

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 157 3er TRIMESTRE DE 2003 5,41€ (IVA INCLUIDO)





PATRIMONIO NACIONAL

42167

Reales Sitios

AÑO XL Nº 157

3º TRIMESTRE DE 2003

XII/1

Consejo de Administración

Presidente
El Duque de San Carlos

Gerente
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales
Catalina Cirer Adrover,
Luis Alberto de Cuenca y Prado,
Marino Díaz Guerra,
María del Carmen Iglesias Cano,
María Victoria Morera Villuendas,
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez,
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

Consejo de Redacción
Fernando Bouza Álvarez,
Carmen García-Frias Checa,
Lourdes de Luis Sierra,
Juan Carlos de la Mata González,
Pedro Moleón Gavilanes,
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 Gómez

Suscripciones y Publicidad
Santiago Gil Castro
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

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos.

La imagen del Sacro Imperio en la España de Felipe II

Por Friedrich Edelmayer
Universidad de Viena

El conocimiento del Sacro Imperio que se tenía en la Monarquía Católica empezó a aumentar de modo notable desde la época de los Reyes Católicos. El matrimonio de sus hijos con los del futuro Emperador Maximiliano I hizo que se produjeran relaciones estables entre la Península Ibérica y el centro de Europa, lo que facilitó que en la España del siglo XVI se creasen imágenes concretas del Imperio.

2

El escultor Manuel Pereira y un milagro de Fray João de Vasconcelos, O.P., predicador de Felipe IV

Por Fray António-José de Almeida, O.P.
Becario de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal

Fray João de Vasconcelos, O.P., predicador de Felipe IV, encargó en 1636, a través de su hermano, el Conde de Figueiró, residente en la Corte de Madrid, dos estatuas a Manuel Pereira, con destino al retablo mayor de la iglesia del Convento de Benfica (Lisboa). Gracias a las oraciones de Fray João cupieron en los nichos que parecían demasiado pequeños para ellas.

20

La vida ejemplar de Álvaro Nogueira, un pintor portugués en la Roma de Sixto V (1585-1590)

Por Vitor Serrão
Universidad de Lisboa

Este texto revela la presencia en Roma de un modesto pintor portugués de la época de la Unión Ibérica, de nombre Álvaro Nogueira (c. 1560-1635), que trabajó allí durante los años del pontificado de Sixto V (1585-1590), aprendiendo la lección oficial de la "Contramaniera", cuyos modelos utilizará después, con algún éxito, en obras que realiza para iglesias y monasterios de la zona de Coimbra tras su regreso a Portugal en 1588.

32

El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)

Por Mercedes Águeda Villar
Universidad Complutense de Madrid

La documentación localizada en el Archivo del Palacio Real de Madrid ha permitido reconstruir la personalidad artística del Infante Don Sebastián Gabriel, con anterioridad a 1835. Destaca su faceta de artista aficionado y se dan a conocer algunas de sus obras grabadas y litografiadas, y también su importante presencia como coleccionista de obras de Goya y de El Greco.

48

Nuevas aportaciones sobre la herencia de la familia Leoni: las particiones Calchi-Salvaterra, la relación Italia-España, el reflejo cultural en Milán en el siglo XVII

Por Paola Barbara Conti
Historiadora del Arte

Este artículo, basado en novedades documentales, analiza las cuestiones relacionadas con la herencia de Leone y de Pompeo Leoni, y compara la situación milanesa con la de Madrid. Se precisa la línea sucesoria que, por lo que se refiere a los bienes de Milán, corresponde a las familias Calchi y Salvaterra. A estos últimos se debe la edificación de una capilla familiar en la iglesia de Santa María de la Scala. Finalmente, se abarca el papel de los Calchi en la venta de algunas obras de arte que estaban en el palacio de los Omenoni.

64

Notas y Documentos

73

Crónica Cultural

78

Resumen en inglés

80



DISEÑO: Grupo SVB. FOTOMECÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.
PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 5,41 euros - Extranjero, 10,8 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 16,8 euros - Extranjero, 33,6 euros.
N.º: 006-03-001-3. DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64. ISSN: 0486-0993.

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista, por cualquier medio, salvo autorización por escrito del editor.



La imagen del Sacro Imperio en la España de Felipe II

Por Friedrich Edelmayer
Universidad de Viena

El conocimiento que del Sacro Imperio se tenía en la Monarquía Católica empezó a aumentar desde la época de los Reyes Católicos. Cuando, en 1496-1497, sus hijos contrajeron matrimonio con los del futuro Emperador Maximiliano I se establecieron relaciones más o menos estables entre la Península Ibérica y el centro de Europa, lo que facilitó que en la España del siglo XVI se creasen imágenes concretas del Imperio. En el presente artículo intentamos explicar cuáles fueron las imágenes del Imperio y qué supieron de él los españoles de tiempos de Felipe II. Mientras que el V Centenario del Descubrimiento europeo del Nuevo Mundo trajo consigo la publicación de numerosos estudios sobre el conocimiento y la imagen de América en la Europa del siglo XVI, tanto de historiadores¹ como de especialistas de otros campos de las Humanidades², aun no disponemos de estudios similares para la Europa del XVI, excepción hecha de las obras de Raffaele Puddu³, Peter Krendl⁴, Alfred Kohler⁵ y un volumen editado por Felipe Ruiz Martín que hace referencia, al menos en algunos momentos, al tema que aquí nos interesa⁶.

Faltan, en especial, aportaciones relativas al conocimiento y a las imágenes del Imperio en la España del XVI⁷, algo que se entiende perfectamente si pensamos en el enorme trabajo que se requiere para poder alcanzar conclusiones más o menos válidas. Por lo general, resulta difícil hallar noticias sobre las «imágenes» de mundos extranjeros, pues aparecen en pasajes secundarios de los documentos que suelen ser ignorados por los investigadores. Con todo, resulta más fácil precisar qué se supo del Imperio en la España del XVI que explicar las imágenes que se tenían de él en la Península. El presente trabajo constituye, por todo ello, una primera aportación a este tema.

Además, sólo es posible analizar el conocimiento y la imagen del Imperio que tenían aquellos personajes que, bien por haber servido en él o bien porque su actividad estaba relacionada con la Europa central, nos han dejado documentos escritos, es decir, embajadores⁸, coroneles, consejeros regios o, para usar un término más extenso, ministros reales en el más amplio sentido de la palabra. No vamos a ocuparnos, por tanto, de los personajes «menores», pues los soldados, que tenían que atravesar el Imperio en su camino desde la Italia imperial a los Países Bajos, o viceversa, y que, cuando menos, conocieron algunas partes del Imperio, en especial las occidentales⁹, no nos han dejado documentos escritos¹⁰.

El conocimiento del Imperio

Considerando aquellos personajes que sí nos han dejado documentos, como el Rey y sus Ministros, llama la atención que gran parte de quienes en la Corte de Felipe II se dedicaron a asuntos del Imperio lo habían conocido directa y personalmente, al menos en parte. Para empezar, hay que citar al mismo Felipe II, quien se trasladó al Imperio en 1548 por primera vez¹¹. De camino a los Países Bajos, pasó por Génova, Milán, Trento, Bolzano, Innsbruck; llegó a Múnich, Augsburgo, Heidelberg, y visitó, bajando el Rin, la ciudad de Espira, por citar tan sólo algunos lugares. Por tierra viajó, atravesando Luxemburgo, hasta Bruselas. Durante el verano de 1549 conoció, además, la mayor parte de las provincias de los Países Bajos¹². En 1550 llegó, de nuevo por el Rin, a Maguncia, Worms y Espira; después, por tierra, a Augsburgo para participar en la Dieta imperial. En 1551, volvió a España por Innsbruck, Milán y



Johann Bocksberger, El Emperador Fernando I, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. PG 4386, Viena.



Giuseppe Arcimboldo, Maximiliano II y su familia, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3448, Viena.

Niza ¹³. En 1555, regresó otra vez a los Países Bajos, llegando ahora desde Inglaterra, para residir allí salvo una interrupción breve para visitar a su esposa inglesa desde 1557 hasta 1559 ¹⁴.

Felipe II, sin duda, conoció bastante bien gran parte del Imperio. Además, había conocido personalmente a muchos Príncipes imperiales, por lo menos en la Dieta imperial de Augsburgo de 1550. Gracias a la biografía de Henry Kamen, sabemos que Múnich le gustó bastante, pues el Duque de Baviera le había dispensado un trato favorable ¹⁵. Se apasionó por el arte de los Países Bajos y de Augsburgo, sobre todo por la pintura y los grabados, que coleccionó durante toda su vida ¹⁶. Además, apreció algunas mercancías de uso cotidiano que se producían en el Imperio, por ejemplo el papel de Frankfurt, que compró en más de una ocasión ¹⁷. Admiraba, sobre todo, el nivel tecnológico que había alcanzado, de forma que con frecuencia buscó fun-

didores de cobre y mineros, por ejemplo, en el Tirol, en Salzburgo y en Baviera ¹⁸. Para el nuevo ingenio de la moneda de Segovia se buscaron, para citar un último ejemplo, especialistas del Tirol ¹⁹.

Otras muchas personas con influencia política en la Corte madrileña habían conocido personalmente el Imperio. Entre otros, hay que mencionar al Duque de Alba, quien había luchado en la época de Carlos V contra los protestantes en la batalla de Mühlberg ²⁰. El antiprotestantismo agresivo que Alba había conocido en el Ejército y en la Corte de Carlos V no solamente se grabó en su memoria, sino que también influyó en la política del mismo Felipe II, con consecuencias que sufrieron, en especial, los neerlandeses rebeldes. Sin embargo, algunas personas criticaron en ocasiones a Alba y su actitud ante el Imperio, sobre todo a partir de la década de 1570. Así, el Embajador Monteaudo escribió en cierta ocasión que

el Imperio había cambiado y estaba muy lejos de ser el que Alba había conocido años atrás ²¹. Declaraciones de este tipo nos muestran que con frecuencia los Ministros de Felipe II no se pusieron de acuerdo cuando hablaban del Imperio. Los Embajadores Reales en la Corte imperial pretendían ser los únicos que conocían el Imperio lo suficientemente bien. Lo hicieron, sin duda, para aumentar su influencia en las decisiones de la Corte de Madrid.

Alba participó en muchas reuniones del Consejo de Estado del Rey Católico cuando se trataban asuntos del Imperio. Igualmente asistía a ellas Ruy Gómez de Silva, Príncipe de Eboli, quien también conocía el Imperio. Felipe II lo había enviado, en 1547, a la Corte de su padre Carlos V en la ciudad imperial de Augsburgo para felicitarle por la victoria en la batalla de Mühlberg. Además, acompañó a Felipe II entre el otoño de 1548 y el año 1551 en el viaje antes mencionado, sin olvidar que permaneció en los Países Bajos entre 1556 y 1559 con una única interrupción ²². También hay que nombrar aquí al Cardenal Granvela, uno de los consejeros reales más importantes durante la década de 1570. Originario de los territorios de Borgoña —había nacido en Besançon, Franco Condado— Felipe II recurrió a él muchas veces como enviado especial para misiones diplomáticas en el ámbito imperial ²³.

