez de la Gran Corte Vicaría. El Rey se lo concedió, pero se desprende de la documentación que quizá lo hizo con la condición de que el pintor pasara a residir en Madrid, puesto que en el documento de confirmación de la plaza a Lorenzo, fechado el 25 de noviembre de 1691, se menciona por vez primera que Luca Giordano había "condescendido ... a la orden que di para que viniese a esta Corte" y en otros documentos posteriores se aprecia la vinculación del favor regio al establecimiento del pintor en la Corte, así como el hecho de que Giordano no pudo negarse a la propuesta².

Con mil quinientos ducados de plata de ayuda para el viaje, exención de tasas en el equipaje, con el nombramiento de pintor de cámara y el de ayuda de la fuerrera, sin obligación de servirlo, para que así se pudiera dedicar más intensamente a la pintura³, salía de Nápoles en abril de 1692, en junio estaba en Barcelona y al mes siguiente en Madrid. Según Baldinucci, vino acompañado por su hijo Niccolò y su sobrino Giuseppe Giordano, así como de los ayudantes Annello Rossi, Matteo Pacelli y Giovanni Battista Sottile. Tras una breve estancia en Madrid durante los meses de ju-

Luca Giordano, Bóveda de la Escalera Principal del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Luca Giordano, Retratos de Carlos II y Mariana de Austria, fresco de la Escalera Principal del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Detalle, Madrid, Patrimonio Nacional.

lio y agosto, el primero de septiembre de 1692 Giordano se trasladó a San Lorenzo de El Escorial. Gracias a esta serie de circunstancias y necesidades, el Rey Carlos II contó desde julio de 1692 con los servicios del pintor, que permaneció en España hasta febrero de 1702, tiempo en el que realizó seis grandes conjuntos murales y más de trescientos lienzos que representan uno de los hitos artísticos más importantes de su reinado⁴.

Carlos II encontró su decorador. A su muerte Giordano perdió a su mecenas, pero no sus honores. Siguió en Madrid durante más de un año trabajando para particulares y también para el joven Rey Felipe V, en quien venía personalizado el cambio de dinastía. Aunque los tiempos no estaban en España para cuestiones artísticas, parece ser que, según Palomino, el Rey encargó a Giordano unas láminas para Luis XIV⁵, y que, regresado a Italia, también le encargó una serie de pinturas para la Capilla Real del Alcázar⁶. En realidad, Giordano había envejecido en España, contaba cerca de setenta años, estaba enfermo, pero en plenitud de facultades artísticas, y regresó a Nápoles cuando sus servicios ya no eran tan acuciantes. Siguiendo con el testimonio de Palomino, Felipe V emprendió viaje hacia Italia el 8 de febrero de 1702 y "Jordán se fue sirviendole"⁷ hasta Barcelona, donde el Rey embarcó el 1º de mayo de 1702. Ceán Bermúdez señala que el pintor siguió camino por tierra hacia Génova, Florencia y Roma, donde fue recibido con grandes honores por Clemente XI, para quien

pintó cuadros del *Paso del mar Rojo* y de *Moisés haciendo brotar agua de la roca*⁸.

FORMACIÓN, OBRA Y ESTILO DE GIORDANO

Por su estilo y por la difusión que alcanzó su pintura, Luca Giordano (Nápoles 1634-1705) fue uno de los pintores más influyentes del último tercio del siglo XVII, asumiendo el papel de cabeza de la escuela napolitana, mientras que en Florencia y en Madrid sus obras fueron determinantes para la renovación estética de sus respectivas escuelas.

Luca Giordano, el *fa presto* de la pintura italiana, adquirió los primeros conocimientos pictóricos en el modesto taller paterno, pasando hacia 1650 al taller de Jusepe de Ribera, donde pronto demostró sus buenas dotes para el dibujo y para la composición, para asimilar estilos ajenos y para crear el suyo propio. Sistemático, ordenado en el trabajo y ágil en la ejecución, desde su juventud aparece en el ambiente napolitano como un artista prometedor. El fuerte naturalismo de la escuela napolitana estaba quebrándose y abriéndose hacia el sentido del color neoveneciano que demuestran las obras de Ribera de la década de 1630-1640. Los viajes realizados a lo largo de toda su vida por Italia le permitieron conocer directamente las obras de algunos de los grandes pintores del Renacimiento y del Barroco, imprescindibles para la comprensión de su obra: entre ellos Miguel Ángel, Rafael, Correggio, Annibale Carracci, Pietro da Cortona, Ber-



Luca Giordano, Autorretrato, friso de la construcción de El Escorial, Escalera Principal del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Detalle, Madrid, Patrimonio Nacional.

nini, Giovanni Lanfranco o Mattia Pretti. Venecia también fue objetivo de Giordano, incorporando tanto la sensualidad y el lujo de las obras de Veronés, como la técnica luminosa, centelleante y colorista de los óleos de Tiziano y el sentido narrativo de su escuela, y en especial la obra de los Bassano. La dedicación plena de Giordano a la pintura y su extraordinaria capacidad de asimilación de estilos y modos ajenos le hicieron famoso en el arte de interpretar y de imitar a Rafael, Correggio, Durero, Leyden, Ribera, Pretti, el español Villavicencio..., y de enfrentarse a la "teología" de *Las Meninas* ⁹, absorbiendo la técnica de Velázquez, sin que ello supusiera la renuncia a un estilo propio, perfectamente reconocible y lleno de facilidad.

Tras su regreso a Nápoles en 1655, comenzó a recibir encargos de instituciones religiosas y de particulares de origen español asentados en ella, que, como los Virreyes Don García de Avellaneda y Haro, Conde de Castrillo (1655-1658), Don Gaspar de Bracamonte, Conde de Peñaranda (1658-1664), Don Pedro Antonio de Aragón (1666-1672), Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio (1685-1687) o Don Francisco de Benavides, Conde de Santisteban (1688-1696), encabezaron la lista de sus mejores clientes. Giordano inició una ascendente carrera en la que estaba llamado a representar indiscutiblemente lo mejor de la escuela napolitana en su vertiente barroca decorativa. Durante diez años desplegó toda la variedad técnica, compositiva y temática con mitologías, temas bíblicos,

históricos y retratos, inspirados en todo tipo de fuentes históricas. La facilidad le venía de la disciplina aplicada mediante dibujos y bocetos numerosísimos, antes de trasportarlos al soporte definitivo con absoluta certeza y rapidez.

Su prestigio aumentó considerablemente en la década de 1670, logrando el encargo de las más importantes decoraciones de la época: iglesia de la abadía de Montecassino (1677); San Gregorio Armeno de Nápoles (1678-1679 y 1684); Santa Brígida (1678); o los Gero-lamini (1684), acomodándose a la estructura de la decorativa arquitectura napolitana y al esquema de los *quadri riportati*, dotada de continuidad narrativa, pero sin continuidad espacial. El triunfo de Giordano estaba asegurado con estas decoraciones y con la gran cantidad de lienzos salidos de sus manos y de las de sus ayudantes entre 1670 y 1690. Con Giordano trabajaron sin duda numerosos discípulos y ayudantes, sin los cuales no es posible entender la enorme producción catalogada. De Dominici cita con su nombre a veintiocho de ellos, entre los que sobresalen Niccolò Russo, Nicola Malinconico o Giuseppe Simonelli, que en algunos casos hicieron obras contratadas por el maestro ¹⁰.

A principios de la década de 1680 entró en contacto en Florencia con varias familias importantes, trabajando para los Corsini (cúpula de la capilla familiar de Sant'Andrea Corsini, en el Carmine, 1682), para el Duque Cosimo III Medici; y para Francesco Riccardi (sa-

lón nuevo del palacio Medici-Riccardi, 1682-1685). En el transcurso de los diversos viajes pudo conocer las nuevas decoraciones de Roma (pinturas de Gaulli en el Gesú, 1674-1679; y las de Francesco Cozza en el palacio Pamphili, 1667-1675). También las de Cortona en la Sala de Marte del palacio Pitti (1646) y los trabajos de Gian Lorenzo Bernini¹¹. La influencia de estos maestros fue el elemento más innovador del estilo de Giordano, a partir de la cual los retardatarios ecos de Lanfranco se transformaron en la bóveda del palacio Médici-Riccardi en un nuevo estilo de complejas alegorías y multitud de figuras, con un colorido brillante y claro, dispuestas en un espacio luminoso, abierto, unitario y sin solución de continuidad, que Giordano siguió explorando en España a partir de 1692.

Durante los gobiernos del Marqués del Carpio y del Conde de Santisteban llegaron a España numerosas pinturas representativas del estilo del pintor napolitano, tanto a instituciones religiosas, como a colecciones de la nobleza. Entre las primeras, quizá el lienzo más notable fuera el de *San Francisco Javier bautizando indios* (Madrid, San Isidro el Real, c. 1685-1688. Destruído), la *serie de la Vida de la Virgen* (en su mayor parte en las Colecciones del Patrimonio Nacional y algunas telas en el Louvre, c. 1687-1690), y algunos cuadros relacionados con las decoraciones de 1687 en la Annunziata de Nápoles (*La piscina probática*. Madrid, Patrimonio Nacional; *Cántico de Miriam y Viaje de Rebeca*. Madrid, Museo del Prado). Vale la pena recordar aquí el encargo de los catorce cuadros que, según De Dominici, pintó Giordano por orden de "un grande di Spagna... per quella regina della casa d'Orleans, prima moglie di Carlo II", fallecida en el transcurso del trabajo y que fueron adquiridos después por Giulio Navarretta, Marqués della Terza. Sus temas mitológicos (*Faetón, Marsias, Latona, Endimión,...*), alegóricos (*las cuatro partes del mundo*) y de la historia antigua (*Rapto de la Sabinas, Amazonas, Semiramide,...*) revelan un registro distinto, apreciado por las clases nobiliarias españolas, que los encargaban al extranjero. Según Ferrari y Scavizzi muchos de los temas de esta serie están también reflejados en el inventario de 1687 del Marqués del Carpio¹². En las Colecciones del Patrimonio Nacional, del Prado y del Louvre se encuentran muestras aisladas de una de las dos series. Su carácter no parece muy diferente del de la *serie de Erminia*, basada en la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso, pintada para el Conde de Santisteban. No cabe la menor duda de que la abundante producción de Giordano, la alta calidad de sus pinturas, la fama adquirida y la protección de los nobles españoles influyeron en el hecho de que Carlos I pensara en él para sus empresas decorativas.

LA VENIDA DE GIORDANO A ESPAÑA Y SU OBRA

Antes de emprender viaje a Madrid, Giordano era un pintor perfectamente conocido en la Corte. Aunque residía en Nápoles, era súbdito del Rey de España y había tenido contacto profesional con los Virreyes Marqués del Carpio y Conde de Santisteban¹³, así como con otros dignatarios españoles de la ciudad¹⁴. Tras su establecimiento en Madrid, la brillante obra que Giordano realizaba en muros y telas constituyó la más innovadora creación pictórica de la última década del siglo XVII. Las bóvedas de visión unitaria, luminosas, abiertas al

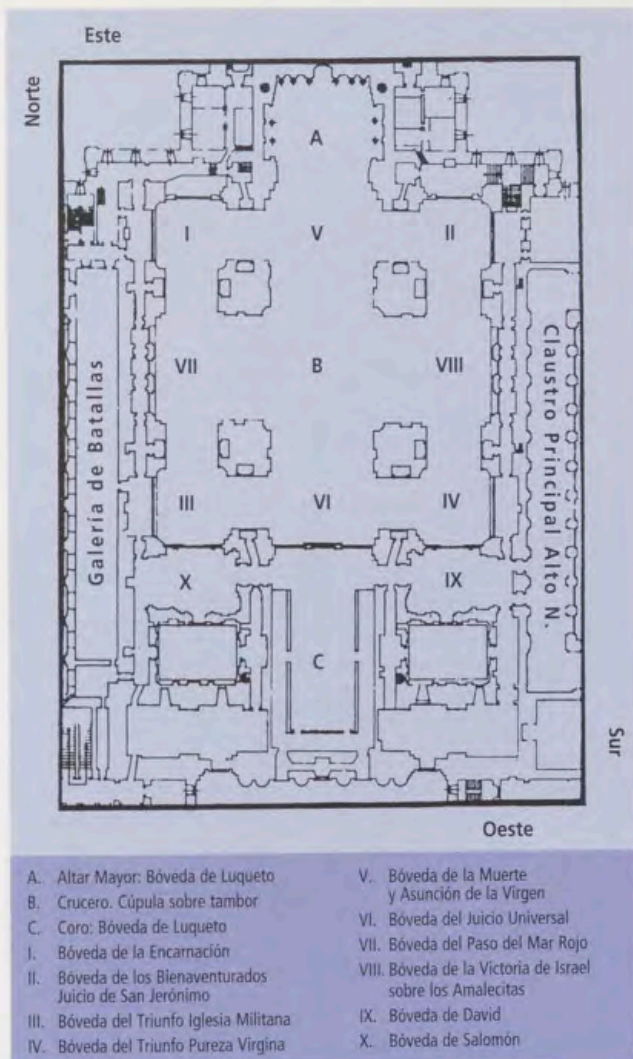
cielo y rompiendo los límites de la arquitectura, fueron un factor fundamental en la renovación de los esquemas decorativos y estilísticos de la escuela madrileña, prolongados en el siglo XVIII. Las obras de Giordano fueron además las últimas y más brillantes celebraciones artísticas de la dinastía de los Habsburgo.

La larga semblanza sobre Giordano escrita por Palomino e ilustrada con detalles muy minuciosos de carácter iconográfico, y con la reseña de los honores que Carlos II hizo al pintor y a sus familiares, es la guía fundamental para el conocimiento de su obra en España. Pero falta en la obra de Palomino, que conoció, trató y colaboró con el pintor¹⁵, todo tipo de precisiones cronológicas, aunque pueden establecerse de un modo relativo, pues es creencia comúnmente aceptada, y poco a poco corroborada documentalmente, que la secuencia de citas de las obras realizadas por encargo del Rey está ordenada de forma cronológica. Por fortuna, se han conservado más o menos íntegros cinco grandes conjuntos: la Escalera (1692-1693) y las bóvedas de la iglesia del Monasterio de El Escorial (1693-1694)¹⁶, el Casón del Buen Retiro (1696, aún inacabado en 1701)¹⁷, la Sacristía de la catedral de Toledo (1698)¹⁸ y la iglesia de San Antonio de los Portugueses (1698-1699, rematada en 1700)¹⁹. Ha desaparecido la Capilla del Alcázar Real, la de Nuestra Señora de Atocha y los salones laterales del Casón.

LAS BÓVEDAS DE LA ESCALERA (1692-1693)

Y DE LA BASÍLICA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL (1693-1694)

El pintor Andrea Belvedere, que coincidió con Luca Giordano en la Corte de Carlos II durante los años 1694-1695, llegó a conocer el despliegue de ingenio de las primeras decoraciones al fresco en la Escalera y en las bóvedas de la iglesia del Monasterio escorialense. Al regresar a Nápoles comunicó a De Dominici sus extraordinarias impresiones: las obras pintadas por Giordano en Nápoles antes de trasladarse a España le parecían de poca importancia frente a las que pintó en El Escorial²⁰. Las pinturas de San Lorenzo de El Escorial, realizadas entre septiembre de 1692 y 1694, recogen el testigo de la bóveda del palacio Medici-Riccardi y muestran un pintor maduro, en plenitud de facultades, que, con casi sesenta años, se renueva a sí mismo en sus planteamientos decorativos. Había transcurrido más de un siglo desde la terminación de la iglesia de Felipe II. Sus complementos escultóricos y pictóricos fueron ideados en perfecta armonía con el grandioso marco. El más alto exponente del clasicismo español permaneció prácticamente inalterado hasta el incendio de 1671 y en el transcurso de su reconstrucción ciertos proyectos innovadores en las cubiertas fueron enérgicamente rechazados por Carlos II, partidario de una reintegración mimética del monumento de sus antepasados²¹. Otro gesto dinástico de Carlos II fue la construcción del altar de la Sagrada Forma, poniendo de relieve la tradicional "pietas austriaca" y conectándola a un acto de su propio reinado. El tercero fue la decisión de decorar la bóveda de la Escalera con historias triunfales de Carlos I y de Felipe II, y las de la iglesia con las visiones apoteósicas de la vida de la Virgen, a quien está dedicada, de modo que las visiones de gloria de la iglesia triunfante del Barroco venían a sustituir a los elocuentes silencios de la iglesia militante de la Contrarreforma.