Algunos Secretarios del Rey Católico conocieron también el Imperio. Martín de Gaztelu ²⁴, por ejemplo, pasó allí el invierno de 1562-1563. En diciembre de 1562 se encontró en Augsburgo con el Embajador Real en la Corte imperial, el Conde de Luna, y viajó desde allí a Trento ²⁵. Es de suma importancia que Felipe II siguiera empleando a uno de los secretarios alemanes de su padre, Pablo Pfintzing, miembro de una familia del patriciado de la ciudad imperial de Núremberg, cuya nobleza fue confirmada por Carlos V en 1554 ²⁶. Ese año Pablo ya se encontraba en Bruselas como Secretario del Emperador. En septiembre de 1555, Pfintzing fue la persona que ofreció a Fernando I la renuncia de Carlos V al trono imperial y quien expuso el deseo del Emperador de no publicar la Paz Religiosa de Augsburgo en su nombre ²⁷. Pfintzing acompañó, en 1559, a Felipe II en su viaje a España y sirvió en la Corte madrileña hasta su muerte en 1571 ²⁸. Elaboraba para el Rey Católico relaciones de los documentos procedentes del Imperio, traducía textos del alemán y, en general, ayudó mucho para el mejor entendimiento de todos los acontecimientos sucedidos en el Imperio. Redactó, por ejemplo, para el Príncipe Don Carlos, una relación de la coronación de Maximiliano II como Rey de Romanos en 1562, en la que no solamente explicó con todo detalle las ceremonias de la coronación, sino que le expuso al joven Príncipe la complicada estructura del conjunto del Sacro Imperio ²⁹.

Hay que citar, además, a los Embajadores Reales, todos los cuales conocieron por lo menos el sur del Imperio que tuvieron que recorrer para cumplir sus misiones diplomáticas. Al hablar de estos personajes debemos tener en cuenta

que no sólo tenían la obligación de ocuparse intensamente de los asuntos imperiales durante sus estancias en el Imperio, sino que el servicio diplomático significó para algunos de ellos un escalón importante en su carrera, que podía facilitarles más tarde un puesto en alguno de los Consejos de la Monarquía Católica. Podemos mencionar en este contexto a Claudio Fernández Vigil de Quiñones, Conde de Luna (1558-1563), a Thomas Perrenot de Chantonay (1565-1570), a Francisco Hurtado de Mendoza, Conde de Monteagudo, Marqués de Almazán (1570-1577) ³⁰, a Pedro de Fajardo, Marqués de los Vélez (1572-1574), a Juan de Borja (1577-1581) y a Guillén de San Clemente (1581-1606), que sirvieron a Felipe II como Embajadores en el Sacro Imperio. Todos estos personajes conocieron no sólo el Imperio por residir en él durante muchos años, sino que aportaron a los Consejos Reales las experiencias que allí habían adquirido, aumentando considerablemente el conocimiento que del Imperio se tenía en la Monarquía Católica.

Algunas veces estos expertos en el Imperio transmitieron su saber de una manera bastante cinica y aleccionadora. Así, San Clemente escribió en 1589 al Conde de Olivares que se había reído mucho de él porque el Embajador Real en Roma se quejaba de que el Emperador hubiese confirmado el monopolio del correo a la familia de los Taxis. En especial se había reído de la ignorancia de Olivares sobre la situación del correo en el Imperio. Por ello, se la explicó en un discurso de seis páginas, hablando de los privilegios de la familia de los Taxis, remontándose a los tiempos del Emperador Federico III y del Duque Carlos el Temerario de Borgoña. En su carta le costó mucho disimular el tono aleccionador y dejó totalmente claro que era él quien tenía los conocimientos técnicos en aquella materia ³¹.

Los Embajadores Reales no sólo enviaban cada semana a Madrid sus cartas con todas las novedades del Imperio, sino que, además, remitían materiales que les parecían de interés para el Rey y sus ministros. Monteagudo, por citar un ejemplo, enviaba en noviembre de 1575, cuando se celebró la coronación de Rodolfo II como Rey de Romanos en la ciudad imperial de Ratisbona, no sólo una extensa relación de todos los sucesos, sino además una copia de la Bula Áurea del Emperador Carlos IV de 1365, argumentando que allí el Rey podía informarse de una manera más amplia de todas las ceremonias de la coronación ³².

Las informaciones sobre el Imperio ³³ no sólo las redactaban, como ya hemos indicado, expertos en España, como el secretario Pfintzing, o los Embajadores Reales, sino que también llegaron a la Península por otras vías. Hay que mencionar en este contexto a algunos miembros de la nobleza que contrajeron matrimonio con súbditos del Imperio. Es probable que provenga de las colecciones de los Duques de Villahermosa una descripción detallada del Imperio ³⁴, que quizá llegó a Aragón a través de Juana, la hija del Consejero imperial Vratislav de Pernstein ³⁵. Juana, una dama de la Emperatriz María, se casó en 1582 con



Juan Pantoja de la Cruz, Emperatriz María de Austria, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. 00612225, Madrid, Patrimonio Nacional.

Fernando de Aragón, Duque de Villahermosa. Su caso es un ejemplo ilustrativo de cómo las relaciones de parentesco podían facilitar el conocimiento del Imperio. Juana recibió constantemente informaciones de la Corte imperial a través de San Clemente, Embajador Real en la misma ³⁶. Su padre era Caballero de la Orden del Toisón de Oro ³⁷, lo que, de nuevo, intensificó las relaciones entre el Imperio y la Monarquía Católica, ampliando también el intercambio de informaciones entre las dos Monarquías. Podemos considerar a los Pernstein y a los Villahermosa, en especial, como un ejemplo excelente de relaciones entre expertos en asuntos imperiales y personajes del propio Imperio. María de Manrique, la madre de Juana de Pernstein, era la hermana de aquel Juan de Manrique que levantó regimientos de lansquenets alemanes para Felipe II ³⁸. Isabel, la hermana de Juana, se casó con Albert de Fürstenberg ³⁹. Los Fürstenberg sirvieron también como coroneles en los ejércitos de Felipe II, sin mencionar que Friedrich de Fürstenberg había sido Caballero de la Orden del Toisón de Oro ⁴⁰.

Si hablamos del conocimiento del Imperio en la España de la segunda mitad del siglo XVI, no debemos olvidar a la Emperatriz María ⁴¹. No sólo mantuvo una amplia correspondencia con su hermano Felipe II, sino que volvió a España después de la muerte de su marido Maximiliano. Había residido en el Imperio durante más de treinta años, así que podemos calificarla como una experta en materias imperiales, sobre todo, porque su marido consultó con ella todos los asuntos del Imperio, incluso los internos. De esta manera, la Emperatriz pudo –a más tardar tras su llegada a Madrid– influir de manera importante en la imagen del Imperio que se tenía en España ⁴².

Por último, tenemos que mencionar a los Embajadores Imperiales en la Corte de Madrid, sobre todo a Martín de Guzmán (1560–1563) ⁴³, Adam de Dietrichstein (1563–1573) ⁴⁴ y Johann Khevenhüller (1574–1606) ⁴⁵. Estos, por supuesto, conocían el Imperio, por lo que los Ministros Reales podían consultarles sobre asuntos imperiales que no les quedasen claros, algo a lo que los Embajadores se refieren en numerosas ocasiones en sus cartas al Emperador. Para ilustrarlo vamos a citar un ejemplo muy significativo: el Conde Otto de Eberstein era uno de los coroneles al mando de lansquenets alemanes en los ejércitos de Felipe II en los Países Bajos. En 1578 llegó a Zaragoza un supuesto noble que se presentó como el Conde Jakob de Eberstein. Pretendió que le habían robado en Francia y que quería ofrecer sus servicios a Felipe II. El caso despertó gran interés, sobre todo porque Otto de Eberstein había servido como coronel real. Felipe II pidió la opinión del Embajador Khevenhüller acerca de la verdadera identidad del hombre. Así, se descubrió que Jakob no podía ser miembro de la Casa de Eberstein en modo alguno. Fue expulsado de España como falsario y devuelto a Francia ⁴⁶.

En la Corte de Felipe II no sólo se sabía mucho del Imperio, sino que, además, siempre existía la posibilidad de recabar mayores informaciones. Esto no impidió que sobre todo escribanos subalternos en la Secretaría de Felipe II cometieran errores motivados no sólo porque trabajasen de una manera descuidada, sino por mera ignorancia. Así era posible que –citamos un ejemplo del año 1593– a Fernando de Baviera se le diera tratamiento de «duque» en una carta al Conde de Mansfeld, lo que era correcto. Pero más tarde el escribano, confundido por los muchos títulos nobiliarios del Imperio, empezó a llamarle «archiduque» ⁴⁷.

Todavía más significativo es un ejemplo del año 1577 cuando el sombrerero Tomás de Villanueva presentó las cuentas de lo que la Corte Real le había pedido para los lutos en memoria del difunto Emperador Maximiliano II. El tesorero que las supervisó y firmó la *data* escribió al margen:

Qüenta de lo que se le libra a buena qüenta, de lo que hubiere de [h]aber por las hechuras y compras de sombreros y otras cosas, que ha de hazer para la capilla y cavallería, para el luto que se da por el fallecimiento del emperador de Bohemia ⁴⁸.

Cabe preguntarse cómo se le pudo ocurrir llamar a Maximiliano II Emperador de Bohemia y la explicación parece fácil. El tesorero conocía –personalmente o por lo menos por cuentas que tenía que pagar– a los Archiducos Wenceslao y Alberto, que vivían desde 1571 en la Corte de Felipe II. Ambos, así como sus hermanos los Archiducos Rodolfo –más tarde Rodolfo II, Emperador– y Ernesto, utilizaron en España el título de «Príncipe de Bohemia». El Emperador, que era conocido como el padre de los Príncipes de Bohemia, tenía, por supuesto, que poseer un Imperio. Así quedó claro para el tesorero que el difunto había tenido que ser Emperador de Bohemia.

Aunque los dos ejemplos citados muestran un evidente desconocimiento del Imperio, hay que afirmar que tanto el mismo Rey como los grupos dirigentes en la Corte no sólo lo conocían bastante bien –personalmente o por vía de terceros–, sino que siempre les cabía la posibilidad de informarse mejor. Vamos a preguntarnos ahora qué imágenes del Imperio existieron en la España de Felipe II.

Imágenes del Imperio

Si nos preguntamos por las imágenes del Imperio en la España de Felipe II, deberíamos ignorar, para no deformar el resultado final, algunas opiniones exageradas que parecen excesivas. Una de esas exageraciones proviene del Embajador Monteagudo, quien residió en la Corte imperial desde 1570 y que nada más llegar ya había pedido una licencia real para regresar a su tierra. Su imagen de Viena era extremadamente negativa. No le gustaba nada, como vamos a ver mencionar más adelante, ni siquiera los ministros del Emperador, que le crispaban los nervios⁴⁹. En el otoño de 1576 escribió que llevaba siete años sufriendo como Embajador⁵⁰. Su alegría era enorme porque se aproximaba la fecha de su vuelta a España⁵¹. Cuando le informaron del retraso del viaje a la Corte imperial del Conde de Galve, Embajador extraordinario de Felipe II, pensó que el Conde acertaba al retrasar su salida de España. Si conociera su lugar de destino, dijo Monteagudo, aun tardaría más⁵².

La imagen que tenía de los Príncipes alemanes el Secretario de la Embajada española en la Corte imperial, el neerlandés Flaminio Garnier, era también muy poco favorable. En 1578, de viaje a Innsbruck, pasó por Múnich y se entrevistó con el Duque Alberto V de Baviera en relación a la situación política de los Países Bajos. En esta conferencia, el Duque aconsejó que Felipe II debería enviar Embajadores a todos los Príncipes imperiales para explicarles su punto de vista en el conflicto. Ante tal consejo, Garnier empezó a quejarse de forma categórica de todos los Príncipes imperiales. Según él, la mayoría estaban en contra de Felipe II y ayudaban a los rebeldes de los Países Bajos para perjudicar al Rey. Pretendía que ignoraban los justos argu-

mentos en los que se basaba la política española en los Países Bajos. No obstante, Garnier veía bien que se mandase una embajada a todos los Príncipes. Su argumento es muy ilustrativo de la opinión española acerca de los Príncipes Imperiales: Garnier los calificó de amigos del fausto y de las apariencias, asegurando que se alegrarían si sus súbditos veían que príncipes extranjeros, en especial el Rey de España, les prestaban atención. Si se quería conseguir algo de ellos, había que enviarles una embajada fastuosa. Garnier puso como ejemplo a los franceses, tanto católicos como protestantes, que sabían sacar todo el partido de las debilidades de los Príncipes Imperiales para conseguir sus fines políticos⁵³.