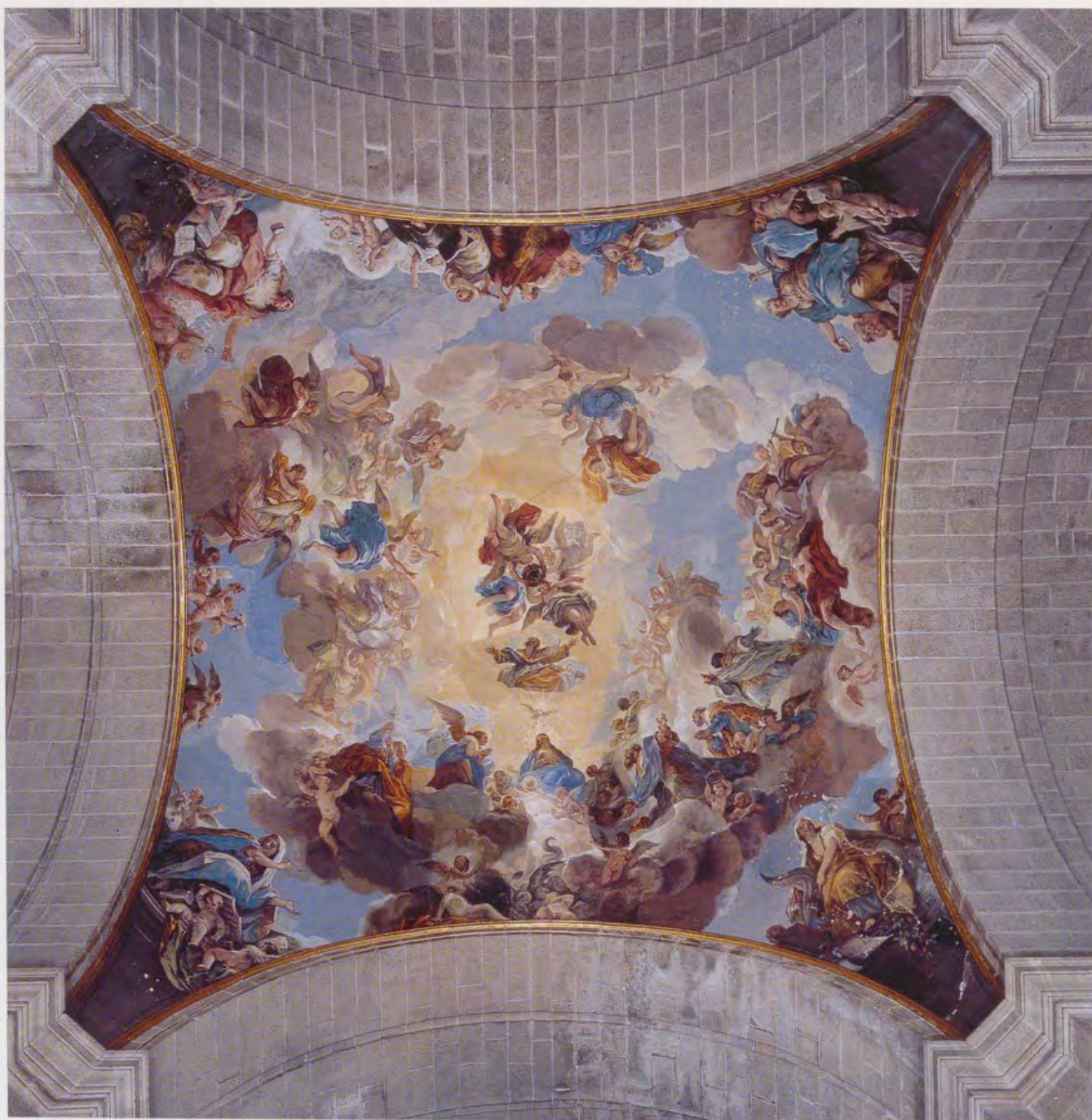
Croquis de distribución de las bóvedas de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Planta de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial con indicación de los temas de sus bóvedas (según F.J. Campos Fernández-Sevilla).

Con una cierta improvisación en los temas a representar, aunque con suficiente coordinación entre el Prior Fray Alonso de Talavera, Fray Francisco de los Santos, el Rey Carlos II y el pintor, como se observa a través de la correspondencia mantenida durante los trabajos ²², todo al final resultó de una extraordinaria coherencia argumental. Giordano fue parte activa en la determinación de ciertos temas iconográficos, destinados a exaltar a la Monarquía de los Habsburgo, tomando como punto de partida el argumento principal del siglo XVI, El Escorial como templo de Salomón y todos sus desarrollos: Felipe II como Salomón, Carlos V como David, la glorificación de la Trinidad a partir de la batalla de San Quintín, la genealogía de la Virgen de la casa de David y los episodios de su vida en relación con Carlos II como último representante de la Monarquía ²³. La decoración fue iniciada por la bóveda de la Escalera como un verdadero experimento, planteado en innumerables bocetos que el Rey supervisaba en Madrid. Era una de las superficies más grandes que Giordano había afrontado nunca y comenzó los trabajos de pintura por el centro de la bóveda con la representación de la *Gloria de la Santísima Trinidad adorada por Carlos V y Felipe II*, en una visión

contemplada desde la tribuna por el Rey Carlos II, su segunda esposa Mariana de Neoburgo y su madre Mariana de Austria ²⁴. La escena está rodeada por amplios coros de ángeles músicos y hacia los lados las complejas representaciones de las virtudes cardinales "acompañadas cada una de sus adyacentes, integrales y subjetivas, en demostración de las que practicaron tan ínclitos monarcas" ²⁵, más una serie de vigorosas alegorías que encuadran el centro del campo decorativo, abierto al cielo infinito y luminoso en el que se sitúa la Trinidad. El respeto a la arquitectura, resaltando los lunetos mediante la imitación de jaspes y pórfidos con bronce dorados, le permitió crear una sólida base para la visión celestial y campos decorativos en los que dispuso ángeles niños con los escudos de los reinos de la Monarquía y relieves fingidos de la vida de Carlos V. La decoración fue rematada con un friso narrativo con los episodios de la *Batalla de San Quintín*, la *Prisión del condestable Montmorency* y la *Construcción del Monasterio de El Escorial*, dispuesto bajo la cornisa, que ofrece una lectura en movimiento continuo antes de dar paso a la bóveda ²⁶. Una vez concluida la decoración de la Escalera, Carlos II viajó a El Escorial para comprobar por sí mismo la obra. Su aprobación dio paso a los nuevos encargos de la iglesia ²⁷.

En las decoraciones de las diez bóvedas de la iglesia Giordano procedió del mismo modo, sin desbordar los fajones de las naves y del crucero de la Basílica. Las decoraciones se construyen casi enteramente en el aire en las cuatro bóvedas vaídas de los ángulos de la iglesia, sin apenas referencias arquitectónicas, o se apoyan en los lunetos de las bóvedas de cañón de la nave, del transepto y de los tramos del coro. En todos los casos el esquema decorativo buscó abrirse al infinito a través de los cielos azules y de la luz clara, en los que flotan las figuras celestiales de variada composición y atrevidos escorzos. Este objetivo es consustancial a las ideas de movimiento y fusión, que sin duda Giordano tuvo presentes. La irrupción de la luz del cielo mediante la claridad transparente del color era además muy adecuada en las bóvedas de los ángulos, por ser más oscuras que las del resto de la iglesia. No se ha explicado nunca por qué la cúpula quedó sin decorar. Puede que por tratarse de una cúpula de piedra extradada, la humedad acumulada en su exterior se transmitiera a su interior y dañase las pinturas.

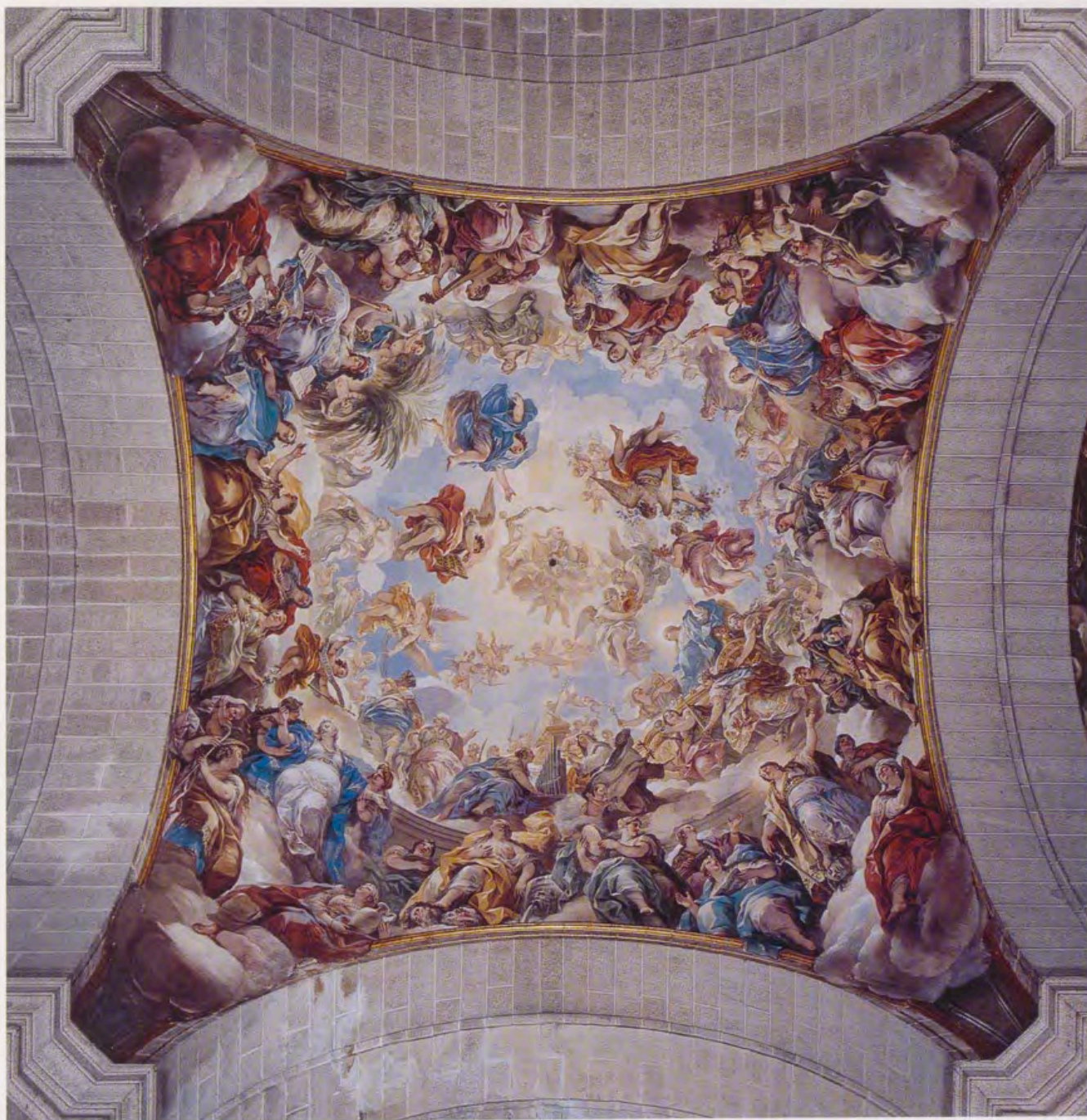
Giordano comenzó la decoración de la iglesia por estas cuatro bóvedas, cuyos temas se eligieron en función de las capillas o altares que cobijaban. Así, sobre el relicario que contiene reliquias de Jesucristo y de los Reyes Magos, se pintó la *Encarnación* (la "Concepción Purísima de María", según Palomino), fundiendo momentos y temas diversos en un sólo espacio ²⁸. Sobre el relicario de los santos se representó a los *Santos y bienaventurados en presencia de Cristo*, dando un protagonismo especial a los evangelistas, a los apóstoles, a Job, a San Lorenzo con otros santos hispanos, y a San Jerónimo dentro de los padres de la Iglesia Occidental que ocupan las pechinas. Esta bóveda es más compleja en cuanto al número de figuras y su distribución en círculos concéntricos en profundidad, y se acrecienta si cabe en la del *Triunfo de la Iglesia militante* (agosto-octubre de 1695), colocada sobre la capilla de los Doctores en la nave del lado norte. Su iconografía se centra en torno al carro de la Iglesia



Luca Giordano, *Bóveda de la Inmaculada Concepción, Basilica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

arrastrado por los teólogos de todos los tiempos y órdenes, conducidos por Santo Tomás de Aquino, que aplasta a su paso a los herejes. Como en la Biblioteca del Monasterio, la Teología, como forma suprema del conocimiento, preside al resto de las ciencias humanas. Aunque se haya negado la participación de Palomino en la redacción de las iconografías de la bóvedas de El Escorial²⁹, el cuidado con que describe los temas y algún pasaje del *Parnaso español* permiten sospechar que sí la tuvo³⁰. La misma estructura algo simplificada se repite en la bóveda de la capilla de las Once mil Vírgenes, donde se representó el *Triunfo de la Pureza Virginal* (acabada en diciembre de 1693), cuyo carro antecedido por el Cordero místico discurre entre las santas vírgenes y mujeres fuertes de la Biblia que pueblan las pechinas.

Giordano deseaba proseguir la decoración por las dos bóvedas del coro y así concluir la decoración de las naves laterales, pero Carlos II impuso su deseo de abordar las cuatro bóvedas de cañón con lunetos del transepto y de la nave de la iglesia, las más visibles e importantes, que se realizaron desde fines de 1693 hasta junio de 1694. Aún recibió Giordano otra negativa del Rey, cuando pretendió picar el fresco de Cambiaso a fin de realizar desde el presbiterio hasta el crucero un fresco de estilo unitario. La decoración se inició por la nave central, pintando primero el *Tránsito de la Virgen*, con su muerte y su sepulcro, en la bóveda de la cabecera, y después la bóveda de los pies contigua al coro, representando el *Juicio Universal*. Las bóvedas de cañón con lunetos le sugirieron a Giordano trazar leves perfiles de arquitectura fingida

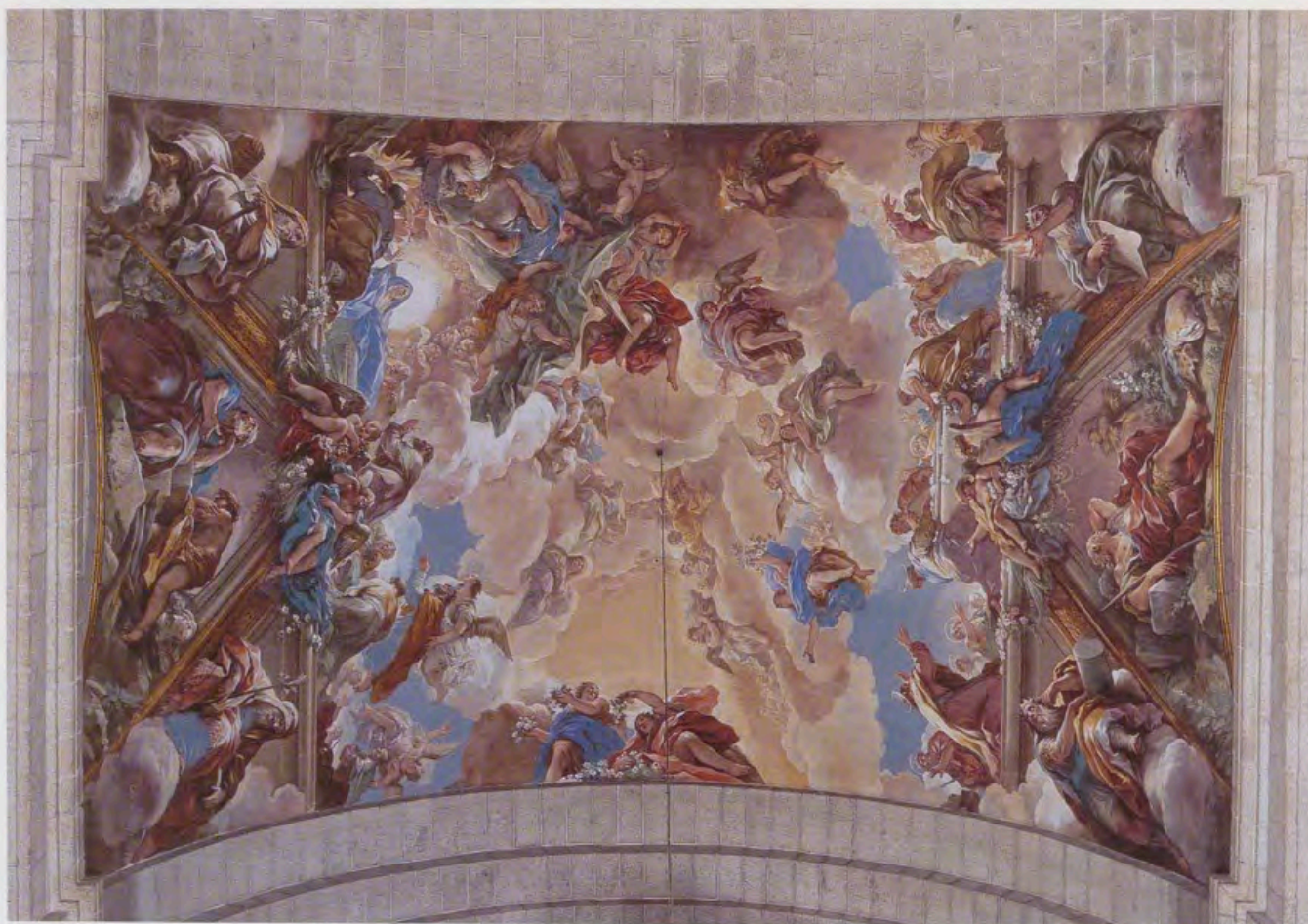


Luca Giordano, *Bóveda de la Pureza Virginal*, *Basilica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional.

que separan la tierra y el cielo, utilizándolos como pedestales para las escenas del *Tránsito de la Virgen* y del *Sepulcro rodeado por los apóstoles*, o como compartimentos para escenas de genealogía bíblica: el *Sacrificio de Abraham* y el *Sueño de Jacob*. En el *Juicio Universal* la escena central es única, con Cristo sobre un gran trono de nubes y ángeles, y los perfiles arquitectónicos están diluidos bajo los grandiosos grupos de los ángeles llamando a juicio y de los resucitados. Dos episodios del Antiguo Testamento, el *Viaje de los israelitas por el desierto conducidos por Moisés* y el *Triunfo de Josué sobre los amalecitas* completan la decoración de las dos bóvedas del crucero. Las historias se desarrollan de un modo narrativo continuo en varias escenas distintas, pobladas de un ingente número de figuras y las compartimentaciones arquitectóni-

cas han desaparecido, salvo el resalte de los lunetos, ahora con esculturas de mancebos, máscaras, festones en grisalla imitando estucos, y pequeños detalles arquitectónicos.