Aparte de lo dicho, destacan cuatro peculiaridades que suelen mencionarse en los documentos y que constituyen elementos definitorios de la imagen del Imperio en España: la división religiosa, los altos precios, las bajas temperaturas y, sobre todo, el alto nivel de consumo de bebidas alcohólicas que tanto asombro causó a muchos españoles. Pasemos a ocuparnos de dichos elementos.



Retrato del Embajador Imperial Hans Khevenhüller, Biblioteca Nacional, Inv. 9/212964, Madrid.



Abraham de Bruyn, Tres campesinos conversando, grabado. Biblioteca Nacional, Inv. 86, Grabados alemanes, Madrid.

La situación religiosa del Imperio

Aunque persiguió con todo fervor a los protestantes en Castilla ⁵⁴, sin hablar de su política religiosa en los Países Bajos, una de las causas de la rebelión de los flamencos ⁵⁵, Felipe II no tuvo el menor reparo en mantener relaciones con los luteranos del Sacro Imperio. Lo que, sobre todo, preocupaba al Rey y a sus ministros eran las otras confesiones cristianas no católicas, sobre todo la calvinista. En la Corte católica circulaba la opinión, por supuesto muy poco realista, de que los calvinistas estaban a punto de dominar la mayoría del Imperio, lo que, en parte, explica el odio que los círculos palaciegos de Madrid sintieron por el Conde Palatino y sus hijos, cuya política era vista siempre con una enorme preocupación ⁵⁶.

Para Felipe II y sus ministros uno de los problemas más graves era la supuesta decadencia de la moral religiosa que se estaría produciendo en el Imperio. Los españoles culpaban de ello tanto a protestantes -lo que no sería tan extraño- como a los mismos católicos. Los intentos de Maximiliano II de que el Papa autorizase el matrimonio

de los sacerdotes provocaron una fuerte oposición. El Emperador pretextaba que sólo así sería posible mantener la cura de las almas en las zonas del Imperio que seguían siendo católicas. Para Maximiliano II la cuestión, además, estaba relacionada con las prebendas eclesiásticas. Sostenía que nadie quería entender que tales prebendas se habían concedido a hombres solteros, que, sin embargo, muchas veces tenían concubinas. Chantonay concluía sus quejas a este respecto diciendo que, excepto el Elector de Brandemburgo y la ciudad imperial de Núremberg, todos los protestantes se habían hecho anabaptistas y sacramentarios. El Emperador, según Chantonay, quería frenar este proceso con la autorización del matrimonio de los sacerdotes ⁵⁷. Sin duda, el Embajador Real exageraba bastante cuando escribió esto. Sin embargo, no debemos olvidar que eran descripciones como ésta las que estaban contribuyendo a crear una imagen totalmente negativa de la situación religiosa del Imperio.

En las cartas de Chantonay podemos encontrar otras muchas imágenes negativas de la situación religiosa del Imperio. En la carta antes citada, y hablando de los



Pareja de baile. grabado, Biblioteca Nacional, Inv. 43870, Grabados alemanes, Madrid.

intentos del Emperador de conseguir ayuda de los Estados imperiales para la guerra contra los turcos, el Embajador aseguraba que los obispos del Imperio habían perdido su religión, lo que debe entenderse como que ya habían abandonado la confesión católica. Esta opinión no tenía fundamento alguno, por supuesto. Tampoco lo tenía la afirmación de Chantonay de que los escasos obispos católicos no querían pagar ni un maravedí para la ayuda contra los turcos, algo que, según él, los otros Príncipes imperiales nunca harían⁵⁸. Chantonay se quejaba, además, de que en el Imperio no había sacerdotes bien formados⁵⁹.

Quizá la imagen negativa del Imperio en lo religioso es más visible en pequeños detalles que en los largos discursos de los Embajadores. En cierta ocasión, Monteagudo, escribiendo sobre la situación religiosa de Bohemia, cifró un párrafo comprometido. En Madrid, el escribano no fue capaz de descifrarlo completamente, por lo que el Secretario Zayas anotó al margen de la carta: «No se ha podido entender qué decía en la cifra en esta palabra. Debe ser algún género de hereges»⁶⁰.

La Emperatriz María, esposa de Maximiliano II y hermana de Felipe II, católica sin duda, también lamentó en numerosas ocasiones la situación religiosa del Sacro Imperio y de la Corte imperial. Siempre abrigó dudas sobre las creencias personales de su marido, pero, además, temía por sus dos hijos mayores, que habían estado en la Corte de Felipe II entre 1564 y 1571 y que encontraron en Viena un ambiente religioso dominado por el protestantismo y, por tanto, completamente distinto al de Madrid: «Todos [...] están en harto peligro de la religión, principalmente los de menor edad, y mis hijos Rodolfo y Ernesto, aunque fueran de maior edad, tienen maior peligro [...]», escribió una vez⁶¹. Para la Emperatriz, la situación religiosa de Viena y de todo el Imperio era un desastre, algo de lo que se quejó muchas veces en las cartas a su antiguo confesor Francisco de Córdoba, quien durante muchos años había estado en la Corte de Viena, y que entregó las cartas a Felipe II⁶². Además, Córdoba, al que el Nuncio apostólico Delfino le había concedido permiso en 1563 para leer libros protestantes⁶³, conocía bastante bien las ideas teológicas de los protestantes. Es seguro que su imagen negativa de la situación religiosa influyó en la idea que en la Corte de Felipe II se tenía del Imperio.

Es posible encontrar reflexiones sobre la situación religiosa también en correspondencias que no eran de naturaleza política. En este contexto es muy significativo lo que escribió Luisa de Ávalos, una de las damas del séquito de Pedro de Fajardo, quien viajó en 1572 a la Corte imperial para tratar los problemas de Felipe II y Maximiliano II sobre los feudos imperiales del norte de Italia, en especial el provocado por la ocupación del Marquesado de Finale por tropas españolas⁶⁴. La suegra de Fajardo, Doña Jerónima de Hostalric i Gralla, esposa del Gobernador de Milán, Don Luis de Requeséns y Zúñiga, había encargado a Ávalos que le escribiese cuanto sucediese durante el viaje. Ávalos se sentía muy mal en Viena, así que tampoco tenía muy buena opinión de la Corte imperial. Sobre todo criticaba a las damas de la Corte con palabras bastante duras, como se puede ver en algunos párrafos de sus cartas como el siguiente:

Las damas de la Emperatriz no parecen en serlo a las de Barcelona. No he bisto tan malos bistidos y tan endiablada gente. Las dueñas de honor parecen bizcaýnas con los más malos tocados y talles que se puede decir⁶⁵.

Estas frases no sólo nos permiten establecer algunas conclusiones acerca de la Corte imperial, sino también de la imagen que una dama de una metrópoli como Barcelona tenía de las provincias vascongadas con sus estructuras completamente agrarias; no obstante, otra de las críticas de Ávalos sí que se refiere en exclusiva a la Corte de Viena. Ávalos quería salir de Viena tan pronto como fuera posible, porque

[...] esta tierra no es buena para estar, porque se usan muchos herejes, y en este lugar más que en otro. Creo que de diez partes, las nueve son de herejes, y todos de tan deferentes opiniones, que [e]spanta que no conozcan su yerro, porque no cree uno lo que el otro. En esto ay aquí muy gran mal y sin remedio⁶⁶.

Al afirmar que el noventa por ciento de los vieneses no eran católicos, Ávalos exageraba bastante. Sin embargo, su carta nos muestra, una vez más, la imagen negativa que se tenía del Imperio en el aspecto religioso.

El consumo de bebidas alcohólicas

Leyendo las cartas de los Embajadores españoles en la Corte imperial, así como otros documentos acerca del Sacro Imperio, se obtiene la impresión de que toda su población bebía mucho. El consumo de alcohol era probablemente más alto que el de la Península Ibérica⁶⁷, por lo que los documentos se refieren a él en numerosas ocasiones. Es sabido que el mismo Felipe II no bebía mucho, aunque intentó adaptarse a sus costumbres mientras residió en el Imperio, como se sabe gracias a un *bonmot* del Cardenal de Trento⁶⁸. Los Ministros de Felipe II mencionan el consumo de alcohol no sólo en sus cartas al Rey, sino también en las correspondencias que se cruzaban entre ellos, lo que confirma que a los españoles les parecía exagerada la forma de beber de los habitantes del Imperio.

En este contexto parece relativamente discreto un comentario hecho por Guillén de San Clemente en 1581, cuando hubo de justificar sus altos «gastos extraordinarios», diciendo que no era posible negociar ni con los Ministros del Emperador ni con otras personas sin comer y beber mucho⁶⁹. Monteagudo había comentado lo mismo con mayor acidez diez años antes que San Clemente, al describir las fiestas de la Embajada española en Viena con motivo del nacimiento del Príncipe Fernando. La casa del Embajador estaba iluminada con numerosas antorchas tanto por fuera como por dentro. El Emperador había enviado sus trompetas y a toda la orquesta imperial. La calle frente a la Embajada y la casa del Embajador se habían llenado de gente. La música había sido, según Monteagudo, excelentísima, lo que le movió a hablar de la altísima calidad de la orquesta imperial. Pero al final de su carta escribió: «[...] y la gente bebía lo mejor que podía, que es la mayor fiesta desta tierra»⁷⁰.

Bebían no sólo los altos funcionarios de la Corte imperial, sino toda la población, no sólo de la Corte y ciudad de Viena como de todo el Imperio. Esto ya lo había notado, en 1572, la mencionada Luisa de Ávalos, que se había maravillado por la gran cantidad de alcohólicos que había en la Corte imperial: «También se usan acá muchos borrachos, y no es desonrra [...]»⁷¹. Para los españoles el consumo de alcohol en el Sacro Imperio sirvió para explicarlo todo, en especial los accidentes. Cuando, por ejemplo, en mayo de 1565, el Vicecanciller imperial, Doctor Seld, uno de los pensionarios de Felipe II⁷², falleció en un accidente de coche, de camino de Ebersdorf a Viena, el Embajador Chantonay aseguró que el cochero estaba ebrio⁷³.

Como muestran los ejemplos anteriores, la imagen de la población y de los Príncipes del Sacro Imperio como alcohólicos es omnipresente en los documentos españoles. Lo testimonia también una carta del Conde de Monteagudo al relatar un encuentro que tuvo con el Elector de Sajonia para tratar, en 1575, de la situación en los Países Bajos. Pensando que había alcanzado un éxito notable, Monteagudo estaba satisfecho con el resultado de la reunión y anotó en su carta:

Como le [= el elector de Sajonia] vi en tan buena disposición, y que era a las siete de la mañana, hora sin sospecha de pensar que el vino le podía hazer estar cortés —aunque no es de los que más se emborrachan [...]»⁷⁴.

Esto sería una mera coincidencia si no se mencionase a Sajonia en otro episodio relacionado con el consumo de alcohol. Alonso de Gámiz, un íntimo confidente del Emperador Fernando I, nos habla de un convite de 1564. Aquel año, en representación de su padre Fernando I, Maximiliano II celebró la dieta de Bohemia en Praga y también viajó a Silesia. El Elector de Sajonia aprovechó la ocasión para encontrarse con el futuro Emperador. Entró en el aposento de Maximiliano II, vestido a la española, y se sentó a la mesa del Rey de Romanos. Cuando éste reconoció al Elector, le saludó con tanta alegría que la comida de este día se convirtió en una verdadera borrachera que duró varios días y en la que participaron los Consejeros de Maximiliano II⁷⁵.



Sebastián Vranck y Jan Brueghel, *el joven*, El Palacio Real de Bruselas, c. 1625-1630, Museo Nacional del Prado, Inv. 1857, Madrid.

Los españoles, sobre todo los que sirvieron al Rey como embajadores, se quejaron muchas veces de los convites y fiestas, porque la alta política se resentía mucho por su culpa. En otoño de 1575, en la Dieta electoral de Ratisbona, el Embajador Monteagudo quería volver a negociar con los Príncipes electores y el Duque de Baviera el ingreso de los Países Bajos en la Liga de Landsberg, una alianza defensiva, fundada en 1556, dedicada al mantenimiento de la paz en el interior del Imperio. Ésta era una pretensión sin ningún éxito de la política española desde la fundación de la Liga. Por eso, Monteagudo tenía mucha ilusión en que el asunto se pudiera arreglar por fin en Ratisbona. Pero, en último término, no hubo lugar para las negociaciones, porque los participantes en la Dieta dejaron pasar el tiempo invitándose mutuamente a largas fiestas y banquetes ⁷⁶.

También muchos españoles tuvieron malas experiencias con la forma de beber de los lansquenetes venidos del Imperio ⁷⁷. No solamente bebían más que los soldados españoles o italianos, sino que cuando habían bebido un poco empezaban a pelearse y a sublevarse. Una relación del Marqués de Santa Cruz de 1580 nos ofrece un ilustrativo ejemplo. Ese año, y dentro de los preparativos de la empresa de Portugal, Felipe II reunió barcos y soldados en Andalucía. Muchos lansquenetes, sobre todo del Tirol, fueron reunidos en Andalucía, entre otros lugares en el Puerto

de Santa María. Los lansquenetes protestaron porque su vino había sido mezclado con una tercera parte de agua, lo que no sucedía en el caso de los soldados españoles e italianos. Con muy poco éxito, Santa Cruz había confiado no sólo en poder lograr una mayor disciplina de los lansquenetes, sino también en ahorrar algún dinero del Rey ⁷⁸.

El tiempo

En la segunda mitad del siglo XVI las temperaturas descendieron de una manera notable en el centro de Europa, de forma que no sólo los geógrafos, sino también los historiadores hablan de una «pequeña época glacial» ⁷⁹. La lectura de las cartas de los Embajadores españoles en el Imperio confirma este diagnóstico ⁸⁰. Son continuas las quejas por el frío de la Europa Central, junto con relaciones de nevadas y lluvias tremendas, sin hablar de las catástrofes provocadas por las aguas. Chantonay nos cuenta, por ejemplo, que en el mes de marzo de 1565, cuando empezó a servir como Embajador Real en la Corte imperial, necesitó para ir de Besançon, su ciudad de origen, a Ulm, un viaje que normalmente duraba cinco días, veintidós días por culpa de nevadas tan copiosas como ningún contemporáneo había visto jamás. Después, las fuertes lluvias provocaron tales inundaciones que el Embajador tuvo que desviarse de su ruta en numerosas

Los altos precios

ocasiones. Quería viajar en barco desde Ulm a Viena, pero no sabía si podría pasar bajo los puentes por culpa de la inundación del Danubio ⁸¹.

Chantonay se quejaría otras muchas veces más a lo largo de los años siguientes del tiempo o de los malos caminos ⁸². También en las cartas de Monteagudo aparecen lluvias espantosas con tormentas, caminos cortados y ríos que se salían de sus cauces, por ejemplo en la relación sobre su viaje a la Dieta imperial de Ratisbona de 1576 ⁸³. Sin embargo, no debemos olvidar que los Embajadores imperiales en la Corte de Felipe II también se quejaban de las lluvias que les impedían viajar por la Península Ibérica ⁸⁴.

El frío del Imperio podía convertirse, sin embargo, en un lugar común que podemos hallar en documentos de personas que nunca lo habían visitado. Una carta del Conde de Galve, yerno de Dietrichstein, es muy elocuente al respecto. En diciembre de 1575 Felipe II le había ordenado que se trasladase a la Corte imperial para felicitar a Rodolfo II por su elección como Rey de Romanos ⁸⁵. Su viaje, sin embargo, se retrasaba. En el mes de marzo de 1576 aún estaba en España, encontrándose él y su esposa enfermos ⁸⁶; en septiembre de 1576 dejó por fin la Península ⁸⁷. Al llegar a Génova enfermó de nuevo con un ataque de gota tan fuerte que pensó que su vida terminaría antes que su viaje. Pidió permiso al Rey para volver a España, diciendo que su cuerpo no podría soportar el frío en el Imperio, que le costaría la vida ⁸⁸. Podemos suponer que Galve estaba influido por su esposa y por los recuerdos de su niñez pasada en el Imperio. Es interesante que el Conde argumentase que cuantos conocían el Imperio comprenderían sus deseos.

Un fenómeno que ha sido investigado en profundidad es el de la subida de los precios en la Europa del siglo XVI. Una de las causas de este proceso fue la importación masiva de la plata americana por parte de los castellanos ⁸⁹. Aunque los precios subieron en todos los países europeos, es curioso que en España el Imperio tuviese fama de ser carísimo, incluso más caro que la Monarquía Católica.

Vamos a presentar un ejemplo de 1563 bastante elocuente. Aquel año terminaron en Innsbruck las obras de construcción de la iglesia del monasterio donde está el monumento funeral de Maximiliano I, el abuelo de Carlos V y de Fernando I. El Emperador Fernando I quería poblar el monasterio con veinticinco monjes españoles de la Orden jerónima ⁹⁰. El General de esta Orden, Francisco de Pozuelo, se mostró en principio de acuerdo con los planes del Emperador y solicitó a Felipe II que concediese el permiso para la realización del proyecto ⁹¹. El Rey veía el asunto con mucho interés, como se deduce de una descripción detallada del monasterio, según la cual los frailes no iban a tener más obligación que orar por el alma del difunto Emperador. Además, el Condado del Tirolo es descrito en el documento como un territorio muy católico, como una tierra sana con buena gente ⁹².

Poco tiempo después, cuando ya parecía seguro que la Orden iba a tomar posesión del monasterio en Innsbruck, Pozuelo cambió de opinión y dilató la decisión final hasta el Capítulo general de la Orden que se celebraría el año siguiente. Ahora, consideraba un problema tener que visitar un monasterio tan lejano y además le parecía complicado que un representante del monasterio participase en los Capítulos generales de la



Abraham Ortelius, Mapa de Brabante, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Orden. Entonces, calificó el traslado de la Orden al Tirol como un «martirio». La causa principal del cambio de opinión del General de la Orden era, sin embargo, otra: temía que el Emperador no apoyase el monasterio con suficiente dinero. Además, escribió que algunas personas que habían estado en el Tirol le habían dicho que allí todo era carísimo, no sólo el pescado y el vino. Según sus informaciones, una barra de pan costaba dos ducados⁹³.

Del análisis de la carta del General de la Orden se deduce que la causa principal para rechazar el proyecto del Emperador no fueron los problemas de organización. Más bien fueron los presumibles enormes gastos de la vida cotidiana los que impidieron el traslado de los jerónimos al monasterio tirolés. Lo que Pozuelo sabía sobre los precios en el Tirol lo sabía sólo de oídas. El precio del pan habría sido altísimo –dos ducados equivalían a tres florines–, si pensamos que el sueldo de un humilde lansquenete –por poner sólo un ejemplo– no llegaba a más de cuatro florines mensuales⁹⁴. Por tanto, el caso nos muestra bastante bien que la imagen del Imperio fuera de la Corte madrileña era vaga y no tenía que ver mucho con la realidad, a no ser que a Pozuelo le valiera cualquier excusa absurda para no tener que poblar el monasterio de Innsbruck.

No obstante, había ciudades que según los contemporáneos eran realmente caras. Chantonay, por ejemplo, dijo que Praga era una ciudad carísima, aunque hay que añadir que de Praga no le gustaba nada. La vida allí le parecía difícil, las colinas de la ciudad le incomodaban –Chantonay en estos años era ya un señor de edad– y el río Moldava no era navegable. Lo único que le gustaba era la preciosa vista que ofrecían el paisaje y la ciudad de Praga desde el castillo⁹⁵.

No obstante, los precios en el Imperio realmente habían subido. Parece ser que el mismo Felipe II había refutado alguna vez las quejas del Embajador Monteagudo, diciéndole que él conocía el Imperio. Esto podría explicarnos una carta de Monteagudo en la que pedía con palabras ofendidas la compensación de sus gastos en la Corte imperial, diciendo que allí las cosas habían cambiado respecto a diez o veinte años antes⁹⁶. Y el Embajador Borja en cierta ocasión fundamentó su petición de más dinero afirmando que en el Imperio nada se podía solucionar sin él⁹⁷.

Con esto llegamos al resumen. El Sacro Imperio fue uno de los territorios de Europa bien conocidos en la España del siglo XVI. Gran parte de los personajes españoles cuya imagen del Imperio se nos ha conservado mediante los documentos, conocían al menos ciertas partes del centro del continente. Fueron, sobre todo, Embajadores de Felipe II, que atravesaban el Imperio para llegar a la Corte imperial de Viena o de Praga y que además participaban como representantes de los Países Bajos en las Dietas imperiales de Augsburgo, Núremberg, Ratisbona o Espira; eran coroneles y otros altos mandos militares que viajaban de Milán a los Países Bajos; y eran humildes soldados que tenían que guerrear bajo las banderas de la

Monarquía Católica. Todas estas personas elaboraron ciertas impresiones de algunas partes del Imperio y podemos calificarlos de «expertos» en asuntos imperiales. Así pues, las imágenes del Imperio a menudo provienen de observaciones directas de personas que habían viajado por aquellas tierras, observaciones que contradecían las experiencias de lo que se vivía en España y que, por ello, sirvieron para marcar ciertas peculiaridades. En este sentido, podemos referirnos a la división religiosa entre católicos y protestantes, a los altos precios y las bajas temperaturas y, sobre todo, al elevado nivel de consumo de bebidas alcohólicas que tanto asombro causó a muchos españoles. Como estos diagnósticos de los españoles se repitieron una y otra vez, podemos afirmar que durante el siglo XVI en España poco a poco surgieron imágenes estereotipadas del Sacro Imperio.

Notas

¹ U. Bitterli – E. Schmitt (eds.), *Die Kenntnis beider "Indien" im frühneuzeitlichen Europa. Akten der Zweiten Sektion des 37. deutschen Historikertages in Bamberg 1988*, Oldenbourg, München, 1991.

² Vale mencionar el excelente estudio lingüístico de M. Thir, *Un-Kultur und Zivilisation im vorhispanischen Amerika. Eine Untersuchung der "Comentarios Reales" des Inka Garcilaso de la Vega, Drei Eidechsen (Cinderella applicata)*, 1), Viena, 1997.

³ R. Puddu, *I nemici del re. Il racconto della guerra nella Spagna di Filippo II*, Carocci (Studi storici Carocci, 3), Roma, 2000.

⁴ P. Krendl, "Spanische Gesandte berichten über Maximilian I, den Hof und das Reich", *MIÖG*, 87, 1979, pp. 101–120.

⁵ A. Kohler, "Die spanisch-österreichische Begegnung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein mentalitätsgeschichtlicher Versuch", en: W. Krömer (ed.), *Spanien und Österreich in der Renaissance. Akten des Fünften Spanisch-Österreichischen Symposiums 21–25 September 1987 in Wien*, Institut für Sprachwissenschaften (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 66), Innsbruck, 1989, pp. 43–55; en p. 43 el autor confirma que faltan estudios sobre el tema.

⁶ F. Ruiz Martín (ed.), *La proyección europea de la Monarquía hispánica*, Editorial Complutense, Madrid, 1996.

⁷ Sobre la imagen de España en el Imperio durante los siglos XVII y XVIII cfr. Instituto Germano-Español de Investigación de la Görres-Gesellschaft (ed.), *La imagen de España en la Ilustración alemana*, Görres-Gesellschaft, Madrid, 1991; F. Edelmayer, "Urteil und Vorurteil. Spanien unter Karl III. in den Berichten der kaiserlichen Gesandten", en: E. Springer-L. Kammerhofer (eds.), *Archiv und Forschung. Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv in seiner Bedeutung für die Geschichte Österreichs und Europas*, Geschichte und Politik–Oldenbourg (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 20), Viena-München, 1993, pp. 110–124.