La culminación del conjunto son las bóvedas de las historias de los reyes *David* y *Salomón*, situadas a los lados del coro. El pintor debía tenerlas bien estudiadas, puesto que había mostrado preferencia por continuar la decoración de la iglesia por ellas. Se trata de dos bóvedas de aristas sobre las cuales Giordano desplegó un esquema decorativo diferente y desconocido en su obra, distribuyendo escenas con pocas y monumentales figuras en cada uno de los cuatro triángulos, cuyas aristas las independizan, rompiendo con las ideas anteriores de la narración continua sin separación de espacio o tiempo. Además su disposición parece aco-



Luca Giordano, Bóveda del Tránsito de la Virgen, Basilica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

modarse a un cierto despiece radial que parte de las glorias centrales, en cuyo núcleo se halla el punto de fuga de la composición, como se aprecia en la *Historia de David*. La visión de *sotto in su* se acentúa y los escorzos aumentan la longitud de los cuerpos. La transparencia del color de estas bóvedas finales hace que sus frescos adquieran calidades de esmalte, especialmente en los colores más claros.

La ingente labor acometida por Giordano en la decoración de la Escalera y las bóvedas de la Basílica reflejan la fama de pintor rápido de que venía precedido, así como su facilidad para crear esquemas decorativos y variarlos en un mismo lugar, lo que supone retos y superaciones personales constantes. El nuevo lenguaje rompió con la pintura de *quadrature* que habían introducido Mitelli y Colonna a partir de 1658, aún vigente en la iglesia de la Mantería de Zaragoza, obra de Claudio Coello. Antonio Palomino se había formado en ellas (oratorio del Ayuntamiento de Madrid, 1696) y, aunque asimiló algunas enseñanzas de Giordano, no llegó a deshacerse nunca del soporte arquitectónico, según se ve en la cúpula de los Santos Juanes de Valencia (1697-1701). La cúpula del sagrario de la cartuja de Granada (1712) es quizá su obra más jordanesca.

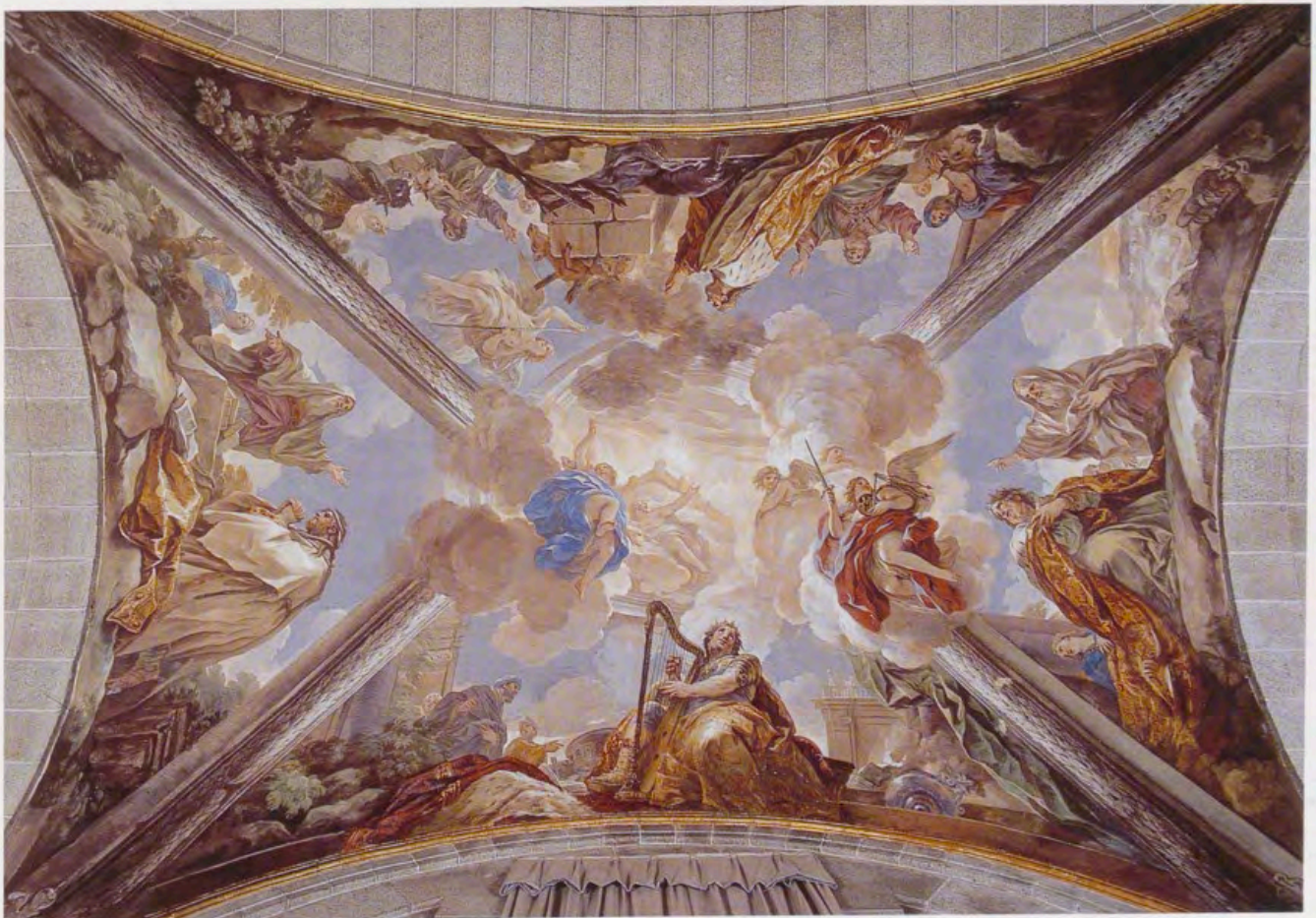
EL CASÓN DEL BUEN RETIRO (C. 1696)

En la segunda mitad del año 1694 Giordano se encontraba de nuevo en Madrid. El poco tiempo de que había dispuesto en pleno verano de 1692, la comunicación

con el Rey a través de la correspondencia del Prior de El Escorial y su dedicación inmediata a las decoraciones del Monasterio debieron impedirle hacer otros trabajos, especialmente los retratos de Carlos II y de Mariana de Neoburgo. Un primer contacto con motivo de la visita del Rey en la primavera de 1695 a El Escorial debió permitirle hacer algún rápido apunte con el que efigiarlo en la escalera, con una energía y un brío que creeríamos cierto, de no tener sobre su persona más información que la que demuestran las enérgicas decisiones transmitidas en las cartas. Evidentemente, Giordano actuó halagando a los Reyes. Quizá al regreso de El Escorial Jordán pudo afrontar el tema del retrato real en el lienzo abreviadísimo que representa a *Carlos II* y en los modelos de los *retratos ecuestres de Carlos II* y de *Mariana de Neoburgo* (Madrid, Museo del Prado). Ninguno de los encargos que fue recibiendo del Rey una vez establecido en Madrid fueron de la envergadura de los del Monasterio escurialense. Puede que algunos los realizara de modo simultáneo, asistido por sus ayudantes, y es probable que también en Madrid pudiera dedicarse con más tiempo y comodidad a la pintura al óleo. De hecho, Palomino recuerda que al volver realizó una serie de pinturas de las Sagradas Escrituras para el Buen Retiro y para el Palacio de Mariana de Austria, identificadas en parte con las catorce *historias de David y Salomón*, las cuatro de *Sansón*, las dos de *Jacob* y las de *Abraham e Isaac*, repartidas entre el Patrimonio Nacional y el Museo del Prado, aunque



Luca Giordano, Bóveda del Juicio Final, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Luca Giordano, Bóveda de la Historia de David, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Luca Giordano, *Bóveda del Casón del Buen Retiro, Detalle de la Entrega del Vello de oro, Museo Nacional del Prado, Madrid.*

obras datadas del periodo sólo se conserven la *Aparición de Santiago en Clavijo* (Madrid, Comendadoras de Santiago, 1695) y el *Martirio de San Lorenzo* (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1696). Del mismo tiempo datan las dos series de la *Vida de la Virgen* del Monasterio de Guadalupe y del Kunsthistorisches Museum de Viena⁵¹. Las numerosas obras de estos años hablan del aprecio por la pintura de Giordano y de su infatigable capacidad de trabajo, que le impedía dejar ocioso el pincel en expresión de Palomino⁵². Además de satisfacer las exigencias de sus clientes, Giordano también buscó en ellas el reto personal, asimilando los rasgos más notables de la pintura veneciana, revitalizados a través del conocimiento de las pinturas de la Colección Real, y de la escuela española, como lo demuestran el *Homenaje a Velázquez* (Londres, National Gallery) y la *Riña de muchachos*, siguiendo a Villavencio (Madrid, Museo del Prado).

Palomino da una fecha relativa inmediatamente posterior al regreso de Giordano de San Lorenzo de El Escorial (1694) para la pintura del Casón. Puede que Giordano los iniciara hacia 1696, aunque aún estaban en curso en 1701⁵³. Esta pinturas representaron un nuevo paso en la evolución de los esquemas decorativos, sintetizando influencias de Cortona y de Bernini. El Casón del Buen Retiro se concluyó en época de Carlos II; era un salón amplio y despejado de obstáculos, cubierto con una gran bóveda encamionada y con paredes lisas, sin más elementos estructurales que las puertas y ventanas unidas en ejes verticales en todas las paredes, culminadas por

una cornisa y cortadas por la barandilla de la balconada interior que las recorría a media altura. Giordano actuó sobre una arquitectura completamente desnuda y representó en la bóveda un complejo programa iconográfico sobre el *Origen de la Orden del Toisón de Oro*.

Palomino describió con minuciosidad la composición que, a su juicio, era "de lo más elegante que ejecutó Jordán"⁵⁴. El pintor concibió la bóveda como un cielo abierto, de luz brillante, visible a través de una balaustrada fingida que recorre todo el perímetro del salón, en la que se insertan los lunetos de las ventanas de iluminación adornados con un gran festón vegetal y rematados con figuras de filósofos en grisalla, similares a las ficciones de estuco de las bóvedas de *David* y *Salomón* de El Escorial. Es un guiño a las *quadrature* boloñesas, a Carracci y a Cortona, que sirve para enmarcar la multiplicidad de los grupos del centro y para distribuir las figuras de las musas y de Apolo entre los lunetos.

Desde la entrada al salón se veía a *Felipe el Bueno* recibiendo de manos de *Hércules* el vello de oro, mientras la figura alegórica de Borgoña, agrupada con las demás que representan los dominios de la Corona de España, le hace entrega del collar o toisón. A su espalda, Palas Atenea expulsa a los titanes que intentan asaltar el cielo. Al otro extremo de la bóveda está la *Monarquía de España sobre el globo terráqueo*, con el león, sojuzgando a representantes de varios pueblos y religiones, así como a la Herejía y al Furor bélico. Sobre ella sobrevuelan las virtudes que la adornan y el águila con laurel en el centro del espacio. Entre las ventanas es-

tán las figuras de las nueve musas y de Apolo, así como figuras de los filósofos fingidas en mármol. Por su complejidad alegórica esta parte de la decoración sobrepasa en grandeza a la galería del palacio Medici-Riccardi y a la Escalera del Monasterio de El Escorial. Pero lo importante y lo nuevo estaba entre la cornisa y la barandilla, donde Giordano representó "las Fuerzas, y Hazañas de Hércules, con extrema expresión, valentía y fiereza, en atención a haber sido el conquistador del vellocino, y el primer dominador de España"³⁵. Aquí se queda la descripción de Palomino de una parte de la obra que ha desaparecido en el transcurso del tiempo, pero de la que se conservan algunos bocetos originales³⁶ y las dieciséis estampas del siglo XVIII de Juan Barcelón y Nicolás Barsanti sobre copias de las pinturas realizadas por José del Castillo (nueve en Madrid, Academia de San Fernando). Según la recopilación de materiales y la reconstrucción hecha por López Torrijos, entre los cinco huecos de las puertas que daban a los jardines, continuadas en altura por las ventanas unidas entre sí mediante molduras verticales, se disponían seis entrepaños con las pinturas de Giordano: seis en cada uno de los lados largos del salón y dos en cada uno de los cortos³⁷. Giordano representó los *dieciséis trabajos de Hércules* como escenas tejidas sobre unos tapices, pues las estampas del siglo XVIII muestran todas ellas las ondulaciones de las cenefas que bordean el campo historiado. Por la estructura del espacio que muestra un dibujo de Robert de Cotte de 1708 (París, Louvre), las tapicerías fingidas llegarían hasta la altura de la barandilla. El sistema equivalía a mantener permanentemente decorado el noble salón con las más significativas tapicerías de la Monarquía, a fingir la riqueza y el prestigio de los tapices, tan apreciados por la sociedad española, sobre todo desde que los territorios de Borgoña y de los Países Bajos -principales centros de su manufactura- quedarán integrados en la Corona de España en el siglo XVI. Ferrari y Scavizzi creyeron que se trataba de una imposición decorativa de la Corona, cuyo origen estaría en las influencias árabes³⁸, pero bien puede deberse a una actualización de Giordano a partir de obras italianas del siglo XVI, como la *Sala de Constantino* del Vaticano, de Giulio Romano. Sea como fuere, lo cierto es que este sistema superaba las decoraciones del Salón de Reinos del Buen Retiro que, a pesar de su unidad, se fundamentaba en la sobreposición de lienzos (*quadri riportati*) a las paredes de la sala. En el Casón la unidad decorativa se extendía a la totalidad de los muros y prácticamente iba de suelo a techo; la fantasía de Giordano mezcló la gran alegoría de la bóveda con las escenas tejidas de las paredes, igualándolas a través del alto valor simbólico que tenía para la Monarquía de Carlos II, último descendiente de Hércules Hispano y Gran Maestre del Toisón. Si la bóveda de la Escalera de El Escorial puede considerarse como ejemplo de la piedad de los Habsburgo, la del Casón es sin duda el compendio de su grandeza y el canto del cisne de una Monarquía en crisis. Los daños sufridos en el transcurso del siglo XIX, cuando fue completamente encalada y las paredes picadas, nos devuelven una imagen muy mermada del esplendor del Casón, que también perdió los dos salones laterales, decorados con pinturas y cuadros de historia alusivos a las guerras de Granada, en parte conservados.



Luca Giordano, *Bóveda de la Sacristía, Catedral de Toledo*,
Fotografía: Eurofoto2.

LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO (1698) Y OTRAS DECORACIONES

Más o menos concluida la pintura del Casón del Buen Retiro, el Rey determinó que Giordano decorase la bóveda de la Sacristía de la Catedral de Toledo, "pintando en ella el soberano favor que la Reina de los Ángeles dispensó a su amantísimo capellán San Ildefonso, arzobispo de aquella gran metrópoli"³⁹. No se poseen datos concretos de en qué momento fue pintada, quizá entre la primavera y el otoño de 1698, puesto que en noviembre de este año se le pagaban a José Ángel cuarenta reales por corregir y hacer unos rótulos a los Arzobispos que había pintado Giordano en la Sacristía⁴⁰. La amplitud y luminosidad del espacio, la altura de la bóveda de artesa, la claridad de los colores y la relativamente buena conservación del conjunto hacen de ella una de las obras más elegantes y más fácilmente apreciables del pintor.

Se respetó la rica articulación de los muros del siglo XVI, pero se modificó la bóveda eliminando fajones y cegando lunetos⁴¹. La decoración exigía continuidad de superficies para la plasmación de la gloria. La pintura de la Sacristía de Toledo presenta diferencias y similitudes con la del Casón. Entre las primeras está la del cambio de estilo, que Scavizzi explica en razón del diferente tema representado⁴². Entre las semejanzas destaca la colocación del tema principal de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en el lado opuesto al de la entrada a fin de procurar la mejor y más rápida visibilidad de lo representado. Sobre la puerta de entrada plasmó el *Triunfo de la Justicia con Santa*



Luca Giordano, Boceto para el techo de la Capilla Real del Alcázar: La construcción del templo de Salomón, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

Leocadia, con un paisaje de Toledo como fondo, y en los lados largos de los arranques de la bóveda todo tipo de figuras: padres de la Iglesia, tribunas con ángeles músicos, *putti* con adornos florales, jarrones..., y entre los lunetos ficciones escultóricas en grisalla de los Arzobispos toledanos. Giordano buscaba despejar el centro de la bóveda, que concibió como un cielo abierto, infinito y radiante, ocupado por Dios y la luz divina que en forma de rayo emana de Él y aclara las figuras de los ángeles, dispuestos en círculos concéntricos y fundidos progresivamente con los celajes luminosos.