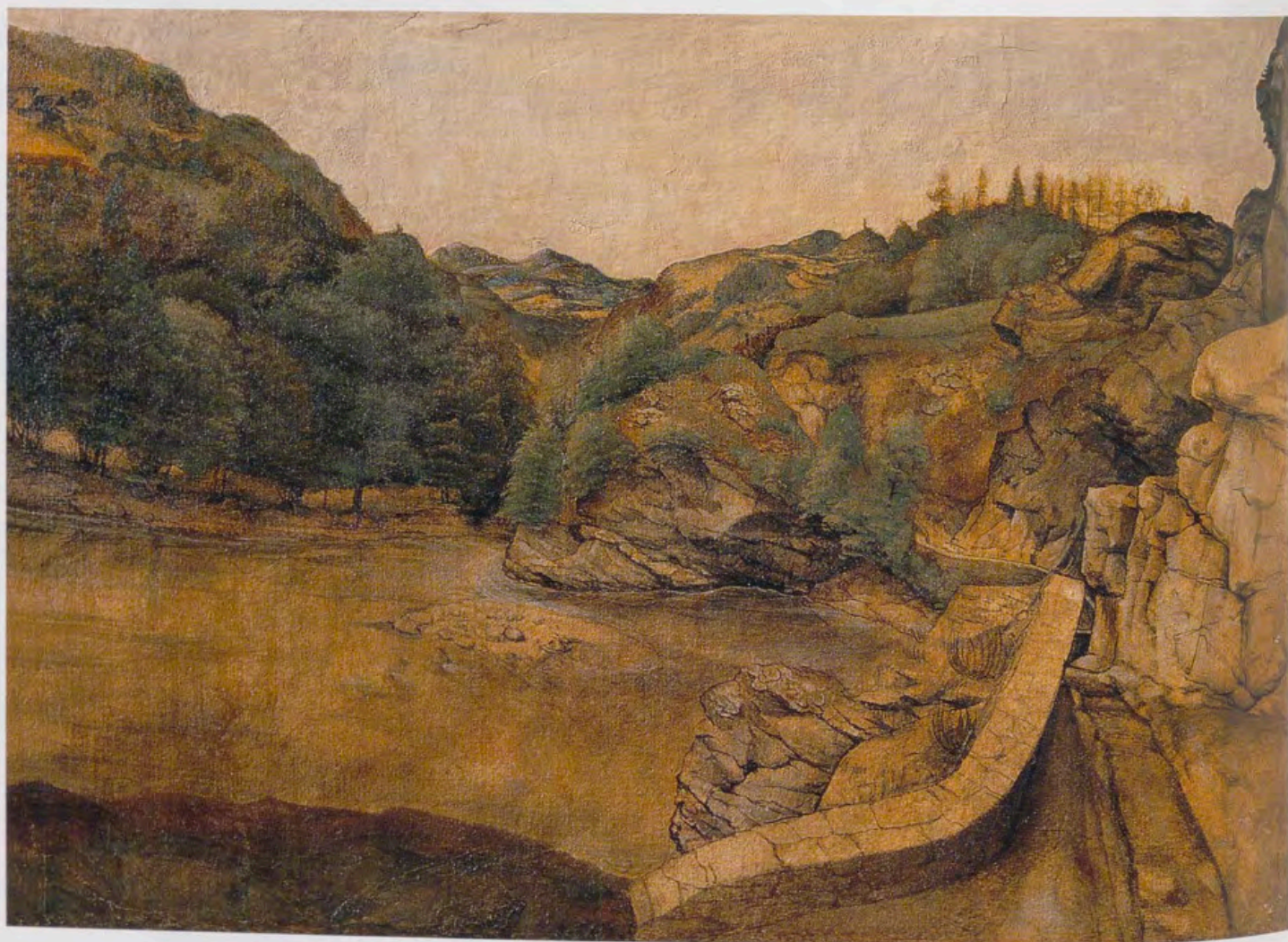
⁸ Cfr. F. Edelmayer, "Habsburgische Gesandte in Wien und Madrid in der Zeit Maximilians II. Ein Vergleich der innerhabsburgischen Begegnung auf der Ebene der Diplomatie", en: W. Krömer, 1989, pp. 57–70, aquí p. 69 [op. cit. n. 5]. "Aspectos del trabajo de los embajadores de la Casa de Austria en la segunda mitad del siglo XVI", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 9, 1989, pp. 37–56, aquí pp. 54–55.

⁹ Cfr. el mapa en G. Parker, *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567–1659. The Logistics of Spanish Victory and Defeat in the Low Countries' War*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Early Modern History), Cambridge, 1975², p. 51; sobre los soldados españoles cfr. R. Quatrefages, *Los tercios españoles (1567–1577)*, Fundación Universitaria Española (Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, Monografías, 26), Madrid, 1979; R. Quatrefages, *La revolución militar española. El crisol español*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1996. Muy interesante para todo el siglo XVI es el libro de R. Puddu, *Il soldato gentiluomo. Autoritratto d'una società guerriera: la Spagna del Cinquecento*, Il Mulino, Bolonia, 1982, que investiga el mundo de los soldados.

¹⁰ Para el siglo XVII, cfr. J. M. de Cossio (ed.), *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, Real Academia Española (Biblioteca de Autores Españoles, 90), Madrid, 1956.



Vistas de Trento e Innsbruck en *Civitas Orbis Terrarum* de Hoefnagel y Braun, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Alberto Durero, Pasos alpinos, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

- 11 Cfr. P. Cuenca (ed.) - J. Ch. Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Philippe*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.
- 12 La ruta está en el libro de G. Parker, *The Dutch Revolt*, Penguin Books, Londres, 1985², p. 17.
- 13 Cfr. además H. Kamen, *Felipe de España*, Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 1997, pp. 36-47.
- 14 *Ibidem*, pp. 64, 67 y 80.
- 15 *Ibidem*, p. 47.
- 16 Cfr. sobre todo F. Checa Cremades, *Felipe II. Un monarca y su época: Un príncipe del Renacimiento*. Exposición. Museo del Prado, 13 octubre 1998-10 enero 1999, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 71-110.
- 17 Cfr. por ejemplo Borja a Zayas, Praga, 1579, junio 28, AGS, Est. 682, s.f.
- 18 Cfr. por ejemplo Archiduque Fernando a Maximiliano II, s.l., 1575, junio 1, AGS, Est. 672, f. 83; Alberto V a Monteagudo, Múnich, 1575, junio 1, *Ibidem*, f. 72.
- 19 G. Murray, "Génesis del Real Ingenio de la Moneda de Segovia", *Numisma*, 41/228, 1991, pp. 59-80 (con L. Gómez Nieto); *Numisma*, 43/232, 1993, pp. 177-222; *Numisma*, 44/234, 1994, pp. 111-151; *Numisma*, 44/235 (1994), pp. 85-119.
- 20 Cfr. Duque de Alba (ed.), *Epistolario del III Duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo*, 3 vols., Diana, Madrid, 1952; W. S. Maltby, *Alba: A Biography of Fernando Álvarez de Toledo, Third Duke of Alba, 1507-1582*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1983; J. Martínez Millán - C. J. de Carlos Morales (eds.), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía Hispana*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1998, pp. 322-324.
- 21 «[...] se mudan las cosas desta corte de hora a hora como las de todo el mundo, de manera que, si no son los que están en ella, con dificultad podrán llevar semejante negociación al cabo, y del tiempo que el duque Dalva conoció el Imperio, a como agora está, no hay comparación [...]»; Monteagudo a Felipe II, Viena, 1572, mayo 2, AGS, Est. 667, f. 91.
- 22 J. M. Boyden, *The Courtier and the King. Ruy Gómez de Silva, Philip II, and the Court of Spain*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1995, pp. 15, 20, 60, 67 y 75-79; cfr. J. Martínez Millán - C. J. de Carlos Morales, 1998, pp. 387-388 [op. cit. n. 20].
- 23 M. Philippson, *Ein Ministerium unter Philipp II. Kardinal Granvella am spanischen Hofe, 1579-1586*, Cronbach, Berlín, 1895; M. van Durme, *El Cardenal Granvela (1517-1586). Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*, Barcelona, 1957, reedición Fundación de Historia Moderna, Madrid, 2000.
- 24 Sobre Gaztelu cfr. J. A. Escudero, *Los Secretarios de Estado y del Despacho*, Instituto de Estudios Administrativos, Madrid, 1976², vol. 3, p. 705; F. Barrios, *El Consejo de Estado de la Monarquía española, 1521-1812*, Consejo de Estado, Madrid, 1984, p. 99; J. Martínez Millán - C. J. de Carlos Morales, 1998, pp. 383-384 [op. cit. n. 20].
- 25 Luna a Felipe II, Augsburgo, 1562, diciembre 23, AGS, Est. 652, f. 119; editado en CODOIN, 1998, pp. 386-389.
- 26 E. Riedenauer, "Kaiser und Patriziat. Struktur und Funktion des reichsstädtischen Patriziats im Blickpunkt kaiserlicher Adelspolitik von Karl V. bis Karl VI.", *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, 30, 1967, pp. 526-653, aquí pp. 583-584; cfr. además H. Haller von Hallerstein, *Schloß und Dorf Henfenfeld*, Korn und Berg (Schriftenreihe der Altnürnberger Landschaft, 35), Nürnberg, 1986.
- 27 H. Lutz - A. Kohler (eds.), *Das Reichstagsprotokoll des kaiserlichen Kommissars Felix Hornung vom Augsburger Reichstag 1555. Mit einem Anhang: Die Denkschrift des Reichsvizekanzlers Georg Sigmund Seld für den Augsburger Reichstag*, Österreichische Akademie der Wissenschaften (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, 103), Viena, 1971, pp. 83 y 162.
- 28 Sobre su biografía se conoce muy poco, aunque su firma aparece en muchos documentos. Informaciones de naturaleza más privada pueden conseguirse mediante algunos instrumentos notariales en el AHP, Madrid, prot. 165, ff. 19-29v., ff. 155 y 155v.
- 29 Pablo Pfintzing de Henfenfeld, Relación particular y sumaria de la manera [...] que Maximiliano segundo [...] fue coronado [...], [1562], ÖNB, Viena, CVP 8251; cfr. F. Edelmayer, "El Sacro Imperio a comienzos de la Edad Moderna", en:
- C. Huidobro, *Durero y la Edad de Oro del Grabado Alemán*, Electa España, Madrid, 1997, pp. 19-33, pp. 86-87, aquí pp. 19-20.
- 30 Sobre Monteagudo cfr. recientemente F. Bouza, "Docto y devoto. La biblioteca del Marqués de Almazán y Conde de Monteagudo (Madrid, 1591)", en: F. Edelmayer (ed.), *Hispania - Austria II. Die Epoche Philipps II. (1556-1598) / La época de Felipe II (1556-1598)*, Geschichte und Politik-Oldenbourg (Studien zur Geschichte und Kultur der Iberischen und Iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos, 5), Viena-Múnich, 1999, pp. 247-310.
- 31 San Clemente a Olivares, Praga 1589, septiembre 7, AGMAE Madrid, AEES, leg. 9, ff. 232-234v. cfr. además W. Behringer, *Thurn und Taxis. Die Geschichte ihrer Post und ihrer Unternehmen*, Piper, Múnich, 1990.
- 32 «[...] lo que [h]ay después acá es que se celebró la coronación en el dicho día, como parece por la relación de la fiesta, en la qual me remito a la Bulla Aurea que embio a Çayas, por si vuestra Magestad se sirviere de verla, donde se hallan todas las ceremonias que estos días se han hecho más en particular que yo las digo.» Monteagudo a Felipe II, Ratisbona, 1575, noviembre 6, AGS, Est. 673, f. 4.
- 33 Hay que mencionar algunos libros con descripciones precisas del Imperio y de las Dietas imperiales que proceden del siglo XVIII. Son copias de documentos del XVI que hoy día están perdidas. Cfr. AHN Madrid, Est., lib. 753-759.
- 34 «Delli Circoli dell'Impero», c. 1600, BGU, Zaragoza, M 214. Aunque no lo dice el título, es una descripción precisa y larga (399 folios) del Imperio, de los Estados imperiales, de los Círculos imperiales y de las particularidades de las constituciones del Imperio.
- 35 Documentación sobre Juana de Pernstein se encuentra en el ADV, Pedrola, Condado de Luna, leg. 11bis, ff. 14 y 15; *ibidem*, leg. 20, ff. 35 y 37; *ibidem*, leg. 31, f. 81; *ibidem*, leg. 45, fol. 11; Ducado de Villahermosa, leg. 6/2, f. 47. Sobre Vratislav de Pernstein cfr. M. Lanzinner, "Geheime Räte und Berater Kaiser Maximilians II (1564-1576)", *MIÖG* 102, 1994, pp. 296-315.
- 36 Cfr. Pernstein a San Clemente, s.l., s.d., Pedrola, ca. 1590, agosto 2, ADV Pedrola, Condado de Luna 31, f. 84.
- 37 Cfr. F. Edelmayer, *Söldner und Pensionäre. Das Netzwerk Philipps II im Heiligen Römischen Reich*, Geschichte und Politik-Oldenbourg (Studien zur Geschichte und Kultur der Iberischen und Iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos, 7), Viena-Múnich, 2002, p. 126.
- 38 *Ibidem*, p. 238.
- 39 Cfr. la correspondencia de Isabel de Pernstein con la Emperatriz María, la Duquesa Ana de Baviera, la Archiduquesa Isabel, Reina de Francia, y el Archiduque Ernesto en el FFA Donaueschingen, O B 19-26/1, sin foliar.
- 40 Cfr. Fernando I a Felipe II, Augsburgo, 1559, mayo 20, AGS, Est. 650, f. 2; editado en CODOIN, 1998, p. 77.
- 41 Cfr. F. Edelmayer, "Maria (de Austria), Kaiserin (1528-1603)", en: *NDB* 16, 1990, pp. 174-175; M. S. Sánchez, "Empress Maria and the Making of Political Policy in the Early Years of Philip III's Reign", en: A. Saint-Saens (ed.), *Religion, Body and Gender in Early Modern Spain*, Mellen Research University Press, San Francisco, 1991, pp. 138-147; *ibidem*, *The Empress, the Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998; *ibidem*, "Los vínculos de sangre: La Emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa Central", en: J. Martínez Millán (ed.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Vol. 1/2, Parteluz, Madrid, 1998, pp. 777-793.
- 42 La Emperatriz no sólo mantenía una amplia correspondencia con su hermano, sino también con otros Ministros del Rey, por ejemplo con el Duque de Alba; cfr. ADA Madrid, Caja 20.
- 43 Sus cartas están en el HHSIA, Viena, Staatenabt., Spanien, Dipl. Korr. 6/5, 6/6, 7/7. Sobre el personaje cfr. F. Edelmayer - J. C. Rueda Fernández, "Del caos a la normalidad. Los inicios de la diplomacia moderna entre el Sacro Imperio y la Monarquía hispánica", en: P. Fernández Albaladejo (ed.), *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna. Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Asociación Española de Historia Moderna, Alicante, 1997, pp. 631-640.
- 44 Sus cartas están, sobre todo, en el HHSIA, Viena, Staatenabt., Spanien, Dipl. Korr. 6/10, 6/11, 6/12, 7/17, 7/21, 7/30, 7/36, 8/15, 8/22; en el MZA, Brno, RAD, K 9/23; y en el NSIA, Stade, Rep. 32 I, Nr. 208; F. Edelmayer (ed.), *Die Korrespondenz der Kaiser mit ihren Gesandten in Spanien*, vol. 1: A. Strohmeier (ed.), *Der Briefwechsel Ferdinands I und Maximilians II mit Adam von*