La comparación del boceto de la colección K. Rossacher (Salzburgo, Barockmuseum) con la obra final revela las modificaciones introducidas por Giordano. Es evidente que el pintor napolitano estudió con detenimiento la obra de Rizi y Carreño en la cúpula de San Antonio de los Portugueses de Madrid, que por entonces comenzaba a necesitar una restauración, de la que se encargó el mismo Giordano. En términos generales, se observa que la disposición central del tema en el boceto de Salzburgo fue desplazada a un lateral en el fresco, buscando el gran vacío en el que reina la luz divina rodeada de ángeles. También cambió la figura de San Ildefonso con los brazos cerrados sobre el pecho por otra de brazos abiertos, idéntica a la de Carreño. En San Antonio de los Portugueses, la Virgen, San Antonio de Padua y el sol radiante forman

una especie de triángulo que delimita un vacío central: la gloria, los escorzos y la visión de *sotto in su* son más fuertes que en Giordano, quien con una extraordinaria habilidad apoya las escenas, como ya observó Palomino, en fragmentos discontinuos de arquitectura, sin que éstas lleguen a ser las *quadrature* de estirpe boloñesa. En la bóveda de Toledo el grupo principal apoya en la amplia escalinata del templo, como lógico complemento de los fragmentos arquitectónicos de la composición, que subraya el milagro de la "descensión de la Virgen" para premiar a San Ildefonso. Pero poco después, el raptó místico de San Antonio de Padua, que Rizi concibió en forma de figura flotante dentro de una gloria sin referentes arquitectónicos, fue completado por Giordano con una peana de nubes que se desborda sobre la *quadratura*. Es uno de los casos en que mejor se ve la actividad simultánea de Giordano en varios encargos.

La decoración de la *Capilla Real del Alcázar de Madrid* (hacia 1699) se centraba en la historia de Salomón y su labor como constructor del templo de Jerusalén, pintada al fresco en la bóveda y en una serie de lienzos que estuvieron colocados por debajo de la cornisa. Podemos hacernos una idea parcial de esta decoración desaparecida a comienzos del siglo XVIII a través de los cinco bocetos de los Uffizi⁴⁵. La de la *capilla de la Virgen de Atocha* también se hizo por expreso deseo de Carlos II y ha desaparecido sin



Luca Giordano, Vista de los muros de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid, Fotografía: Oronoz.

apenas dejar más rastro que la descripción de Palomino y algún dibujo. A tenor de lo escrito, se trataba de concluir la cúpula emprendida por Herrera el Mozo en la década de 1660, para lo cual pintó coros angélicos, en los que destacaban San Gabriel y San Miguel, más las figuras de San Juan Evangelista y San Lucas en las dos pechinas más visibles. Inmediatamente la decoración se prolongó por las bóvedas de la nave: en la primera, pintó una contraposición del Árbol de la Culpa donde pecaron Adán y Eva y de María como árbol de la gracia acogiendo al género humano (¿Misericordia?); en la segunda, los sueños de Nabucodonosor; y, en la tercera, la venida de la Virgen de Atocha desde Jerusalén en un carro triunfante guiado por el apóstol Santiago, composición conocida a través de un dibujo (Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, Rogers Found)⁴⁴. Las pechinas y lunetos se decoraban con figuras de las mujeres del Antiguo Testamento y de los profetas y patriarcas relacionados con la Virgen. Además había en las paredes dos óleos grandes de la reconquista de Madrid⁴⁵.

SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES (1698-1699)

La decoración de la iglesia de San Antonio de los Alemanes fue la última obra pública de Giordano en Madrid. Las circunstancias de su intervención han sido desveladas recientemente⁴⁶. La iglesia y hospital de

San Antonio de los Portugueses se había establecido en Madrid a comienzos del siglo XVII como iglesia nacional de portugueses, cuando el reino de Portugal formaba parte de la Corona de España. Las revueltas del reinado de Felipe IV culminaron a su muerte en 1665 con su separación *de iure* durante la regencia de Mariana de Austria. La Reina, que era patrona de la institución, entregó la iglesia a los alemanes para que siguiera cumpliendo las mismas funciones. Su decoración mural se inició a partir de unos bocetos de Colonna, reelaborados por Francisco Rizi, quien esbozó la escena central de la *Visión de San Antonio de Padua*. Entre 1662 y 1665 Rizi y Carreño colaboraron estrechamente, distribuyéndose el trabajo de pintar la cúpula. Algunos problemas en la construcción, los cambios de patronato y de administradores, así como de estética, hicieron que en 1698 se pensara restaurar la pintura, en decorar los muros y en renovar los altares. Según Palomino, Giordano intervino en la cúpula transformando las columnas rectas en salomónicas, incorporando *putti* con cartelas, repintando las figuras de las hornacinas, colocando al santo sobre una peana de nubes y ángeles, así como pintando *ex novo* los muros de la iglesia con los *milagros de San Antonio de Padua*. Es probable que el proyecto de intervenir en San Antonio de los Alemanes date de 1696 o 1697, como se deduce de las ostensibles modificaciones de la pintura de la Sacristía de Toledo en relación

con el boceto de Salzburgo. Un documento de 25 de marzo de 1701 permite saber que Giordano había comenzado la pintura no antes de noviembre de 1698 y que en su mayor parte la había concluido en septiembre de 1699. Palomino no menciona la hechura de cuatro lienzos para los altares de la iglesia, de los que se conservan tres, cuya renovación también retrasó más de lo debido la obra. Estos lienzos darían lugar a un episodio pintoresco: Giordano los había pintado para el hospital e iglesia de San Antonio, pero en 1701 el edificio fue cedido por Felipe V a la Hermandad del Refugio, cuya iglesia estaba en ruina. No pudiéndolos pagar, Giordano los mantuvo ocultos y se marchó a Barcelona de vuelta a Nápoles. La mediación de su viejo protector el Conde de Santisteban, que era hermano del Refugio, logró arreglar el asunto y Giordano aceptó por los cuatro lienzos menos dinero del solicitado. La Hermandad se encontró con cuatro lienzos, entre ellos una *Inmaculada*, cuya advocación traían en otro lienzo desde su vieja iglesia. Finalmente, para resarcirse en parte del pago hecho a Giordano, se decidió vender el lienzo en 1702⁴⁷.

La aportación más interesante de Giordano a la decoración de San Antonio de los Alemanes son las ocho *escenas y milagros de la vida de San Antonio de Padua*, pintadas sobre tapices fingidos que los ángeles cuelgan de la cornisa cubriendo los muros, recogándose con naturalidad sobre los arcos de las tribunas, y en el suelo, donde se sientan por parejas las alegorías de las virtudes que adornaban al santo. Más abajo, Giordano creó espacios para contener ocho figuras monumentales de reyes españoles, ingleses, alemanes y húngaros que se consideraban antecesores de Carlos II, de Mariana de Austria y de la Reina Mariana de Neoburgo⁴⁸. El esquema de los tapices es el de las historias de Hércules del Casón del Buen Retiro y en cierta medida nos ayudan a completar el efecto total de la decoración de aquel espacio. El cromatismo de San Antonio ofrece un aspecto suave, alejado de los intensos colores esmaltados de las últimas bóvedas del Monasterio de El Escorial; variado, pero sin la riqueza de los intensos azules de otras obras reales. Scavizzi se refiere a un cromatismo que casi imita el de las obras tardías de Velázquez⁴⁹. El hecho de tratarse de una pintura religiosa también parece haber influido, dejando de lado las grandes exaltaciones de la Virgen o de la Monarquía, para sustituirlas por sentimientos más intimistas y serenos, visibles en las erguidas imágenes del santo.

Con la muerte de Carlos II y los momentos del cambio de dinastía Giordano interrumpió sus fructíferos trabajos para la Monarquía y buscó, según Palomino, clientela privada que le permitiera seguir teniendo los pinceles en activo. El grandioso lienzo de *San Fernando adorando a la Virgen* (Madrid, capilla del Museo Municipal, antes Hospicio de San Fernando), poco anterior a la muerte del Rey, es una muestra de ello⁵⁰. La ingente labor del pintor napolitano en España dejó una estela de admiración generalizada ante la abrumadora magnitud de su labor al servicio de Carlos II. También se dejó sentir esa admiración en las numerosas copias que fueron saliendo de manos de pintores modestos y en la obra de algunos pintores de la primera mitad del siglo XVIII⁵¹, pero recuerda Palomino que

tuvo Lucas Jordán muchos discípulos, pero pocos, que aprovecharan; porque era más práctico, que teórico, y los discípulos se dejaban llevar de aquella facilidad, con que veían pintar a su maestro, y queriendo seguir lo mismo, se perdían⁵².

Aunque Palomino hiciera la referencia pensando sobre todo en los discípulos italianos, es extensible a los españoles que se aventuraron por sus caminos y su estilo.

NOTAS

¹ Según la biografía de Giordano redactada por Carlo Ceci hacia 1681 (Cfr. Dawson W. Carr, "The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain", en *Record of the Art Museum, Princeton University*, XLI, 1982, pp. 42-55, p. 43).

² D.W. Carr, 1982, pp. 42-55, p. 43 [op. cit. n. 1]. Los documentos de estos favores pueden verse en la tesis doctoral del mismo D. W. Carr, *Luca Giordano at the Escorial: The Frescoes for Charles II*. New York University, 1987. UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan. Una relación precisa de todos los honores obtenidos por Giordano para él y para sus familiares puede verse en A. Palomino y Velasco, *El Museo pictórico y la escala óptica*, edic. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 245-246.

³ A. Palomino, 1947, p. 1094 [op. cit. n. 2]. El texto de Palomino es fundamental para el conocimiento de la vida y de la obra de Giordano en España.

⁴ La obra de Giordano en España ha sido estudiada en repetidas ocasiones, pero no todos los trabajos realizados tuvieron la suerte de ser publicados. En orden de antigüedad, los de carácter más general son: S. L. Ares Espada, *Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano*. Tesi di laurea. Università di Bologna, 1954-1955. Los de D. W. Carr citados en las notas 1 y 2. A. Francke, *Luca Giordano: Die Fresken in Spanien in Auftrag Karls II*. Phil. Diss. Münster, 1993 (trabajo que descozco). La segunda edición de la monografía de O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*. (2 volúmenes). Nápoles, Electa Napoli, 1992, que contiene un capítulo de Scavizzi dedicado a "Gli anni della Spagna" (vol. I, pp. 125-158). Trabajo reciente de carácter general es el de A. Martín Moreno. *Luca Giordano*. Madrid, Aldeasa, 2002.

Trabajos monográficos sobre conjuntos son los de R. López Torrijos, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La Alegoría del Toisón de Oro*, Madrid, 1985. M. Mena, "El napolitano Lucas Jordán en El Escorial", en *Los frescos italianos de El Escorial*. Coordinado por Mario di Giampaolo. Electa, Madrid, 1994, pp. 205-249. I. Gutiérrez Pastor y J.L. Arránz Otero, "La decoración de San Antonio de los Portugueses (1660-1702)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XI, 1999, pp. 211-249. C. Rodríguez Rico, "Aportaciones y precisiones sobre obras de Luca Giordano", en *Goya*, n.º 285, 2001, pp. 339-355. M. Hermoso Cuesta, "En torno a las series profanas de Lucas Jordán en España", en *Goya*, n.º 287, 2002, pp. 97-107. Algunas cuestiones sobre aspectos de la obra de Giordano en España y en El Escorial pueden verse en los artículos de F.J. Portela Sandoval, M. Hermoso Cuesta, T. Luisi y A. Martínez Peláez, incluidos en el volumen *El Monasterio del Escorial y la pintura*. Actas del simposium celebrado del 1 al 5 de septiembre de 2001, publicado por Estudios superiores de El Escorial, RCU Escorial-M.ª Cristina, Madrid, 2001.

Catálogo de la exposición de Nápoles, *Luca Giordano, 1634-1705*. Nápoles, Electa, 2001, presentada posteriormente en Viena y Los Ángeles. El catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid,



Palacio Real, marzo-junio de 2002, bajo la dirección de Alfonso E. Pérez Sánchez, contiene textos traducidos del catálogo de Nápoles y numerosas obras nuevas, con un intento de catalogación de las pertenecientes a las Colecciones del Patrimonio Nacional.

En la actualidad Miguel Hermoso Cuesta está terminando su tesis doctoral sobre el periodo y la obra de Luca Giordano en España.

⁵ Palomino, 1947, p. 1115 [op. cit. n. 2].

⁶ Ferrari y Scavizzi, 1992, I, p. 155 [op. cit. n. 4]. El encargo de 1705 fue iniciado por Giordano, pero debido a su muerte lo concluyó Francesco Solimena.

⁷ Palomino, 1947, p. 1115 [op. cit. n. 2].

⁸ J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, vol. II, p. 337.

⁹ Palomino, 1947, p. 922 [op. cit. n. 2].

¹⁰ Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, p. 39 [op. cit. n. 4].

¹¹ R. Millen, *Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi*. Forma e colore. I grandi Cicli dell'arte. Firenze, Sadea-Sansoni, 1965. Todo el proceso creativo a partir de los bocetos de la colección de sir Denis Mahon de Londres en Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, pp. 85-98 y 314-315, A585-A589; y vol. II, pp. 670-685, figs. 496-524 [op. cit. n. 4].

¹² Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, pp. 110-111 y 525-525, A446-A462; y vol. II, pp. 708-715 [op. cit. n. 4].

¹³ M. Cerezo, "Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo particular", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI (Zaragoza, 1986), pp. 75-88. Á. Aterido Fernández, "El verdadero asunto del 'Homenaje a Velázquez' de Giordano", en *Archivo Español de Arte*, LXVII, 268, 1994, pp. 396-399, donde propone la identificación del famoso cuadro de la National Gallery de Londres con un retrato del Conde de Santisteban, su hija, un aya y varios sirvientes a partir de la descripción de la pintura en un inventario del siglo XVIII. V. Lleó Canal, "The Painter and the Diplomat. Luca Giordano and the Viceroy. Count of Santisteban" in *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*. Firenze, 1998, a cura di E. Cropper, Bologna, 2000, pp. 121-150.

¹⁴ La presencia de obras de Luca Giordano en las colecciones privadas de Madrid y de las principales ciudades españolas revela la elevada aceptación de sus pinturas y la facilidad para identificar su estilo. Véase la obra de M.B. Burke y P. Cherry, *Spanish Inventories 1. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. The Paul Ghety Information Institute. Ann Arbor, Michigan, 1997. Para la documentación de los encargos españoles a Giordano véase el trabajo de R. Ruotolo, "Registro documentario della vita e delle opere", en *Luca Giordano, 1634-1705* en el catálogo de la exposición de Nápoles, 2001, pp. 479-494. Sobre la presencia de obras de Giordano en las Colecciones del Patrimonio Nacional, véanse los artículos de M.T. Ruiz Alcón, "Colecciones Reales. Lucas Jordán", en *Reales Sitios*, 1971, n.º 28, pp. 41-48; n.º 29, pp. 37-44; n.º 30, pp. 41-48; n.º 31, pp. 37-48; y n.º 32, pp. 37-48. Y el apéndice del catálogo de la exposición de Madrid, 2002, pp. 278-319.

¹⁵ Palomino, 1947, *vida 212*, pp. 1095-1118 [op. cit. n. 2]. A pesar de no haber nacido español, Palomino dedicó a Giordano una de las vidas más largas de su *Parnaso español pintoresco y laureado*, sin duda debido a la prolongada estancia del pintor en la Corte de Madrid y a la circunstancia de haberlo tratado y de haber colaborado estrechamente con él. Sólo algunos pintores italianos o flamencos que trabajaron para los Reyes, como Federico Zuccaro o Pedro Pablo Rubens fueron merecedores de sendas vidas, nunca con la extensión e información de la de Giordano. La actividad de Agostino Mitelli y Angelo María Colonna aparece dentro de la vida de Velázquez, 1947, p. 911.

¹⁶ Los frescos del Monasterio de El Escorial cuentan con varios trabajos monográficos. El más antiguo es el del Marqués de Lozoya, "La pintura al fresco en El Escorial: Lucas Jordán", en *El Monasterio de El Escorial*. Vol. II, Patrimonio Nacional, Madrid, 1964, pp. 447-468. F.J. Campos y Fernández de Sevilla es autor de varios trabajos como "Las pinturas de la escalera imperial del Escorial. Síntesis iconográfica de la Casa de Austria, microcosmos ideológico y armonía formal", en *La ciudad de Dios*, CXCIX, n.º 2, 1986, pp. 253-300. Ib. "La pintura al fresco de Lucas Jordán en el monasterio

del Escorial", en *La ciudad de Dios*, CCIII, n.º 1 (1990), pp. 69-88. Ib. "La pintura al fresco de Lucas Jordán en el monasterio del Escorial", en *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte., n.º II (1990), pp. 374-382.

Además de los análisis de la obra de Ferrari y Scavizzi (1992 [op. cit. n. 4]) el más reciente corresponde a M. Mena, "El napolitano Lucas Jordán en El Escorial", en Giampaolo (coord.), 1994, pp. 203-249 [op. cit. n. 4].

¹⁷ R. López Torrijos, 1985 [op. cit. n. 4]. Algunas precisiones cronológicas y sobre las restauraciones sufridas a lo largo del tiempo pueden verse en M. Hermoso Cuesta, "Primera aproximación al estudio de la pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas: estado de la cuestión y nuevas aportaciones documentales de los archivos madrileños", en *Artigrama* (Zaragoza, 1999), pp. 441-443.

¹⁸ Carece de un estudio documental en profundidad. El estudio de tipo estilístico más completo es el incorporado en la monografía de Ferrari y Scavizzi, 1992, pp. 147 y 150, [op. cit. n. 4], quienes señalan la escasa atención prestada por la crítica italiana antigua, quizá por hallarse fuera de Madrid.

¹⁹ I. Gutiérrez Pastor y J.L. Arranz Otero, 1999, pp. 211-249 [op. cit. n. 4]. La documentación nueva, con nueva lectura e interpretación de los documentos publicados por M.J. Sánchez Beltrán ("Documentos sobre las pinturas de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid", en *Archivo Español de Arte*, LX, 1987, pp. 368-375), ha sido incorporada en el *Regesto documentario...* del catálogo de la exposición *Luca Giordano, 1634-1705*, Napoli, 2001, pp. 487-489.

²⁰ Scavizzi, 2001, p. 44 [op. cit. n. 4].

²¹ J.L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, pp. 431 y ss. El maestro mayor de las obras reales Gaspar de la Peña dirigió la reconstrucción que culminó en 1677. En su proyecto estaba prevista la realización de una balaustrada sobre las cornisas del edificio que ocultara parcialmente los tejados de pizarra, que habrían sido más bajos. Un proyecto de Dionisio Mantuano muestra estas balaustradas. J.L. Sancho (y cols: M.T. Fernández Talaya, G. Martín Olivares), "La reconstrucción del monasterio del Escorial tras el incendio de 1671", en *La Ciudad de Dios*, CCII, n.º 3 (1989).

²² La extraordinaria preocupación de Carlos II por las decoraciones de El Escorial dio lugar a una extensa correspondencia entre el Rey, a través de su Secretario, con el Prior del Monasterio en la que quedó circunstanciado todo el proceso de creación iconográfica, de la ejecución de las pinturas, de problemas técnicos, inquietudes y achaques de Giordano. Véase G. de Andrés, "Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII. El Escorial, 1965, pp. 209-289.

Parece ser que Quilliet, durante su estancia en el Monasterio, ya se percató de la importancia de esta documentación y que la copió en manuscritos perdidos después en Vitoria en 1812, durante la retirada de los ejércitos franceses (Cfr. F. Quilliet, *Le arti italiane in Spagna, ossia Storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*. Roma, Stamperia di Angelo Agiari, 1825, pp. 119-120, notas 29 y 30). Agradezco a José Luis Sancho la indicación de estas notas.

²³ Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, pp. 126-127 [op. cit. n. 4]. Mena, 1994 [op. cit. n. 4].

²⁴ La descripción de las pinturas de El Escorial está recogida en el manuscrito del Fray Francisco de los Santos, *Descripción de las excelentes Pinturas al fresco con que la Magestad del Rey nuestro Señor Carlos II, que Dios guarde, ha mandado aumentar el adorno del Real monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, ms. J-II-5, fols. 225-259. También Palomino dejó constancia de los temas, alegorías y símbolos de la pintura (1947, pp. 1095-1096 [op. cit. n. 2]).

²⁵ Palomino, 1947, p. 1095 [op. cit. n. 2].

²⁶ La lectura histórica e iconográfica de los temas de la escalera, desde los frisos de la batalla de San Quintín que da lugar a la cons-

trucción del Monasterio de El Escorial, realizado a mayor gloria de Dios, ante cuya presencia se encuentran el Emperador Carlos V y el fundador Felipe II, se hace en el sentido contrario a como cronológicamente pintó Giordano los temas. Mena los describe de modo muy claro en orden cronológico de ejecución (1994, p. 208 [op. cit. n. 4]).

²⁷ Palomino, 1947, p. 1096 [op. cit. n. 2].

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, p. 126 [op. cit. n. 4].

³⁰ Esa es la razonable opinión de Mena (1994, p. 210 [op. cit. n. 4]), que puede argumentarse en uno de los pasajes de Palomino, tomo II, capítulo III: "De las ideas, o asuntos que suelen discurrirse en las obras de consecuencia, que se ofrecen en la Pintura", fuera de la biografía de Giordano, pero referida a él: "El formar las ideas para las pinturas, es empresa tan difícil, que aún los hombres más doctos se han reconocido insuficientes en proponer argumentos de sus discursos, para las inventivas de los pintores", fundamentalmente porque lo que tenían de bueno como especulaciones teóricas, lo tenían de inadecuado para su plasmación pictórica; y la abstracción los aparta de la realización material que requiere el arte para reducir los conceptos a imágenes visibles. Y prosigue: "Así le sucedió de Lucas Jordán, que aburrido de las ideas o asuntos, que en Historia sagrada (en que no había, que sublimarse) le suministraba de orden del señor Carlos Segundo, cierto sujeto eclesiástico muy docto, le dijo a el Rey: "Señor, para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia en la pintura". Con cuyo motivo, Su Majestad mandó llamar un sujeto de la profesión, que concurría las circunstancias de las letras: el cual informado de la historia, que se había de expresar, le fue sugiriendo los asuntos, tan arreglados a el texto, y a el arte; que Jordán, loco de contento los besaba, y decía, que aquellos sí que venían ya pintados". Sin duda alguna, el "sujeto de la profesión" era el mismo Palomino, cuyo nombre no figura por modestia ni en este párrafo ni en el siguiente, mucho más claro en su relación con él: "A este mismo sujeto le sucedió, que yendo a cierta ciudad de estos reinos en una casa de religión a ejecutar una obra puramente ideal de pintura, le dijo el superior de la casa, que los padres maestros habían escrito dos ideas sobre el asunto. A que respondió el artífice: Pues vuesa reverendísima no me las muestre, hasta que (dándome su licencia) escriba yo otra a mi modo. Hízolo así; y habiéndola visto el superior, y manifestándola a los hombres más doctos, no sólo de aquella casa (donde había muchos) sino de aquella Universidad que es de las más célebres de España, resolvió que se ejecutase. El pintor (sin embargo de esta honra,) le suplicó, le manifestase las otras dos ideas, que se habían escrito, para elegir la más conveniente. A que respondió el prelado, que en vista de aquella, ya se habían roto las otras. ¡Tanto puede la fuerza de la verdad, y de la razón; pero también merece su elogio la ingenuidad religiosa de los interesados, en ceder modestos a la ventaja de otra forastera inteligencia! ¡Qué poco de esto se halla en algunos, que para las obras de mayor empeño andan a la rebusca del baratillo, desconociendo lo ventajoso de lo perfecto! ¡Oh, cuantas obras pudiera notar de esta clase, que en lo público desacreditan la pericia de nuestra nación, pues son las más patentes a los extranjeros!" (Palomino, 1947, pp. 647-648 [op. cit. n. 2]).

Parece evidente que las referencias son Palomino a sí mismo en relación con la pintura del coro del convento de los Dominicos ("los hombres más doctos") de San Esteban de Salamanca ("de aquella Universidad que es de las más célebres de España"). El tema representado por Jordán en la tercera bóveda y por Palomino en San Esteban de Salamanca es el mismo.

³¹ Palomino, 1947, p. 1106 [op. cit. n. 2]. Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, pp. 138 y 342-343; y vol. II, figs. 751-740 [op. cit. n. 4].

³² Palomino, 1947, p. 1106 [op. cit. n. 2].

³³ Además de la descripción de Palomino (1947, pp. 1106-1108), existe el estudio de López Torrijos, 1985 [op. cit. n. 4]. Para el contexto general de la obra es imprescindible la monografía de Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, pp. 142-146 [op. cit. n. 4]. Hermoso Cuesta (1999, p. 442 [op. cit. n. 17]) ha incorporado algunas precisiones, parcialmente publicadas.

³⁴ Palomino, 1947, p. 1108 [op. cit. n. 2].

³⁵ *Ibidem*, p. 1108.

³⁶ S. Alcolea Blanc, "Ocho bocetos de Luca Giordano para el Casón del Buen Retiro de Madrid", en *Goya*, 1985, pp. 221-228. Un boceto de *Hércules luchando contra el dragón del jardín de las Hespérides* (óleo/lienzo, 53,5 x 46,5) salió a la venta en Subastas Alcalá, Madrid, 21 y 22 de junio del 2000, lote 52.

³⁷ López Torrijos, 1985, pp. 52 y ss. [op. cit. n. 4].

³⁸ Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, pp. 156 y 348-349, A650 y A651; y vol. II, pp. 802-807, figs. 799-804 [op. cit. n. 4].

³⁹ Palomino, 1947, pp. 1108-1110 [op. cit. n. 2].

⁴⁰ M. Zarco del Valle, *Documentos de la catedral de Toledo coleccionados por don... II. Datos documentales para la historia del arte español II*, Madrid, 1916, p. 386. Este único dato conocido sobre el proceso de la pintura de Toledo debe relacionarse con las poco amables circunstancias y las quejas de Giordano de que hace mención Palomino: "no obstante que esto lo hizo muy desazonado, según significó a un amigo suyo de la profesión: porque obras de comunidad, donde cada uno se va a comer a su casa, no tienen dueño; y como ninguno, en particular, se da por obligado, echo menos Jordán algunas atenciones, que por su persona, por su habilidad, por la obra, y por quien se lo había mandado, esperaba merecer; de lo cual vino sumamente mortificado: y aun cuenta, que el Rey (habiendolo entendido) envió a Don José del Olmo (Maestro mayor entonces de las obras reales) a que hiciese quitar los andamios, antes de acabarse la pintura; como se comenzó a ejecutar, no estando allí Lucas; el cual, habiendolo entendido, acudió a el instante, y lo hizo suspender, hasta que suplicase a Su Majestad (como lo hizo) le dejase concluir la obra, siquiera por su crédito; y así se ejecutó" (Palomino, 1947, pp. 1109-1110 [op. cit. n. 2]).

⁴¹ Un dibujo de Nicolás de Vergara el Mozo muestra los alzados laterales y la bóveda hacia 1595-1598 (Archivo de la Catedral de Toledo, Obra y Fábrica, nº 65) y no deja lugar a dudas. (Sobre el proyecto original y las modificaciones en época de Luca Giordano, véase F. Marías, "Arquitectura y ciudad: Toledo en la época del Greco", en el catálogo de la exposición *El Toledo de El Greco*, Toledo, Hospital Tavera / Iglesia de San Pedro Mártir, abril-junio de 1982, pp. 57 y ss.; nº 25, p. 60). La bóveda antigua no sería muy distinta a la que actualmente muestra la sacristía del antiguo monasterio de San Pedro Mártir de Toledo (cfr. F. Marías, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Tomo I, Toledo, 1985, láminas XVII y XVIII, figs. 60-65).

⁴² Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, p. 147 [op. cit. n. 4].

⁴³ Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, pp. 150 y 410, E27; y vol. II, pp. 820-821 [op. cit. n. 4].

⁴⁴ Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. II, p. 911, fig. 1051 [op. cit. n. 4].

⁴⁵ *Ibidem*, 1947, pp. 1110-1111.

⁴⁶ Las líneas que siguen son resumen del trabajo de I. Gutiérrez Pastor y J.L. Arranz Otero, 1999, pp. 211-249 [op. cit. n. 4].

⁴⁷ Quizá sea el lienzo que se conserva en el Palacio Arzobispal de Madrid.

⁴⁸ El análisis de Ferrari y Scavizzi es válido (1992, vol. I, p. 151 [op. cit. n. 4]), no así su descripción del conjunto. Enumeran (pp. 352-353) bajo el número A665 seis escenas y ocho reyes, cuando en realidad se trata de ocho escenas. Desde el número A666 hasta el A671 se describen los bocetos conocidos hasta 1992. Tampoco quedan reflejados los tres lienzos de los altares, pagados a Giordano en 1702.

⁴⁹ Ferrari y Scavizzi, 1992, vol. I, p. 151 [op. cit. n. 4].

⁵⁰ *San Fernando ante la Virgen, de Luca Giordano. La recuperación de una obra maestra del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1994.

⁵¹ Véase el texto de A. E. Pérez Sánchez, "La huella de Luca Giordano en la pintura española", en catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*, Madrid, Palacio Real, marzo-junio de 2002, pp. 56-57.

⁵² Palomino, 1947, p. 1114 [op. cit. n. 2].

Los Leprince: Broncistas franceses al servicio de la Real Casa

Por Fernando A. Martín
y Gloria Martínez Leiva
Patrimonio Nacional

La reciente limpieza y arreglo del juego de cruz y candeleros, que habitualmente se pueden admirar en el altar mayor de la Real Capilla del Palacio de Madrid, nos ha motivado para retomar una serie de noticias y documentos que habíamos localizado, desde hace algún tiempo, en el Archivo de Palacio, sobre el origen y la realización de este conjunto de piezas de altar y la autoría de las mismas.

Según los informes del Taller de Restauración de Metales de este Patrimonio Nacional, este juego de cruz y candeleros presentaba una suciedad generalizada, con depósitos de polvo y restos de cera, oscurecimiento superficial del dorado, focos específicos de sales de cobre y superficie rayada. Por otro lado, faltaban diversas molduras y aplicaciones sobrepuestas de rosetas y palmetas, y también lucía diversas molduras no originales, reproducidas en diferente material y con un dorado de inferior calidad. Así, se observa en la cruz que hay dos cabezas de querubines y el ala de un ángel de la base que son reproducciones, lo que nos lleva a pensar que en algún momento del siglo pasado la pieza sufrió una restauración inadecuada¹.

Desde el punto de vista tipológico los juegos de candeleros con cruz para el altar ya se usaban desde antiguo, al menos una cruz con dos candeleros en las misas de festividades solemnes, como podemos ver en algunas pinturas góticas. Asimismo Juan de Arfe en su *Varia*, nos comentaba que "no es cosa muy antigua hacerlos de plata"². El Padre Sigüenza, en su relato sobre El Escorial, nos dice que Felipe II dotó a los 52 altares de dos juegos, uno ordinario de plata en su color, y otro en bronce dorado que era de mayor prestancia y majestad. Estos sólo se colocaban en la festividad del santo en el altar correspondiente, y siguiendo la costumbre el conjunto lo formaban dos candeleros con la cruz. En la actualidad se conservan los de bronce dorado y no los de plata.

La cruz siempre se hace a juego y en algunos casos, y según nos comenta Arfe, la cruz portátil es la que llaman de altar, porque la sacan los sacerdotes en las manos y la ponen sobre el altar para oficiar la misa. Esto sería así según su tamaño, pues a medida que la deco-

ración de los altares se hace fija los elementos del mismo varían. Primero el número de candeleros pasa de dos a seis, y al menos desde la segunda mitad del siglo XVII, se suele hacer uno más, posiblemente como reserva. Así lo hemos constatado por las piezas que conocemos realizadas para el servicio divino en las capillas de los Reales Sitios. En segundo lugar, varían en altura y volumen, al menos en los altares mayores de Catedrales y Capillas Reales. En estas últimas se conservan una gran variedad de tipologías, de tamaños, diseños y materiales. Entre los de plata, conservamos un juego completo de altar mayor de finales del siglo XVII con añadidos del XVIII; otro juego que pertenece al pontifical de Carlos IV, realizado por Giardoni y Fermín Olivares; y otros dos de plata sobredorada para los oratorios de Carlos IV y Fernando VII. A estos hay que añadir dos grandes conjuntos de candeleros realizados para el Monumento de Semana Santa, uno hecho en el taller de Medrano durante el reinado de Felipe V, y otro de época de Carlos III³. Sobre los juegos de bronce apenas se ha publicado nada y en cualquier caso se hace mención a ellos casi de pasada.

PRESENCIA DOCUMENTAL DE LOS LEPRINCE COMO BRONCISTAS DE SU MAJESTAD

Ya es conocido que durante los reinados de los Monarcas Carlos III y Carlos IV se acometen múltiples obras de decoración o redecoración de muchos de los Reales Sitios. El Palacio Real de Madrid, el Palacio Real de El Pardo, las Casitas de El Escorial, El Pardo o la Casa del Labrador en Aranjuez serán objeto de engalanamiento durante el último tercio del siglo XVIII. Para llevar a cabo tan ingente trabajo no sólo se mandará llamar a los más afamados artistas del momento, sino que además, ambos soberanos, haciendo gala del espíritu ilustrado de su época, tendrán una gran preocupación por la creación de talleres y escuelas que implanten el

*Altar Mayor de la Capilla,
Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.*



Leprince, Juego de cruz y candeleros del Altar Mayor de la Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



conocimiento y la práctica de las diferentes artes decorativas en España y que produzcan, según el gusto de la Corte, elementos ornamentales del mayor lujo y perfección ⁴.

Los bronce en todas estas decoraciones suponen un elemento ornamental de primera magnitud, bien de forma asociada, como las aplicaciones para mobiliario, o constituyéndose como objetos decorativos independientes: cajas de relojes, candelabros, apliques, corbellas, centros de mesa, jarrones... Su uso se generalizará hasta llegar a sustituir, en algunos casos, a la plata y al oro en algunas piezas religiosas como cruces de altar, candeleros, salvillas o custodias.