Dietrichstein 1563-1565, Geschichte und Politik-Oldenbourg (Studien zur Geschichte und Kultur der Iberischen und Iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos, 3), Viena-Múnich, 1997.

- 45 Sus cartas están en el HHStA, Viena, Staatenabt., Spanien, Dipl. Korr. 7/33, 8/2, 9/1, 9/6, 9/9, 9/24, 9/26, 10/10, 10/12, 10/13, 10/15, 10/19, 11/5, 11/6, 11/7, 11/8, 12/3, 12/4, 12/12, 12/13, 12/14, 13/3, 13/4, 13/5, 13/6, 13/7; y en el OÖLA, Linz, Khevenhüller-Briefbücher 1-6; de cierta importancia es un libro con la correspondencia del embajador en castellano entre 1581 y 1604, que está en la UB, Viena, Ms. II, 409; cfr. G. Khevenhüller-Metsch - G. Probst-Othorff (eds.), *Hans Khevenhüller, kaiserlicher Botschafter bei Philipp II. Geheimen Tagebuch 1548-1605*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1971; una versión castellana está en la BN, Madrid, Ms. 2751; cfr. recientemente la edición de F. Labrador Arroyo (ed.), *Diario de Hans Khevenhüller, embajador imperial en la corte de Felipe II*. Estudio introductorio de S. Veronelli, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.
- 46 Los documentos sobre el asunto están en el AGS, Est. 335, ff. 473-485.
- 47 Felipe II a Mansfeld, Madrid, 1593, febrero 12, AHN, Madrid, Est., lib. 251, f. 219. El error se repite en una nota al margen de este libro de copias de la Cancillería de Felipe II, donde está escrito: «Sobre la paga de los 6000 escudos al archiduque Fernando de Baviera».
- 48 Cuenta de Tomás de Villanueva, s. l. 1577, enero 13, AGS, DGT, Inv. 24, leg. 568, s.f.
- 49 Cfr. por ejemplo Monteagudo a Zayas, Ratisbona, 1576, agosto 29, AGS, Est. 677, f. 21; Monteagudo a Zayas, Viena, 1576, mayo 20, AGS, Est. 675, f. 47.
- 50 Monteagudo a Zayas, Ratisbona, 1576, octubre 22, AGS, Est. 676, f. 94.
- 51 «[...] me alegro grandemente de salir desta tierra». Monteagudo a Zayas, Ratisbona, 1576, agosto 29, AGS, Est. 677, f. 21. Peticiones para poder volver a España aparecen en muchas cartas del Conde, por ejemplo en Monteagudo a Zayas, Viena, 1574, marzo 8, AGS, Est. 671, f. 151.
- 52 «Razón tienen los que vienen a Alemania de tardar tanto en salir de España, y aun si la conociessen, bien tardarán más». Monteagudo a Zayas, Ratisbona, 1576, agosto 29, AGS, Est. 677, f. 21.
- 53 «[...] todos los alemanes, especialmente los príncipes, son muy amigos del fausto y apariencia exterior, y así, gustan fuera de modo de que, sus vasallos e inferiores entiendan que los príncipes extranjeros, y mayormente el nuestro [= Felipe II], hazen caso dellos, y puede tanto esta pasión en ellos, que ha de ser parte para que se consiga mucha de lo que no se alcanzaría por otra vía, y yo soy muy de opinión que para negociar bien con qualquier manera de gente, el mejor y más eficaz medio es saberse llevar al hilo del agua y humor que tienen los con quien se trata. Y los franceses, a mi parecer, son los que más se suelen servir deste medio, por que a qualquier movimiento embian a hazer estos officios [...]»; Garnier a Zayas, Innsbruck, 1578, abril 8, AGS, Est. 677, f. 91.
- 54 J. Alonso Burgos, *El luteranismo en Castilla durante el siglo XVI. Autos de fe de Valladolid de 21 de mayo y de 8 de octubre de 1559*, Swan, Madrid, 1983.
- 55 G. Parker, 1985², pp. 70-130 [op. cit. n. 12].
- 56 El Palatinado calvinista era para los españoles el enemigo por excelencia, sobre todo, cuando los soldados del Conde Palatino quemaron, en 1573, ocho carros con pólvora, comprada por Monteagudo en Augsburgo, Nüremberg, Ulm y en el Tirol, en su camino hacia los Países Bajos, aunque tenían sellos del Emperador. Hay muchas relaciones del caso, entre ellas es muy informativa la carta de Monteagudo a Felipe II, Viena, 1573, octubre 17, AGS, Est. 669, fol. 88. Cfr. A. Edel, *Der Kaiser und die Kurpfalz. Eine Studie zu den Grundelementen politischen Handelns bei Maximilian II. (1564-1576)*, Vandenhoeck & Ruprecht (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 58), Göttingen, 1997, p. 316.
- 57 «[...] y que lo del conyugio se procura para atajar éstos y mayores inconvenientes porque ya no hay ningún luterano en toda Alemania, todos se hazen anabatistas y sacramentarios, que de la primera confesión de Augusta no hay ninguno sino el elector de Brandemburg y los de Norembega». Chantonay a Felipe II, Viena, 1565, abril 28, AGS, Est. 653, f. 27.
- 58 Chantonay a Felipe II, Viena, 1565, abril 28, AGS, Est. 653, f. 27.
- 59 Chantonay a Felipe II, Viena, 1565, julio 7, AGS, Est. 653, f. 36. La carta de Chantonay todavía la podemos considerar «optimista». La situación de Hungría la consideraba más grave: «y si Dios no ayuda los úngaros en la aflicción en que estan pararán en ateístas o mahometanos»; *ibidem*, cfr. además la carta sobre el obispo de Fünfkirchen/Pecs, que había sido embajador de Fernando I en el Concilio de Trento y se casó más tarde: Chantonay a Felipe II, Viena 1567, mayo 23, AGS, Est. 657, f. 43; editado en CODOIN, 101, pp. 213-219.
- 60 Monteagudo a Felipe II, Praga, 1575, mayo 26, AGS, Est. 672, f. 58.
- 61 Maria a Felipe II, Viena, 1574, julio, AGS, Est. 671, f. 96.
- 62 Maria a Francisco de Córdoba, Viena, 1574, mayo 24, AGS, Est. 674, f. 123; cfr. Felipe II a Córdoba, Madrid, 1574, julio 30; *ibidem*, f. 128; K. Ganzer, «Ein unbehaglicher Reformier am Rande des Konzils von Trient: Der Franziskaner Franziskus von Córdoba als Berater Kaiser Ferdinands I.», *Historisches Jahrbuch*, 104, 1984, pp. 309-347.
- 63 Cfr. el documento de Delfino, Augsburgo, 1563, febrero 1, AGS, Est. 652, f. 1.
- 64 Cfr. F. Edelmayer, *Maximilian II., Philipp II. und Reichsitalien. Die Auseinandersetzungen um das Reichslehen Finale in Ligurien*, Steiner (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, 130; Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reiches, 7), Stuttgart, 1988.
- 65 Luisa de Ávalos a Jerónima de Hostalric i Gralla, Viena, 1572, septiembre 10, APR Sant Cugat del Vallès, carp. 48, car. 40; publicada en J. M. March, *El Comendador Mayor de Castilla, don Luis de Requeséns, en el gobierno de Milán, 1571-1573. Estudio y narración documentada de fuentes inéditas*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1943, pp. 126-128; cfr. F. Edelmayer, «La corte imperial: de Fernando I a Rodolfo II (1558-1583)», *Torre de los Lujanes*, 44, 2001, pp. 43-58.
- 66 Luisa de Ávalos a Jerónima de Hostalric i Gralla, Viena, 1572, septiembre 10, APR Sant Cugat del Vallès, carp. 48, car. 40.
- 67 U. Dirlmeier, *Untersuchungen zu Einkommensverhältnissen und Lebenshaltungskosten in oberdeutschen Städten des Spätmittelalters (Mitte 14. bis Anfang 16. Jahrhundert)*, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg, 1978, pp. 320-321, habla de un consumo medio de vino por hombre y día de unos 1,3 litros; cfr. también A. Kohler, «Wohnen und Essen auf den Reichstagen des 16. Jahrhunderts», en: *Ibidem* - H. Lutz (eds.), *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, Geschichte und Politik-Oldenbourg (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 14), Viena-Múnich, 1987, pp. 222-257, aquí pp. 250-251; F. Edelmayer, «Ignotum est ignoti nulla cupido: Die Berichte des Elias Preuß über die Studien von Siegmund II. von Dietrichstein», en: K. Mühlberger - Th. Maisel (eds.), *Aspekte der Bildungs- und Universitätsgeschichte, 16. bis 19. Jahrhundert*, WUV-Universitätsverlag (Schriftenreihe der Universitätsarchiv, Universität Wien, 7), Viena, 1993, pp. 232-270, aquí pp. 242-243. Duras críticas sobre el alto consumo de alcohol también las hubo en el mismo Sacro Imperio. Bartholomäus Ringwaldt, un pastor de Brandemburgo en el nordeste del Imperio, muy famoso en la época por los más de ciento sesenta himnos que había escrito a lo largo de su vida, dijo en 1585, que ninguna nación sería más bella que Alemania si sus habitantes no estuvieran gobernados por el alcohol; este ejemplo y algunos más están en P. Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts. Deutschland 1600-1700*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Colonia, 1999, p. 26. Parece que los franceses todavía bebieron más. Hinrichs habla de un consumo medio de dos litros de vino por día en 1530; cfr. E. Hinrichs, «Renaissance, Religionskriege und Begründung der absoluten Monarchie (1498-1661)», en: *Ibidem* (ed.), *Kleine Geschichte Frankreichs*, Reclam, Stuttgart, 1994, pp. 125-185, aquí p. 132.
- 68 La historia procede del Embajador francés Marillac, que escribió que Felipe II había bebido en una fiesta en honor de los Príncipes electores dos o tres veces más de lo que podía soportar. El Cardenal de Trento le dijo después que podía conseguir el amor de los alemanes en poco tiempo si seguía el camino empezado. Cfr. la relación de Marillac, s. l. 1550, octubre 21, F. von Raumer (ed.), *Briefe aus Paris zur Erläuterung der Geschichte des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. I Theil: Deutschland, Dänemark, Spanien, die Niederlande, Frankreich*, Brockhaus Leipzig, 1831, p. 29.
- 69 San Clemente a Idiaquez, Praga, 1581, octubre 17, AGS, Est. 688, s.f.
- 70 Monteagudo a Zayas, Viena, 1572, enero 19, AGS, Est. 667, f. 50.
- 71 Luisa de Ávalos a Jerónima de Hostalric i Gralla, Viena, 1572, septiembre 10, APR Sant Cugat, carp. 48, car. 40.
- 72 Cfr. F. Edelmayer, «La red clientelar de Felipe II en el Sacro Imperio Romano Germánico», *Torre de los Lujanes*, 33, 1997, pp. 129-142, aquí p. 132.
- 73 Chantonay a Felipe II, Viena, 1565, junio 2, AGS, Est. 653, f. 32.
- 74 Monteagudo a Requeséns y Zúñiga, s. l., 1575, mayo 8, AGS, Est. 672, f. 93.
- 75 «[...] y huvo, entre él y algunos ministros del rey, aquellos días gran borrachera». Alonso de Gámiz a Gonzalo Pérez, Viena, 1564, enero 24, AGS, Est. 652, f. 149.