Todas estas piezas, unas de carácter ornamental y otras de uso cotidiano, estuvieron supervisadas por Francisco Sabatini como Director de las Obras Reales, el cual contó desde fechas muy tempranas con tres grandes artífices italianos, Vendetti, Giardoni y Ferro-ni, que desarrollaron una gran actividad, al menos desde el año 1762. Estos no sólo diseñaron modelos, piezas y adornos, sino que, como artistas, realizaron gran número de ellas y admitieron en sus talleres a ar-

tífices españoles a los que transmitieron sus niveles técnicos y tendencias estilísticas, como en el caso de Fermín Olivares o Domingo de Urquiza, plateros y bronceistas como aquellos, al servicio de la Real Casa ⁵. Así pues, la aparición de los Leprince, o Le Prince ⁶, padre e hijo, dos prestigiosos bronceistas franceses, que provenían de una estirpe de artesanos doradores ⁷, hay que situarla en el periodo final de la creación de las Reales Fábricas que, bajo la tutela de la Corona, patrocinaba la Junta de Comercio. Estos enseñaron su técnica del dorado mate del bronce, especialidad que se había desarrollado en Francia por la demanda de la nueva clientela, surgida de los avatares políticos por los que discurría el país galo.

Luis y Dionisio Leprince mandaron a la Corte un plan donde expresaban una serie de peticiones a la hora de establecerse en España. Solicitaban que se les propor-

Leprince, Detalle de la figura de Cristo, Altar Mayor de la Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Leprince, Detalle de la base de la cruz con ángeles en adoración, Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



cionara una casa para oficinas y un alojamiento por cuenta del Rey, una cantidad de 300.000 reales de vellón pagaderos en dos años, 10 reales diarios por cada aprendiz que formaran, y que se les permitiera introducir en España colores y herramientas libres de derechos arancelarios. Estas peticiones fueron analizadas por Francisco del Castillo ⁸, el cual redactó un informe en el que se hacían varias "Objecciones al plan de los Srs. Le Prince Pere et Fils" ⁹. En éste, firmado el 17 de agosto de 1797, se calificaba de "escandalosa" la suma de 300.000 reales que solicitaban los bronceistas, e "inadmisibles" la pretensión de estos de percibir el dinero en un plazo de dos años. Sin embargo, se consideraba adecuado admitir el proyecto "bajo un sacrificio moderado y desechando vigorosamente los privilegios" ¹⁰. En el informe, asimismo, se recomendaba que se les confiriera la plaza de Doradores de Cámara, así como que se les dotara de una pensión anual de 4.000 reales; se les prefiriera a la hora de realizar encargos de obras de lujo en los Palacios de Su Majestad; y se les permitiera pasar la herramienta necesaria, para la instalación de su taller, sin obligación de pagar derechos de arancel. Además el Rey abonaría 24 reales diarios para los gastos de manutención y vestido de tres aprendices que estuvieran instruyéndose en el taller con los Leprince.

Por su parte, los artistas debían comprometerse a enseñar el oficio de dorador a sus pupilos en un periodo máximo de 4 o 5 años. Si cumplían con este requisito el Rey los premiaría aumentándoles su asignación, y en caso contrario el contrato quedaría anulado.

Finalmente, el 20 de noviembre de 1797, Carlos IV otorgaba una Real Orden por la que nombraba a Luis Leprince, padre e hijo, Doradores de Molido ¹¹. Se les estipulaba una asignación anual de 12.000 reales y se les hacía concesión de una casa en Madrid para su uso como vivienda y obrador ¹². Bajo estas condiciones, los nuevos doradores juraban su cargo el 25 de noviembre de 1797 en el Real Sitio de El Escorial ¹³. Una vez hecho efectivo el nombramiento se notificaba a Felipe Martínez Viergol, como encargado de las Casas de

Campo, que empleara, en las obras en las que se les necesitara, a los nuevos sirvientes del Rey; y se pedía a la Tesorería Mayor, que les anticipara la suma de 30.000 reales de vellón ¹⁴.

Los Leprince, así pues, tenían la obligación de participar en aquellos encargos de la Casa Real que se consideraran de su competencia. Por este motivo, en 1798 presentan factura por diferentes trabajos de dorado ejecutados en piezas del Ramillete de Su Majestad, como palanganas, chocolateras, cafeteras... ¹⁵; en julio de 1799 se les encarga del dorado de los emblemáticos leones del trono y durante todo ese año se tiene constancia de que estuvieron trabajando en la decoración y acondicionamiento de la Real Florida ¹⁶. No obstante, la labor principal que ejercerán en la Corte será la de enseñar los secretos de su técnica. Así, nada más jurar sus cargos se notificaba a Francisco Sabatini, Jefe de las Obras Reales, los hombres que el Rey quería que acudiesen al obrador de los Leprince a instruirse "en el modo de perfeccionar el dorado" ¹⁷. Estos fueron Ferroni, Urquiza, Giardoni y Poggetti. Del taller de dorado de los Leprince no hemos encontrado más noticias. Por lo tanto no tenemos constancia de que estos bronceistas, que ya habían demostrado su buen hacer en el arte del bronce dorado ¹⁸, acudieran al taller de los nuevos doradores de la Real Casa. Existiendo, pues, hombres al servicio del Monarca, con una gran capacitación a la hora de trabajar el bronce dorado a molido, ¿porqué se trae a los Leprince? Posiblemente la difícil situación en Francia, tras la Revolución Francesa, y la más que probable buena relación con alguna persona de la Corte propició la presencia de estos dos bronceistas en España.

El siguiente dato que tenemos nos habla, solamente, del trabajo de Luis Leprince hijo ¹⁹. El 1 de septiembre de 1801 éste hacía una súplica al Rey para que le per-

Leprince, Conjunto del juego de candeleros, Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.





Leprince, Detalle del pie de los candeleros con ángeles orantes, Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

mitiera llevar a La Habana, sin pagar derechos arancelarios, un juego de candeleros de altar que no habían sido admitidos para el servicio de la Real Capilla. Leprince hace referencia a los inmensos gastos que había hecho en esa obra, la cual venía procedente de su establecimiento de París, y la imposibilidad de poder venderla en la península debido a su enorme coste. Por ello pide poder pasar las piezas a La Habana, ya que cree que es el único lugar donde podrá dar salida a “una obra tan preciosa en que consiste la mayor parte de su fortuna”²⁰. Es aquí donde aparecen documentados, por primera vez, los protagonistas de nuestro estudio.

A partir de estos momentos las noticias que poseemos sobre la labor de Luis Leprince, hijo, sufren un paréntesis. Políticamente los comienzos del siglo XIX en España son un momento muy conflictivo. La invasión francesa provocó que el Rey Carlos IV saliera del país en 1808. Hasta 1814, momento de la vuelta de los Borbones a la península en la persona de Fernando VII, no se produce una cierta estabilidad en el panorama político y social. Poco a poco las actividades económicas y sociales se fueron normalizando y fruto de ello surgen de nuevo informaciones sobre los Leprince. El 30 de marzo de 1816 Dionisio Leprince en nombre de su padre, Luis, solicitaba que se le abonaran 17.544 reales, importe por un marco de bronce dorado que había sido realizado para la Reina María Luisa de Parma. Éste fue encargado por la Soberana con objeto de



Leprince, Detalle del nudo del candelero, Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

colocar en él un retrato suyo y del Infante Don Francisco de Paula²¹, pero, debido a la guerra, su importe nunca se llegó a satisfacer. Estudiada la petición por el Contador General de la Real Casa ésta fue desestimada, ya que se consideró que “no se hallaba la solicitud acompañada de las deudas justificaciones para acceder a ella”²².

En 1820, durante el Trienio Constitucional, se restaura la Constitución de 1812, que es jurada por Fernando VII. Según ésta la Corona pasa a verse sujeta a una dotación anual para hacer frente a sus gastos. Debido a los retrasos de la Tesorería Nacional para hacer efectivas las asignaciones a la Corona, en 1821 la deuda con ésta ascendía a unos 50 millones de reales. Es en estos momentos cuando volvemos a tener noticias de Luis Leprince, hijo. Leprince mandó un escrito al Rey, fechado en 15 de octubre de 1821, por



Leprince, Porta-vinagreras de Carlos IV (1799-1800), Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

el que se ofrecía a “tratar en París con ciertas Casas de Comercio, capitalistas o banqueros..., de la negociación o descuento de los alcances ya vencidos y no satisfechos que tiene V.M. a cargo de la Tesorería Nacional”²⁵. A cambio de esta intermediación, el broncista no ambicionaba “mayor satisfacción que la de servir y de ser agradable a V.M.”. Ciertamente, no hemos encontrado ningún documento que nos informe del hecho de que Leprince finalmente hiciera de intermediario financiero para el Rey Fernando VII, sin embargo a finales de ese mismo año se admitían, para el servicio de la Real Casa, los candeleros que en 1801 habían sido rechazados por Carlos IV para formar parte de la Capilla Real del Palacio de Madrid. Esta aceptación de las piezas derivó en una serie de conflictos, ya que el 29 de septiembre de 1822 se pedían responsabilidades al Duque de Montemar, Mayordomo Mayor de la Real Casa, por la irregular admisión de las obras. Éstas habían sido rechazadas cuatro veces para el servicio del Rey²⁴ y finalmente, cuando se admitieron, “se mandaron pagar sin deducción alguna del todo de la tasa, abonando 12.000 reales por el modelo de la cruz y 10.000 del de los candelabros, sin que se hubieran entregado dichos modelos”²⁵. Las piezas fueron valoradas por Leprince en 465.077 reales de vellón, mientras que los tasadores de la Real Casa estimaron su precio en 443.200 reales²⁶.

La extraña forma de aceptación de las piezas para el Servicio Real, el alto precio que se pagó por ellas y el proceso que se abrió al Duque de Montemar por lo irregular de la operación, nos hace pensar que la admisión de las obras en la Real Casa se debió más a un pago de favores del Rey hacia Luis Leprince, que a un cambio de opinión sobre las necesidades de la Real Casa o sobre la valía artística de las piezas.

OBRAS CONSERVADAS EN EL PALACIO REAL

Las piezas conservadas que hemos podido identificar como realizadas por los Leprince son muy escasas. Unas son de tipo civil, como es un juego de porta-vinagreras, de gran tamaño, para la mesa del Rey; y el otro conjunto lo constituyen un grupo de piezas religiosas para el Altar Mayor de la Capilla del Palacio Real de Madrid.

Los porta-vinagreras fueron realizados para Carlos IV en los últimos años del siglo XVIII. En su diseño se nos presenta una clara tendencia del nuevo estilo surgido a raíz de la revolución en Francia. En este sentido, debemos tener en cuenta la proliferación de elementos vegetales, a modo de guirnaldas de racimos de uvas con hojas de pámpano, las hojas de acanto, las molduras caladas y troqueladas con repaso de cincel y el dorado mate del bronce. El mango central, que hace de eje de toda la pieza, está realizado en cristal tallado y bronce rematado por un cisne que sujeta con sus alas una corona de laurel.

Estos porta-vinagreras contrastan de forma muy palpable con el juego de cruz y candeleros de la Real Capilla, ya que su técnica de fundición nos resulta mucho más vasta, posiblemente por el hecho de la instalación provisional de su industria en nuestra capital. El tamaño de las piezas, algo desmesurado para los objetos de mesa de este momento, el perfecto troquelado, el calado de la barandilla, e incluso la variedad de ele-



Leprince, Detalle del asa del porta-vinagreras de Carlos IV, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

mentos decorativos, nos lleva a situar a los Leprince como unos artistas que conocen las grandes producciones de bronce franceses del antiguo régimen. De esta forma los podemos relacionar con Luis Leprince, relojero, que aparece mencionado en las diferentes bancarrotas que tiene Luc-Philippe Thomire entre 1775 y 1777²⁷ junto a Forestier, Bailly, Lepine y Leroy. El juego de cruz y candeleros, realizado entre 1800 y 1802, en bronce dorado, en el que se alternan superficies pulimentadas, con brillo, y otras en mate, conforma un conjunto esencial en la decoración del altar mayor de la Capilla del Palacio Real de Madrid.

Se nos presenta este conjunto con una estructura de marcada tendencia geométrica, la cruz y candeleros cuentan con un basamento cúbico con remate de frontón triangular, cuyo tímpano se decora con estrías y florones. El astil arranca de un zócalo ochavado del que se elevan, por un lado, un fuste de columna acanalado, en la cruz, y un cuerpo agallonado en los candeleros. Los nudos aovados están enmarcados por arandelas salientes y sobre la última se eleva el astil de sección poligonal del candelero, rematado por su mechero y platillo, o la cruz latina de brazos rectos, perfectamente realizados por una doble moldura, lisa, bien pulimentada.

De forma general, el conjunto de los candeleros resulta armónico y muy equilibrado, bien concatenadas cada una de las partes que lo forman, aunque para



Leprince, Sacra central, Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

nuestro gusto muy recargado de elementos decorativos, contrastando las figuras de los ángeles niños del pie con las cabezas femeninas, dentro de conchas y guirnaldas, del nudo. Ambas son de una clara tendencia barroca, lo que resulta chocante en una pieza realizada dentro de un periodo en el que conviven el final del Neoclasicismo con la moda del Imperio francés. Por otro lado, la cruz nos resulta bastante forzada en su diseño, pues no encontramos ninguna proporción entre la altura del nudo y el fuste de columna con el tamaño de la propia cruz. Incluso, la forma de unirse ésta con el arranque del astil resulta muy brusca, no creemos, pues, errar al sospechar que falta algún cuerpo, o moldura más. También resulta chocante que en esta pieza no se repitan las mismas figuras del pie y las cabezas del nudo de los candeleros. La diferencia puede ser conceptual, por ser esta pieza la principal del conjunto, pero lo que realmente se ha conseguido es el hecho de que parece que no sean del mismo conjunto. Esto nos lleva a pensar que quizá esta fue la causa de la poca aceptación que tuvo este juego por los artífices palatinos. A pesar de todo ello, debemos llamar la atención respecto a lo bien trabajadas que están las diferentes figuras de ángeles, cuyo diseño responde a modelos barrocos, pero con un movimiento contenido, lo que hace que su acabado esté más en la línea neoclásica. Lo mismo ocurre con la figura de Cristo crucificado, de una

belleza propia de los crucificados de Bernini, al menos en el torso, la cabeza inclinada, la disposición de los brazos y la postura y diseño de las manos, que nos recuerda al que talló para la Cappella Franzone. Sin embargo, otros rasgos que advertimos en él, como su anatomía clásica, o la serenidad que manifiesta, nos llevan a compararlo con el que salió de los pinceles de Mengs para el dormitorio de Carlos III en el Palacio de Aranjuez, con la salvedad de que éste es un Cristo muerto. A pesar de tener estos contrastes en su conjunto, visto por separado, este juego de cruz y candelabros es un excelente ejemplo realizado por un gran artífice del bronce que con una gran maestría logra sacar de él múltiples y variados matices, pudiéndose comparar a los más afamados del momento, pese a que en algún sentido su decorativismo sea a la vez inexpresivo y hierático. Debemos tener en cuenta, a la hora de su valoración, que su trabajo se desarrolló fuera de su taller habitual y con la incertidumbre de agradar al Rey y, a la vez, no desairar a los demás bronceístas que trabajaban en la Corte. Otro de los ejemplos en los que los Leprince demuestran su maestría es en el juego de sacras del mismo altar de la Capilla Real de Madrid. Estas son piezas que se realizan de forma regular después del Concilio de Trento, para evitar que el celebrante pudiera pronunciar equivocadamente las palabras de la consagración. Las más antiguas que conocemos son de plata y de



Leprince, Sacra lateral, Capilla, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

mediados del siglo XVI. El conjunto completo en el que, además de las palabras de la consagración, se colocan otras cartelas que recogen el texto del salmo 25, que el celebrante pronuncia cuando efectúa el lavado de manos, y el evangelio de San Juan que se lee al final de la misa, debe aparecer a finales del siglo XVII, ya que las más antiguas que tenemos son los dos juegos realizados en plata para la Real Capilla en 1744 por Manuel Medrano²⁸.

La moda de hacerlas a juego con los candeleros surgirá dentro del círculo cortesano a mediados del siglo XVIII: las realizadas por los italianos Ferroni y Giardini para la Capilla Real de Aranjuez, o las que años después figurarán en las Capillas o iglesias de la Casa de Campo y San Antonio de la Florida. Domingo Urquiza las realizará también en bronce dorado para los oratorios de viaje de Sus Majestades²⁹.

Las sacras de los Leprince, siguiendo la tradición de los italianos, también hacen juego con la cruz y los candeleros. Son piezas de diseño arquitectónico, que toman como modelo la base cúbica de los candeleros, repitiendo solamente las figuras de los angelitos para la sacra central, los florones clásicos en las esquinas y la moldura de las hojas de acanto. El resto de las decoraciones que ocupan las superficies pulimentadas, basamento, pilastras y frontón, son diferentes a las de los candeleros. Su diseño sigue siendo clásico, vegetal y simétrico, respondiendo a la moda decorativa del estilo Imperio, que aquí se nos presenta con una alta calidad y perfección. En cuanto a su realización nos demuestran una técnica muy depurada, gracias a la cuidada fundición de los elementos decorativos y figurativos, que tienen un extraordinario acabado; y al maravilloso dorado que se ha mantenido inalterable a través del tiempo. Con todo ello se consigue un efecto global de elegancia, equilibrio y riqueza, buena prueba de que estamos ante unas piezas efectuadas por unas manos maestras.

NOTAS

¹ Datos facilitados por el equipo del Taller de Restauración de Metales: Isabel Delgado, Teresa Ortíz y Víctor Lastras, los cuales han realizado un tratamiento de restauración en función de eliminar los restos orgánicos y de agentes químicos; para proseguir con una limpieza química con ultrasonidos, por inmersión en una disolución de Sal de la Rochell, y terminar con el secado y montaje.

² J.M. Cruz Valdovinos, "La función de las Artes Suntuarias en las Catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Encuentros sobre Patrimonio. Las Catedrales españolas en la Edad Moderna*. F.BBA Y A.MACHADO LIBROS, Madrid, 2001, pp. 149-168.

³ F. A. Martín, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987. Nº cats: 17-18, 84-85, 86-87, 105-106, 53 y 78.

⁴ En época de Carlos III se crea la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, la Real Escuela de Relojería, y la Escuela de Platería de Martínez. Ya en un momento cercano al reinado de Carlos IV surge, por ejemplo, el Taller de Piedras Duras del Buen Retiro, y la Fábrica de Platería de Martínez como tal.

⁵ F. A. Martín, "Influencia italiana en la platería madrileña". *Antología di belle arti. Il Settecento*, Nº 55-58. Turín, 1998. pp. 122-125.

⁶ Estos, en una fecha sin determinar, habían mandado a Carlos IV un capitel de bronce dorado con su basa como muestra de la perfección que podían alcanzar en su trabajo. En una carta escrita a Don Luis de Vera, Ayuda de Cámara del Rey, solicitaban que éste hiciera de intermediario con el Monarca para que ellos pudieran estar presentes en la entrega de las piezas (AGP. Secc. Administrativa, Leg. 220). Posiblemente estas obras sirvieron de perfecta carta de presentación para que el Rey decidiera contratarlos en la Corte.

⁷ Ya desde mediados del siglo XVIII aparecen documentados miembros de la familia Leprince asociados al oficio de bronceístas. Así en 1755 aparece como miembro de este gremio en París Antoine Leprince y más tarde, en 1782, figura Louis. P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIIIe siècle*, Ed. Picard, París, 1999, p. 422. Este Louis debe ser el mismo que se menciona en el Diccionario de relojeros de Tardy, establecido en París en 1776, p. 595.

⁸ Francisco del Castillo era Gentilhombre de Cámara de Carlos IV. AGP, Secc. Personal, Cº 222/20.

⁹ AGP, Secc. Personal, Cº 852/42, s.f.

¹⁰ *Ibidem*, s.f.

¹¹ *Ibidem*, s.f.

¹² El lugar que se les asignó para que instalaran su taller fue "el cuarto bajo de la Casa Reloxería calle del Barquillo" (*Ibidem*, s.f.), edificio en el cual, desde principios de los años 70 del siglo XVIII, estaba establecida la Escuela-Taller de Relojería de los hermanos Charost. Un lugar donde se pretendía, bajo la protección Real, formar a un buen número de relojeros españoles, sin necesidad de que estos tuvieran que salir al extranjero para adquirir conocimientos.

¹³ *Ibidem*, s.f.

¹⁴ *Ibidem*, s.f.

¹⁵ AGP, Secc. Reinados, Carlos IV, Cuentas Real Casa, Leg. 66.

¹⁶ AGP, Secc. Personal, Cº 852/42, s.f.

¹⁷ *Ibidem*, s.f.

¹⁸ En 1794 aparecen documentadas, por ejemplo, las soberbias mesas de bronce dorado y piedras duras que fueron creadas por Ferroni y Poggetti. A. González-Palacios, *Las Colecciones Reales Españolas de mosaicos y piedras duras*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, pp. 170 y ss.

¹⁹ Es muy probable que a partir de estos momentos Luis Leprince, hijo, sea el único que permanezca en España, y que su padre hubiera vuelto ya a Francia. La estancia de Luis Leprince, padre, en la Corte sólo era obligada mientras que su hijo no estuviera preparado para sustituirle. Una vez que éste perfeccionara sus conocimientos, el padre podría marchar a su país de origen.

²⁰ AGP, Secc. Personal, Cº 852/42, s.f.

²¹ El retrato que debía contener era una miniatura del pintor Juan Bouton, Pintor de Cámara de la Reina María Luisa de Parma.

²² AGP, Secc. Personal, Cº 547/30, s.f.

²³ AGP, Secc. Reinados, Fernando VII, Cº 304/47.

²⁴ La admisión de los candeleros y cruz de altar había sido denegada en 17 de febrero, 18 de marzo, 1º de mayo y 16 de junio de 1821, ya que se consideró que estas piezas no eran "un objeto indispensable, y no estaba la Casa para gastos que no lo fueran". AGP, Secc. Reinados, Fernando VII, Cº 532/7.

²⁵ *Ibidem*, s.f.

²⁶ La tasación fue realizada por Pecul, Bronceísta de la Real Casa, y Pescador, Platero y Joyero de la Real Casa de S.M.

²⁷ D.H. Cohen, "Pierre-Philippe Thomire. Unternehmer und Künstler", *Vergoldete Bronzen*, München, 1986.

²⁸ F. A. Martín, 1987, p.75, nº cat: 44 [op. cit. n. 5]

²⁹ F. A. Martín, 1998, pp. 122-125 [op. cit. n. 5].

Notas y Documentos



Francisco Vandergoten, *El regreso de la caza*, 1724, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

NUEVAS ADQUISICIONES

EL REGRESO DE LA CAZA. CACERÍAS CON LAS ARMAS REALES DE ESPAÑA

El asiento de once paños, con escudo de armas reales de España, que figura en el Inventario de la testamentaria de Carlos III, dice así:

Otra tapicería, bastante usada, que se compone de once paños que representan diferentes

señoras, caballeros y criados que van a caza con halcones. Sus cenefas, tallas bronceadas, del medio de la de arriba pende un escudo de armas reales de España, en el medio de la de abajo, varios trofeos de guerra. Miden de corrida sesenta y dos anas y media por seis de caída, en cuadro, trescientas setenta y cuatro anas que, a razón cada una de ciento setenta y cinco reales de vellón, importan 65.625 ¹.

Patrimonio Nacional sólo conservaba diez paños pertenecientes a esta tapice-

ría conocida como *Cacerías con escudos de Felipe V*, catalogada dentro de la serie de *Montería* ² y citada también en los documentos del siglo XVIII con los nombres de *Cacerías a lo Wouvermans*, o *Cacerías con escudos*. Los once paños que la integraban fueron tejidos a lo largo de tres años (1723-1725) en los telares bajos de la Fábrica de Tapices de la Casa de Santa Bárbara ³. Entre los pocos materiales que Jacobo Vandergoten el Viejo pudo sacar de Amberes, en su traslado a la Corte madrileña, para atender el deseo de Felipe V de establecer manufactura de tapices en España, se encontraban algunos cartones al estilo de Philippe Wouvermans que, bajo la dirección de Jaime Alemán, maestro de dibujo de la Casa de Santa Bárbara, pudieron ser reinterpretados para realizar esta serie ⁴. Las escenas se encuentran enmarcadas por una cenefa rica en elementos decorativos, entre los que sobresalen el escudo de armas de Felipe V, timbradas con la corona real, el collar de la Orden del Toisón de Oro, la cinta de la Orden del Espíritu Santo y dos leones coronados tenantes sin pedestal ⁵. Trofeos de guerra y caza aparecen en los centros de la cenefa inferior y laterales. Los tapices fueron tejidos para decorar el Palacio de San Ildefonso, aunque nunca llegaron a vestir sus muros, pues los inventarios redactados a la muerte de Felipe V, en 1746, solamente recogen un número reducido de tapices, limitados a aquellos paños de pequeñas dimensiones que habían sido enmarcados como lienzos, llamados cuadros tapiz, tejidos en la Fábrica de Madrid, y los remitidos, por mediación del pintor de cámara Andrea Procaccini, desde la manufactura vaticana de San Miguel ⁶. Probablemente algunos paños de esta serie, también conocida como *Cacerías con halcones*, fueron destinados para decorar la cámara real del Palacio de San Ildefonso, pues el tapicero mayor de la Reina Isabel de Farnesio, en 1721, solicitó al arquitecto del Palacio, René Carlier, un proyecto para decorar la cámara de la chimenea y la cámara real con tapices. Carlier presentó un plano y un proyecto con medidas de altura y longitud de las salas, reseñando el número de paños que deberían ir en cada una de las paredes ⁷. Aunque se mandaron algunos tapices de muestra para dicha decoración, como prueban las cartas entre el Intendente de la Fábrica de Tapices, Nicolás Cambi, y el Marqués de Grimaldi, el proyecto no llegó a materializarse ⁸. Las marcas conservadas, tejidas en los orillos inferiores de los paños, demuestran cómo Jacobo Vandergoten el Viejo se hizo cargo del tejido de esta tapicería durante

Notas y Documentos

los dos últimos años de su vida, responsabilizándose su hijo mayor, Francisco, de la continuación de la serie desde 1724 hasta 1725, ayudado en dos ocasiones por su hermano Jacobo Vandergoten el Joven. Los paños se labraron en los cinco telares de bajo lizo existentes en la Fábrica de Santa Bárbara, en los que se tejieron "en cada un año con corta diferencia, ciento y cincuenta anas en cuadro de tapicería fina de Montería", tal y como notificó el mismo Francisco Vandergoten al Ministro de Estado, José Patiño, el 12 de septiembre de 1731⁹.

Este paño (410 x 258 cm, seda y lana, 7-8 h. n/cm) *El regreso de la caza*, con marca de Francisco Vandergoten y la fecha de 1724, quedó desmembrado de su serie en 1937, al proceder la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico a la evacuación de las Colecciones de Tapices del Palacio Real y del Palacio de El Pardo, tal y como se indicó en el *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*¹⁰.

El tapiz se hallaba, en marzo de este año, en el comercio de arte, por lo que el Patrimonio Nacional inició las gestiones para su reincorporación a los fondos de este Organismo. Finalmente, la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español aprobó, en su sesión de 6 de mayo, la propuesta de adjudicación del tapiz a la Colección del Patrimonio Nacional¹¹. De esta forma, el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, al velar por el íntegro mantenimiento de sus Colecciones, actuaba en defensa, conservación y mejora de sus bienes¹².

El regreso de la caza ha sido incorporado a la Colección de Tapices del Palacio Real, y registrado en el Inventario informatizado de Bienes Muebles Histórico Artísticos del Patrimonio Nacional¹³.

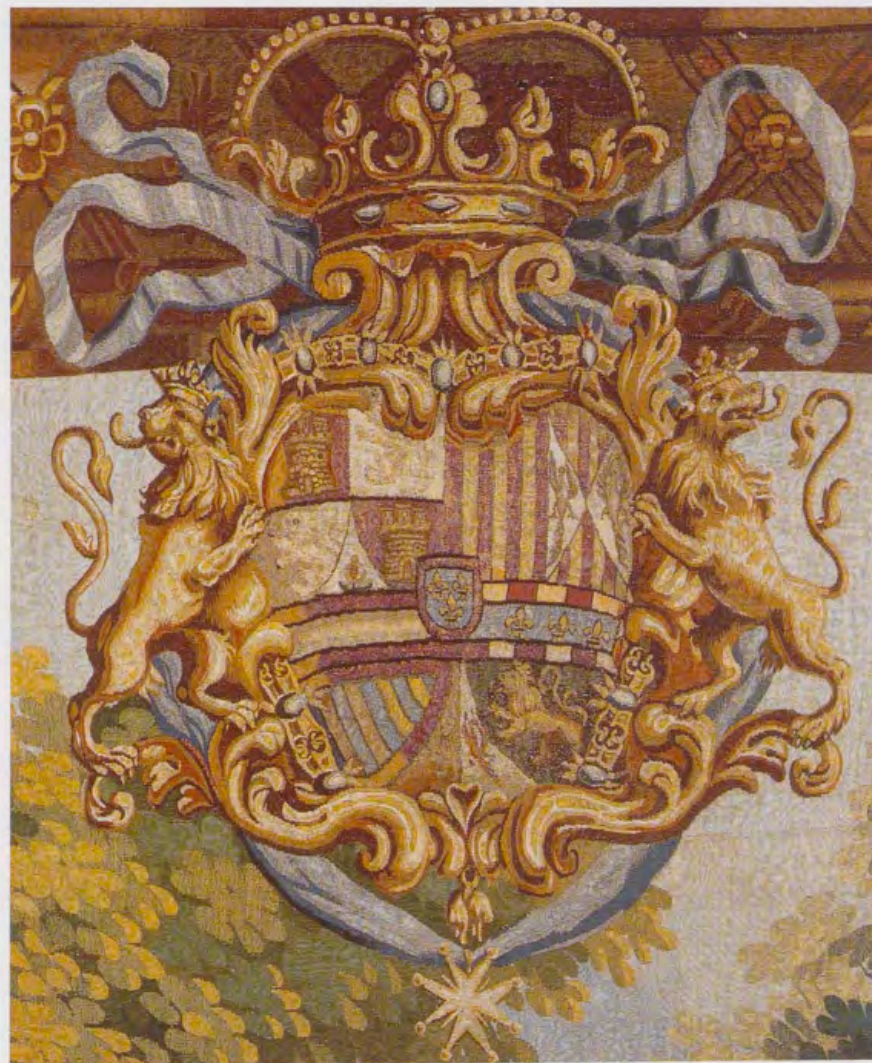
Concha Herrero Carretero

NOTAS

¹ *Inventario general y tasación de todos los muebles correspondientes al Real Oficio de Tapicería, realizado al fallecimiento de S.M. Carlos III*. Madrid, 24 de octubre de 1789. AGP, Registros, lib. 259, fol.

² C. Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, pp. 64-89, cat., 16, 18, 20, 25, 25, 26, 28, 29, 30 y 31.

³ Sobre el establecimiento de la Real Fábrica de Tapices ver Herrero Carretero, 2000, pp. 9-38 [op. cit. n. 2].



Escudo de armas de Felipe V.

⁴ Memorial elevado por los hermanos Vandergoten a Carlos III. AGP, Secc. Hac. Carlos III, leg. 280, y Relación de alfombras y tapices fabricados en telar bajo, dirigido por Francisco Vandergoten, y en telares altos dirigidos por Jacobo Vandergoten y Antonio Lainger. Madrid, 21 de febrero de 1751, AGP, Secc. Adm. Fábrica de Tapices, leg. 680.

⁵ Sigo la descripción heráldica que Faustino Menéndez Pidal de Navascués facilitó generosamente para la edición del tercer volumen del *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, y en la que hizo la observación de que la corona es real, aun cuando sólo tenga cuatro diademas y no ocho. Salvedad que dio pie a la hipótesis, formulada en 1976, por J. J. Junquera Mato, de que se trataba de la corona de príncipe de Luis I, ver "Algunos tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, pertenecientes al Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, XIII (1976), n.º 48, pp. 39-40.

⁶ Herrero Carretero, 2000, pp. 91-151 [op. cit. n. 2].

⁷ *Ibidem*, pp. 65 y 67 [op. cit. n. 2]. Nuevas hipótesis sobre el destino de estos tapices

en J. L. Sancho, "El retiro de Felipe V: imagen y sentido del Palacio de La Granja en 1724", *Reales Sitios*, XXXVIII (2001), n.º 150, pp. 57-48.

⁸ Cartas de Nicolás Cambi al Marqués de Grimaldo, Madrid, 12 y 28 de abril de 1724. AGP, Secc. San Ildefonso, leg. 4.

⁹ Memorial presentado por Francisco Vandergoten y sus hermanos al Ministro de Estado, José Patiño, dando cuenta del estado de la Fábrica y proponiendo Planta o Reglamento. Madrid, 2-12 de septiembre de 1751, AGP, Secc. Adm. Fábrica de Tapices, leg. 680.

¹⁰ Herrero Carretero, 2000, p. 66, nt. 67 [op. cit. n. 2].

¹¹ PN. Expediente de adquisición MHMSG-384.

¹² Ley 25/1982, de 16 de junio, del Patrimonio Nacional, modificada por Ley 21/1986, de 25 de diciembre. Art. 8, 2 a, f, i.

¹³ Alta 05/02 Inv. 10141942.

Crónica Cultural



Exposiciones

EL ARTE EN LA CORTE DE FELIPE V

El Patrimonio Nacional, la Fundación Caja Madrid y el Museo del Prado han organizado la exposición *El Arte en la Corte de Felipe V*, en la que pueden contemplarse 460 objetos reunidos en tres sedes: el Palacio Real de Madrid, la Casa de las Alhajas, y el Museo Nacional del Prado. A través de su recorrido podemos comprobar el cambio que supuso en la vida cotidiana de la Corte la llegada del primer Rey de la Casa de Borbón, la evolución que experimentó la arquitectura y el urbanismo durante su mandato, y la calidad que alcanzó la pintura en la primera mitad del siglo XVIII.

El Comisario General de la Muestra es Miguel Morán Turina, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. El patrocinio de Caja Madrid se inscribe dentro de los actos organizados para conmemorar el tercer centenario de la fundación, por el Padre Francisco Piquer, capellán del Monasterio de las Descalzas Reales, del Monte de Piedad de Madrid, origen de Caja Madrid.

La última decisión de Carlos II de Austria, al fallecer sin dejar descendencia, fue la de nombrar heredero al joven Duque de Anjou, nieto de Luis XIV, lo que provocó la extinción de la Casa de Austria en España, y quedó instaurada la Dinastía Borbón.