76 «[...] gastavan estos electores en banquetearse unos a otros, y assi, se passava el tiempo [...]»; Monteagudo a Felipe II, Ratisbona, 1575, noviembre 6, AGS, Est. 673, f. 4. Sobre la Liga de Landsberg, cfr. R. Endres, "Der Landsberger Bund (1556-1598)", en: P. Fried - W. Ziegler (eds.), *Festschrift für Andreas Kraus zum 60. Geburtstag*, Lassleben (Münchener Historische Studien, Abteilung Bayerische Geschichte, X), Kallmünz, 1982, pp. 197-212; F. Göttmann, "Zur Entstehung des Landsberger Bundes im Kontext der Reichs-, Verfassungs- und regionalen Territorialpolitik des 16. Jahrhunderts", *Zeitschrift für historische Forschung*, 19, 1992, pp. 415-444; M. Lanzinner, "Der Landsberger Bund und seine Vorläufer", en: Volker Press (ed.) - D. Stievermann (coed.), *Alternativen zur Reichsverfassung in der Frühen Neuzeit?*, Oldenbourg (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien, 23), München, 1995, pp. 65-79; D. Heil, *Die Reichspolitik Bayerns unter der Regierung Herzog Albrechts V. (1550-1579)*, Vandenhoeck & Ruprecht (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 61), Göttingen, 1998.

77 Los lansquenets alemanes solían ser bastante mal vistos. Cfr., entre otros documentos, las quejas del Mayordomo Mayor de la Reina Ana sobre los lansquenets de su séquito: Marqués de Ladrada a Felipe II, con la respuesta del Rey a Ladrada, Madrid, 1571, enero 22, BL, Londres, Addl. 28.354, ff. 143-144v.

78 Marqués de Santa Cruz al Secretario Juan Delgado, Puerto de Santa María, 1580, marzo 3, AGS, GA, 102, f. 11.

79 Cfr. entre otros W. Schulze, "Untertanenrevolten, Hexenverfolgungen und "kleine Eiszeit": Eine Krisenzeit um 1600?", en: B. Roock - K. Bergdolt - A. J. Martin (eds.), *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft*, Thorbecke (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig/Centro Tedesco di Studi Veneziani, 9), Sigmaringen, 1993, pp. 289-309; cfr. F. Edelmayer, *Söldner und Pensionäre*, pp. 19-20.

80 Sobre la importancia de las cartas de los Embajadores para las investigaciones sobre el clima en el siglo XVI cfr. el artículo de F. Halbartschlager, "Alhie fachs an, khuel zu werden" Khevenhüllers Wetteraufzeichnungen: Ein Beitrag zur Klimageschichte der Iberischen Halbinsel im ausgehenden 16. Jahrhundert", en: F. Edelmayer, *Hispania-Austria II*, pp. 181-214.

81 Chantonay a Felipe II, Ulm, 1565, marzo 11, AGS, Est. 653, f. 16; cfr. además Chantonay a la Duquesa de Parma, Ulm, 1565, marzo 10, *ibidem*, f. 7. Todo el viaje fue terrible: Chantonay a Gonzalo Pérez, Nußdorf 1565, marzo 21, *ibidem*, f. 18.

82 Cfr. por ejemplo Chantonay a Felipe II, Praga 1567, marzo 8, AGS, Est. 657, f. 24; editado en CODOIN 101, pp. 160-167.

83 Monteagudo a Felipe II, Ratisbona, 1576, julio 12, AGS, Est. 677, f. 9.

84 Cfr., por ejemplo, Halbartschlager, "Khevenhüllers Wetteraufzeichnungen", p. 196.

85 Felipe II a Monteagudo, El Escorial, 1575, diciembre 28, AGS, Est. 674, f. 146-2; cfr. Khevenhüller a Felipe II, Madrid, 1575, diciembre 21, AGS, Est. 673, f. 37.

86 Zayas a Monteagudo, Madrid, 1576, marzo, AGS, Est. 677, f. 51.

87 Cfr. Felipe II a Maximiliano II, Rodolfo II y al Archiduque Ernesto, El Escorial, 1576, septiembre 6, AGS, Est. 677, f. 142; Felipe II a Dietrichstein, El Escorial, 1576, septiembre 6, *ibidem*, f. 105.

88 «[...] por que cierto, yo no estoy para resistir los grandes frios de Alemania y perder la vida en ellos [...]»; Galve a Zayas, Génova, 1576, noviembre 24, AGS, Est. 676, f. 50; cfr. Galve a Felipe II, Génova, 1576, noviembre 24; *ibidem*, f. 51.

89 Cfr. E. J. Hamilton, *El Tesoro Americano y la Revolución de los precios en España*, Ariel, Barcelona, 1975; F. Braudel, "Los precios en Europa entre 1450 y 1750", en: *Ibidem*, *Escritos sobre la Historia*, Alianza Universidad, Madrid, 1991, pp. 174-315; M^o E. Martín Acosta, *El dinero americano y la política del Imperio*, MAPFRE (Colecciones MAPFRE 1492, XI/5), Madrid, 1992.

90 Fernando I a Felipe II, Innsbruck, 1563, mayo 17, AGS, Est. 652, f. 24; editado en CODOIN 98, pp. 439-440.

91 Francisco de Pozuelo a Felipe II, San Bartolomé, 1563, julio 11, AGS, Est. 652, f. 34.

92 «Relación de la yglesia y monasterio del enterramiento del emperador Maximiliano de Insprugg», 1563, AGS, Est. 652, f. 33. De bastante interés son párrafos como los siguientes: «Este monasterio, que su Magestad ha hecho, desea que se poblasse de españoles por el amor que tiene a la nación, y dexar esta memoria tan honrada, y poner allí el cuerpo del emperador Maximiliano, su abuelo. [...] Los religiosos no tendrán otra cosa a que atender sino al servicio de Dios y su coro. [...] Todo este estado de Tirol es muy cathólico y aquella ciudad [= Innsbruck] principalmente. [...] Es tierra muy sana y de muy buenos mantenimientos y muy buena gente.»

93 «[...] porque estoy ynformado de gentes que han estado en aquella tierra, que todo lo que en ella ay es de acarreo, así pescado como vino y otras cosas, y que una vara de paño vale dos ducados.» Francisco de Pozuelo a Felipe II, San Bartolomé, 1563, julio 28, AGS, Est. 652, f. 32; cfr. además Felipe II a Fernando I, Madrid, 1563, agosto 7, *ibidem*, f. 134; editado en CODOIN 98, p. 480; Felipe II a Luna, Madrid, 1563, agosto 8; *ibidem*, f. 96; editado en CODOIN 98, pp. 481-483.

94 A. F. Pribram (ed.) - R. Geyer - F. Koran (coed.), *Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich*, Ueberreuter (Veröffentlichungen des internationalen wissenschaftlichen Komitees für die Geschichte der Preise und Löhne, Österreich, 1), Viena, 1938.

95 Chantonay a Felipe II, Praga, 1567, abril 8, AGS, Est. 657, f. 42.

96 Memorial de Monteagudo para Felipe II, 1575, AGS, Est. 673, f. 12.

97 «[...] tierra a donde se puede muy mal remediar si no es con dinero». Borja a Felipe II, Praga, 1580, abril 20, AGS, Est. 688.

Abreviaturas

ADA Madrid	Archivo de los Duques de Alba, Madrid
Addl.	Additional Manuscripts
ADV Pedrola	Archivo de los Duques de Villahermosa, Pedrola (Aragón)
AEESS	Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede
AGS	Archivo General de Simancas
AGMAE Madrid	Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid
AHN Madrid	Archivo Histórico Nacional, Madrid
AHP Madrid	Archivo Histórico de Protocolos, Madrid
APR Sant Cugat	Arxiu de Palau Requesens, Sant Cugat del Vallès (Barcelona)
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BGU Zaragoza	Biblioteca General de la Universidad, Zaragoza
BL London	British Library, Londres
BN Madrid	Biblioteca Nacional, Madrid
car.	carilla
carp.	carpeta
CODOIN	Colección de documentos inéditos para la historia de España
CVP	Codex Vindobonensis Palatinus
DGT, Inv.	Dirección General del Tesoro, Inventario
Dipl. Korr.	Diplomatische Korrespondenz
Est.	Estado
FFA Donaueschingen	Fürstlich Fürstenbergisches Archiv, Donaueschingen
GA	Guerra Antigua
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Viena
leg.	legajo
lib.	libro
M	manuscrito (BGU Zaragoza)
Ms.	Manuskript, manuscrito
MIÖG	Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung
MZA Brno	Moravský Zemský Archiv, Brno
NDB	Neue Deutsche Biographie
NStA Stade	Niedersächsisches Staatsarchiv, Stade
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Viena
OÖLA Linz	Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz
prot.	protocolo
RAD	Rodinný Archiv Ditrichstějnu
s. d.	Sin fecha
s. f.	Sin foliar
s. l.	Sin lugar
Staatenabt.	Staatenabteilungen
UB Wien	Universitätsbibliothek, Viena

El escultor Manuel Pereira y un milagro de Fray João de Vasconcelos, O.P., predicador de Felipe IV*

Por Fray António-José de Almeida, O.P.
Becario de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal

Fray João de Vasconcelos ¹, en el siglo Don Álvaro Mendes de Vasconcelos, nació con toda seguridad en Évora, entre fines de 1588 y comienzos de 1590, siendo Rey de Portugal Felipe I (II de Castilla y I de Aragón). Segundogénito de Don Manuel de Vasconcelos, Presidente del Senado de la Câmara Municipal (i.e. Ayuntamiento) de Lisboa y regidor de sus justicias, y de Doña Luísa de Vilhena de Mendonça, le correspondió la primogenitura a Don Francisco de Vasconcelos, que vino a ser el primer Conde de Figueiró.