Este cambio dinástico y los sucesivos matrimonios de Felipe V con dos princesas italianas originaron una renovación del arte y la arquitectura de la Corte española, influida por el clasicismo italiano y el lujo francés.

En las Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid se presenta la vida del Rey desde su nacimiento y primeros años en Francia como Duque de Anjou, hasta sus últimos retratos como Rey de España, pero desde un punto de vista más humano que dinástico. En los retratos puede observarse la evolución de su imagen, la pre-

sencia de sus dos sucesivas esposas: las Reinas María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, los objetos que le pertenecieron, joyas, armas, vestidos, tapices, especialmente los dedicados a ilustrar *El Quijote*, así como pinturas religiosas de gran calidad, con obras de Houasse o Francisco Solimena. La serie de retratos recoge obras de Rigaud, Van Loo, J. Ranc o M.J. Meléndez.

Entre las obras expuestas posee especial interés la extraordinaria colección de grabados procedentes de la Biblioteca Nacional de Francia, que se muestran por primera vez. Se agrupan en tres salas, una dedicada a la vida de Felipe V desde la cuna hasta su proclamación como Rey de España; otra dedicada a los "appartement"; y, por último, un conjunto de almanaques reales, interesante crónica de los primeros años del siglo XVIII. El Museo del Prado colabora en esta Muestra con la mejor pintura del reinado realizada por artistas franceses, italianos y españoles, donde cada uno de ellos aporta su propia tradición figurativa.

En la Casa de las Alhajas se pueden contemplar los lugares en los que se desarrolla la escenografía del reinado de Felipe V, desde Madrid, Villa y Corte, a los Sitios Reales. Aparecen todos los proyectos y todos los planos, tanto los relativos a Aranjuez como los no construidos de Robert De Cotte para el Buen Retiro, los del nuevo Palacio Real, o los de La Granja de San Ildefonso y sus jardines; así como las críticas y los planos alternativos para esos edificios, obra de otros arquitectos como Pedro de Ribera, Churriguera, Losada o Ardemans.

Se ofrece de este modo la imagen arquitectónica de Felipe V y de la nueva dinastía de los Borbones. También la arquitectura madrileña y su renovación urbana.

REAPERTURA DEL MUSEO DE PINTURA DE EL ESCORIAL

El Patrimonio Nacional ha reabierto el Museo de Pintura del Monasterio de San Lorenzo de El

Escorial, tras una reordenación de sus ricos fondos, por escuelas y siglos en cada una de las salas, de acuerdo a los criterios tradicionales de todo museo pictórico. Ello ha supuesto, por un lado, la incorporación de cuadros pertenecientes a la Colección escorialense, formada gracias al patrocinio de nuestros Reyes, que existían en zonas no abiertas al público del propio Monasterio o se encontraban en otros Palacios Reales, como *El Cambista y su mujer*, de Marinus Reymerswaele, el *Éxtasis de San Francisco* de Palma el Joven, un *Retrato de familia noble* de Scipione Pulzone, *Jacob y Raquel* de Pedro Orrente, el *Repudio de Agar* de Mattia Petri o la *Degollación de los inocentes* de Doménico Gargiulo, así como también la recuperación de varias obras, cuyo estado de conservación no permitía su exhibición, como la *Resurrección de la hija de Jairo* de Girolamo Muziano, un *Retrato de Mariana de Neoburgo* de Claudio Coello o un *San Jerónimo penitente* de Luca Giordano.

Asimismo se ha efectuado un cambio de iluminación, y las salas se han pintado con un color blanco manchado, similar al del fondo de los azulejos de Talavera que decoran los zócalos de algunas de ellas.

Carmen García-Frías, Técnico en Reales Colecciones de Pintura antigua, ha cuidado especialmente los textos de las cartelas explicativas de los diferentes cuadros.

Premios

ENTREGA DEL XI PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Su Majestad la Reina Doña Sofía entregó el XI Premio de Poesía Iberoamericana al escritor malagueño José Antonio Muñoz Rojas. En esta ocasión, la ceremonia se celebró, excepcionalmente, en el Paraninfo del Edificio Histórico de la Universidad de Salamanca, para contribuir así a resaltar los actos conmemorativos de la capitalidad cultural europea de esa ciudad.

El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca. Dotado con más de 42.000 euros, su objetivo es el reconocimiento a la obra de un autor vivo que por su valor literario constituya una aportación relevante al patrimonio común de Iberoamérica y España. Asimismo, se presentó la edición antológica de la obra de Antonio Muñoz Rojas, titulada *Yo sólo sé nombrarte*.

José Antonio Muñoz Rojas nació en Antequera en 1909. Miembro de la Generación del veintisiete, pertenece al grupo de poetas neorrenacentistas. Su obra se inicia en 1929 con *Versos del retorno*, y continúa con el poemario *Ardiente jinete*, con el que en 1934 obtiene el tercer premio del Certamen Nacional de Literatura.

Crónica Cultural



En 1942 publica *Sonetos de amor por un autor indiferente*, al que siguieron *Abril del alma* (1943); *Cantos a Rosa* (1955); *Lugares del corazón en nueve sonetos que lo celebran*; *Antequerá, norte de mi pluma* y *Salmo*, en 1970.

Entre sus obras en prosa destacan: *Historia de familia* (1945); *Las cosas del campo* (1953) y *Las musarañas* (1957).

En 1994 publicó el relato autobiográfico *La gran musaraña: Memorias*, y en 1997 el poemario *Objetos perdidos*, con el que el 11 de noviembre de 1998 fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía por el Ministerio de Cultura.

Por otra parte, con motivo del décimo aniversario del Premio, en el Salón Rectoral de la Casa Museo Unamuno se ha organizado una Muestra integrada por las encuadernaciones artísticas de las primeras ediciones del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, ya que, según se establece en la convocatoria del Premio, un ejemplar con la recopilación antológica del autor premiado en cada edición debe ser encuadernada artísticamente con destino a la Real Biblioteca de Palacio.

De forma excepcional, se ha editado el volumen *Discursare*, que recoge los discursos de aceptación de los galardonados en las diez ediciones anteriores.

Música

XVIII CICLO MÚSICA DE CÁMARA

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y con los Stradivarius de la Colección palatina, se han celebrado dos conciertos de Música de Cámara en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Cuarteto de Viena, formado por miembros de la Orquesta Filarmónica de Viena, interpretó obras de Joseph Haydn, Franz Schubert y Wolfgang A. Mozart.

Por otra parte, el Cuarteto Melos actuó con un programa dedicado a Felix Mendelssohn, Franz Schubert y Ludwig van Beethoven.

XVII CICLO MÚSICA EN NAVIDAD

PALACIO REAL DE MADRID

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, el Coro y Orquesta Bach de Budapest, dirigido por István Ella, ofreció un concierto de villancicos en la Capilla del Palacio Real de Madrid.

PALACIO REAL DE EL PARDO

La Orquesta y Coro Matisse, bajo la dirección de Pilar Ordóñez, ofrecieron un concierto en la Capilla del Palacio.

PALACIO REAL DE ARANJUEZ

La Real Capilla de Aranjuez, Coro de la Escuela de Música Joaquín Rodrigo, dirigidos por Enrique Sánchez Ramos, actuaron en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, con motivo de la celebración del I Aniversario de la declaración del Real Sitio como "Paisaje Cultural-Patrimonio de la Humanidad".

En este mismo escenario, María Rosa Calvo Manzano y Dimitri Furnadjiev ofrecieron un concierto de arpa y violonchelo, con obras de Mortari, Bach, Händel, y Saint-Saëns, entre otros.

PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

La Escolanía del Valle de los Caídos, dirigida por el Padre Juan Pablo Rubio Sadia, y acompañada al piano por Don Santiago Ruiz, interpretó obras

de Mendelssohn, Fauré, Arbó, Praetorius, y Benedetto, en la Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

La soprano María José Montiel y el organista José Peris ofrecieron un concierto en la Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación.

REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

El Ciclo *Música en Navidad* se cerró con la actuación de la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en la Basílica. En esta ocasión actuó como Director Artístico Gustavo Sánchez y estuvieron acompañados al arpa por Laura Hernández.

VII CICLO LOS SIGLOS DE ORO

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

Dentro del VII Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid, se celebraron tres conciertos en el Monasterio de las Descalzas Reales.

La *Escolanía de Montserrat* y *Ensemble Baroque de Limoges*, dirigidos por Christophe Coin, interpretaron *Villancicos a la Virgen del Monte de Piedad*, de José de Nebra.

La siguiente actuación fue la de la *Orquesta Barroca y Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca*, dirigidos por Jacques Ogg, que interpretaron a *Maestros del Monasterio de las Descalzas Reales*.

Por último, actuó *Capilla Peñaflorida*, dirigida por Josep Cabré, con *Oficio de difuntos*, de Sebastián Durón.

PALACIO DE EL PARDO

En la Capilla del Palacio de El Pardo actuó *Le concert des Nations*, dirigido por Jordi Savall, que interpretó *Oficium Nativitatis Domini Responsorios de Maitines (1752)*, de José de Nebra.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre



"*Ad vivum?*" or how to tell the history of the War of Granada in images

By Felipe Pereda

Universidad Autónoma de Madrid

The reliefs of the War of Granada carved on the choir stalls in Toledo cathedral are a landmark in the representation of battle scenes, owing both to the system of depiction used and to the fact that they show the development of unconcluded contemporary events. This article explores their ancient sources using a twofold approach: their iconography and the narrative system used. From this perspective, the stalls are a singular example of borrowing from ancient sources to convey a providentialist view of the feats of the Catholic monarchs that acquires meaning in a religious context: antiquity represented "in modern style", in which the victories of the War of Granada are shown to be comparable to the memory of the emperors of the past and, at the same time, events laden with future significance.

Printed words and words of petition of Doctor Pérez de Herrera

By Valentín Moreno Gallego

Patrimonio Nacional

After recalling the prominence of Pérez de Herrera as a theorist concerned with the treatment of pauperism around 1600, this article concentrates on his dialectic between serving the kingdom, printing his writings and his desire for favours, particularly his wish to secure the post of court physician to the House of Burgundy on an equal footing with that of physician to the court of Castile, which he had held since 1592. A key factor in the doctor's public achievements is his concern for seeing his reflections appear in print; this gave rise to financial costs which are dealt with here and which he attempted to mitigate with favours from the Cortes and from His Majesty, requested in successive memorials that are commented on in this article. The Gondomar correspondence includes various letters and a printed memorial, dating from late 1619, which document his last movements and fill a previous gap in the knowledge of his history.

Ianux Rex. "Another face" of Charles II and of the Royal Palace of Aranjuez: Morelli and Giordano in the King's *old study*.

By José Luis Sancho

Patrimonio Nacional

The Roman god Janus, one of whose faces is a portrait of the Spanish King Charles II, is the subject of the

central picture in the series of five allegorical scenes that Luca Giordano painted in one of the vaults in the Royal Palace of Aranjuez. This singular example of Baroque art does not comprise only frescoes: the paintings are framed by plaster sculptures, attributed to G.B Morelli, also representing profane figures adapted to the function of this small room, which was used as a study by sovereigns from Philip II to Charles II. These frescoes and sculptures, hitherto totally unknown, are the most exciting surprise discovery in the restoration campaign Patrimonio Nacional is carrying out at the Royal Palace of Aranjuez and furthermore give us an indication of what similar decorative work produced by Giordano and Morelli in other rooms would have been like. The walls were also covered in paintings by Giordano that formed a coherent whole.

Luca Giordano in Spain (1692-1702)

By Ismael Gutiérrez Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

During his period in Madrid between 1692 and 1702, Luca Giordano produced a series of large, decorative sets of works on the express wishes of King Charles II. These works represent a fundamental stage in the painter's development and provide an insight into the interests of a king who is not generally known for his artistic patronage. The paintings in the Monastery of San Lorenzo de El Escorial, the Casón del Buen Retiro and the sacristy of Toledo Cathedral, together with the canvases he painted to decorate other sites, are an extraordinary example of Baroque ornamentation that is unparalleled in Europe in that period and illustrate Charles II's desire for dynastic affirmation.

The Leprince family: French bronzesmiths in the service of the Royal Household

By Fernando A. Martín and Gloria Martínez Leiva

Patrimonio Nacional

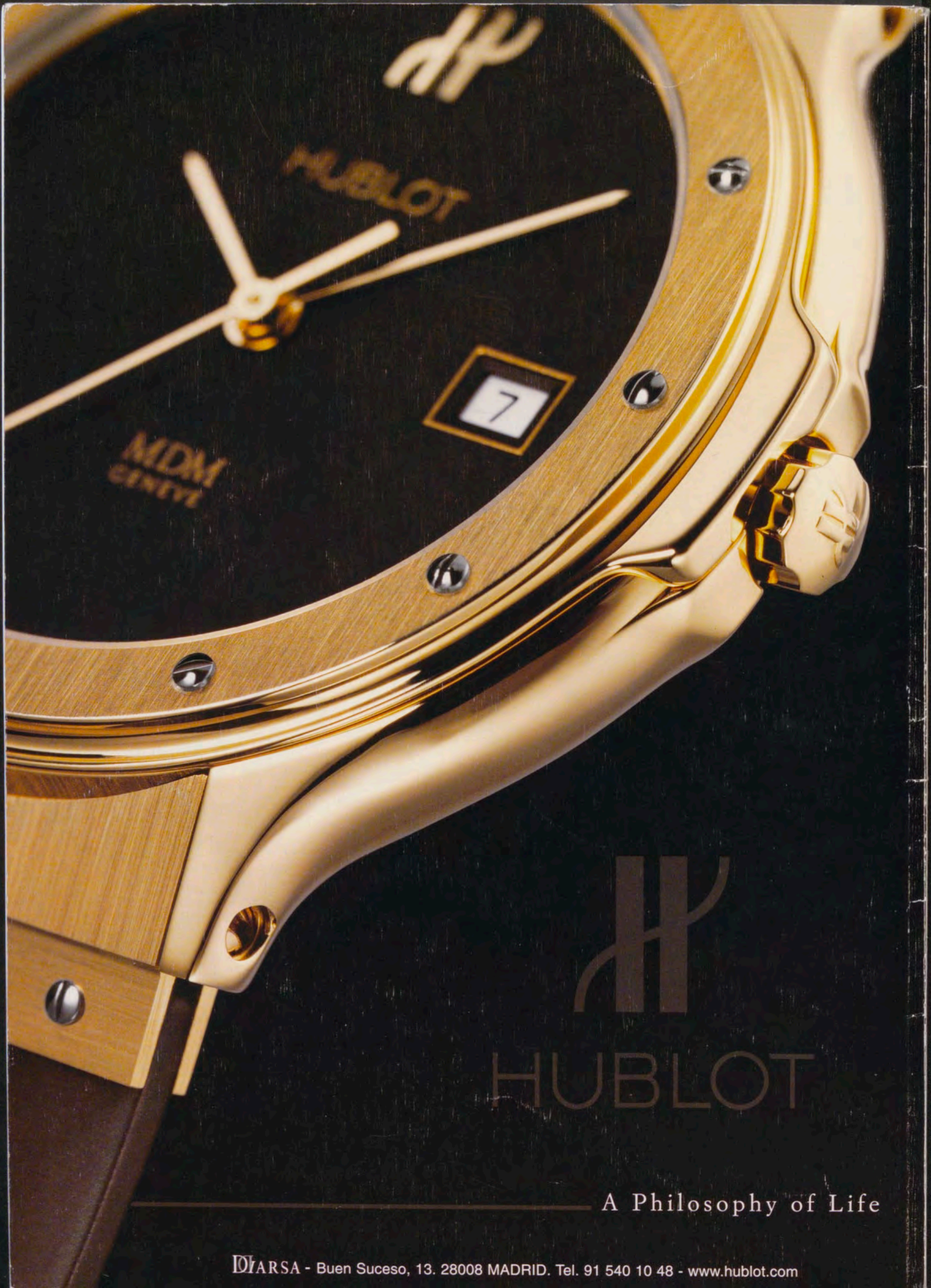
The Leprinces were a family of French craftsmen known from at least the beginning of the 18th century. Louis Leprince and his son established themselves in Madrid towards the end of the century with a privileged contract from the royal treasury in exchange for teaching their advanced technique for matte gilding. This is somewhat surprising, since there were already skilled bronzesmiths and gilders in the service of the Court, such as the Italians Giardoni and Ferroni. This fact, together with the circumstances of a period marked by historical and political changes, prevented them from developing their art in Spain more widely. Indeed, today the only known pieces fashioned by them are those dealt with in this article, which bear witness to the high quality and excellent workmanship of these craftsmen.



Estrene lo último en tarjetas.

Estrene la libertad de comprar lo que quiera sin preocuparse. Le presentamos la Tarjeta Nova Oro BBVA, el medio de pago más rápido, cómodo y flexible para acceder a todo lo que desee pagando lo mismo todos los meses. La Tarjeta Nova Oro BBVA es gratuita, sin cuota anual. Y cuanto más la use, más gana; porque le devolvemos el 1% de sus compras mensuales. Con la Tarjeta Nova Oro BBVA usted podrá realizar sus compras en más de 20 millones de establecimientos Visa de todo el mundo; y darse todos los gustos, incluso los más exclusivos. Estrénela hoy mismo.

Para solicitar la Tarjeta Nova Oro BBVA acuda a cualquier Oficina BBVA, llame a Línea BBVA 902 22 44 66 o entre en www.bbva.es



HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA - Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - www.hublot.com