Pasó su infancia en los que por entonces eran los alrededores de Lisboa, en una quinta en Marvila, y cursó sus primeros estudios en el convento de São Bento (San Benito) de Xabregas. Fue su maestro de Humanidades el Venerable Padre António da Conceição (vulgo Beato António) de la Congregación de San Juan Evangelista ², que, a la sazón, residía en el convento de São Bento dos Lóios. Ingresó en la Universidad de Coimbra, siendo «porcionista» (i.e., pensionista) en el colegio de São Pedro (San Pedro).

Abandonó los estudios universitarios e ingresó en la Orden de Predicadores (vulgo Dominicos), contra la voluntad de su familia, en el convento de Santa Maria da

Vitória, en Batalha, y completó su noviciado en el convento de São Paulo (San Pablo), en Almada, donde profesó solemnemente el 11 de mayo de 1608. Hizo sus estudios institucionales en el convento de São Domingos (Santo Domingo) de Lisboa, cerca del "Rossio" de esta ciudad, y en el colegio de São Tomás (Santo Tomás) de Coimbra. Fue profesor de Filosofía y Teología en Lisboa y en la Universidad de Évora. Cuando enseñaba en esta última ciudad, fue elegido en 1623 Prior del convento (i.e. comunidad) del monasterio de São Domingos de Benfca ³, sin haber cumplido los treinta y cinco años de edad. Permaneció, una vez terminado el priorato en 1628, como vicario *in capite* del mismo cenobio, como era normal en la época ⁴, hasta 1631.

La primera piedra de la nueva iglesia conventual de São Domingos de Benfca se puso en 1624, y la primera misa se celebró en 1632.

En noviembre de ese año Fray João de Vasconcelos pasa a ocupar el lugar que correspondía a los dominicos en el *Conselho Geral do Santo Oficio* (la instancia más alta de esta institución), y ese mismo año fue nombrado Predicador, en Madrid, del Rey Felipe IV (III de Aragón y Portugal).



HISTORIA
 DELA VIDA DEL V.^o P.^o M.^o
 F. Juan de Vasconcelos de la Orden
 de Predicadores
 LA CONSAGRA
 AN.^o R.^o P.^o M.^o F. PEDRO AL-
varez de Montenegro Confessor
del Rey N.^o S.^{or} y Provincial de la
Provincia de España
de la misma Orden
 EL R.^o P.^o M.^o F. ANDRES FE-
rrex de Valdecebro Calificador
del Santo Officio
de la misma Orden

CON LICENCIA EN M.
 por D. Maria Rey viu-
 da de Diego Diaz de
 la Carrera. Impressora
 del Reyro

Fray Andrés Ferrer de Valdecebro, O.P., Frontispicio de la Biografía de Fray João de Vasconcelos, O.P. Biblioteca Nacional, 2/66534, Madrid.



Retrato de Fray João de Vasconcelos, O.P., Reformador de la Universidad de Coimbra, pintura al óleo sobre tela, Colección del Marqués de Abrantes, reproducido en Personagens Portuguesas do século XVII.

Habría de ser también elegido Prior Provincial de la Provincia dominica de Portugal en 1637, año en el que fue enviado como Inquisidor apostólico (Embajador extraordinario) a la Corte de Madrid, donde su hermano Don Francisco de Vasconcelos era Mayordomo-Mayor de la Reina, el cual, un año antes (1636), había concertado con el escultor Manuel Pereira el contrato para las imágenes de Santo Domingo y de San Pedro Mártir para la iglesia del convento de Benfica, como veremos más adelante.

Ese año de 1637 recibió el encargo de desplazarse a Évora, en nombre del Rey (llevando cartas suyas), con el fin de pacificar la ciudad, donde se extendían graves tumultos debidos a un aumento de las imposiciones mezclado con una crisis agraria ⁵.

El 1 de diciembre de 1640 se produce la restauración de la independencia de Portugal, y es aclamado Rey el Duque de Braganza Don João, que pasa a ser Juan IV de Portugal.

Concluido en 1641 su mandato como Prior Provincial, Fray João de Vasconcelos fue elegido de nuevo Prior del convento de Benfica. En 1644 termina su priorato y continúa al frente de la comunidad de Benfica como Vicario *in capite*. Ese año firma en nombre de los religiosos del Convento el contrato con Don Francisco de Castro para la construcción de la capilla del *Corpus Christi*, capilla del Noviciado y mausoleo de los Castro ⁶.

En 1646 deja de ser Vicario *in capite* del cenobio de Benfica y ese mismo año es nombrado miembro del *Conselho de Estado* del Rey Juan IV de Portugal y es designado Reformador de la Universidad de Coimbra ⁷.

Durante un largo período de tiempo dirigió las obras de reedificación y decoración del convento de Benfica. Nos dice su biógrafo, Fray Andrés Ferrer de Valdecebro (O.P.), que «impelido (...) de santo zelo del Divino culto, y servicio del Señor» ⁸ el Venerable Padre Maestro decidió reconstruir la iglesia del Convento. Ésta era, a la sazón, en opinión de Fray Luis de Sousa (O.P.) ⁹ «obra feita a pedaços, e com defeitos de arquitectura» ¹⁰. En último término, era en nombre del *Decoro* en el que el Venerable Fray João de Vasconcelos actuaba y basaba su idea de renovación: lo que es *digno* de la Casa de Dios, lo que *conviene* a la Divina Majestad. Así, afirma Fray Lucas de Santa Catarina (O.P.):

Ameaçava ruina a Igreja, examinava-o o Prior, não podia dissimular a mágoa de ver aquellas santas paredes (em que o mesmo Deus se hospedava) não só pouco polidas, mas ainda velhas, não só velhas, mas arruinadas, e lamentava com piedoso zelo a desgraça de que, padecendo *indecencia*, fosse precisa ¹¹.

Y más adelante asegura del prior Fray João de Vasconcelos que «O seu grande, o seu continuo desvelo era a *decencia* no culto Divino» ¹². Fray João debió conocer las *Instruções Fabricae et supellectilium ecclesiasticae* (1577) de San Carlos Borromeo ¹³, pero, aunque no tuviese conocimiento de ellas, compartía los mismos principios que el santo Arzobispo de Milán, como también sucede en el caso del Padre capuchino Fray Antonio da Pordone (prof. 1591-†1628), fraile «fabbriciere» ¹⁴. Fray Agostino Colli (O.F.M. cap.) resume así las intenciones programáticas de estos dos eclesiásticos respecto a los edificios religiosos: «la preoccupazione di un'architettura decorosa e funzionale» ¹⁵, «ogni elemento strutturale o decorativo concorre al decoro della chiesa ed è funzionale alla vita liturgica e alle esigenze della vita quotidiana» ¹⁶. Lo que conviene a la Divina Majestad nunca puede ser inferior a lo que conviene a la Majestad terrenal, ésta es la razón, creemos, que puede explicar que Fray João de Vasconcelos, una vez terminada la reedificación, buscara en la Corte madrileña a los artistas más apreciados, y que ya habían trabajado en el retablo mayor de la iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses, un edificio de planta poligonal ¹⁷, para que fueran ellos los que ejecutaran las *imagines sacrae* (pinturas y esculturas) del cenobio dominico de Benfica ¹⁸. Entre ellas, se encuentran las estatuas de Manuel Pereira (1588-†1683) y las telas de Vicente Carducho (ca.1576-78-†1638). Juzgamos que las estatuas son posteriores a la finalización de la iglesia, en atención al contrato que se hizo para las dos de las que nos ocupamos en este artículo, el único conocido hasta la fecha.

Fray João de Vasconcelos falleció en el convento del Sacramento de Alcântara el 29 de enero de 1652, y fue sepultado en el suelo, en medio del antecoro del convento de São Domingos de Lisboa, como Fray Luís de Sousa lo fue en el de Benfica. El Conde de Figueiró, su sobrino, Don Pedro Luis de Lencastre (†1658), mandó levantar en su recuerdo un túmulo en el trascoro, la sala de la portería, del convento de Lisboa¹⁹, frente al del venerable Fray Luís de Granada (O.P.), en el cual está escrito un elocuente epitafio que reza:

Magnus Theologus Frater Joannes de Vasconcello, ex Praedicatorum familia, clarissimus sanguine, moribus nitidior, Regis, ac supremi Inquisitionis Senatus á Consiliis, Prioris Provincialis munere, Regii Concionatoris laurea, Pontificia recusata dignitate, virtibus cumulatus, ac meritis, in Crucifixi amplexu, magna Christianae pietatis opinione, pauperum dolore, omniumque desiderio, Ulyssipone maritur Kal Feb. ann. sal. 1652. aetatis suae 62²⁰.

En la colección del Marqués de Abrantes se conserva un retrato pintado de este ilustre personaje²¹. Existe otro, grabado, que figura al comienzo de su biografía ya citada²².

Fray Manuel da Silva (O.P.) en un escrito titulado *Breve Sumário da Felice Morte, ou para melhor dizer Trânsito do venerável Padre Mestre Frei João de Vasconcelos da Ordem dos Pregadores*, impreso en Lisboa en 1652, refiere que Fray João de Vasconcelos murió «com manifesta opiniaõ de santidade»²³. Años más tarde, Fray Andrés Ferrer de Valdecebro escribe, con destino a su proceso de beatificación, su biografía con el título de *Historia de la Vida del V. P. M. F. Iuan de Vasconcelos*, impresa en Madrid, por Doña María Rey, en 1668.

Fray Manuel da Silva refiere, entre las «maravilhas» obradas por su intercesión, el siguiente episodio:

Ieronimo Correa marceineiro morador na rua da cordoaria velha desta Cidade [de Lisboa] (...) afirma que fazendo o Retabolo grande da Igreja de Benfiqua trouxe o M. Fr. Ioaõ duas Imagens de Madrid pera o dito retabolo, e querendoas pôr nos nichos que para elles se auiaõ feito, achara, que as Imagens tinhaõ mais de grossura que os nichos meio palmo, & dizendo elle ao P. M. que o fazeremse as Imagens fora da terra causaua aquelles erros; respondeo, se faltauaõ ferros pera abrir mais os nichos, & representandolhe o dito Ieronimo Correa, que era des-



Retrato de Fray João de Vasconcelos, O.P., grabado de la Biografía de Fray João de Vasconcelos, O.P., Biblioteca Nacional, 2/66534, Madrid.

manchar toda a obra, olhando o P. M. para hum dos obreiros mandou que fosse pôr as Imagens, replicando o dito leronimo Correa, & pondoas couberaõ sem nenhum estoruo, & o P. M. por disfarçar a cousa lhe disse, que tomava mal as medidas, mas que elle dito leronimo Correa crera bem que fora aquillo fauor de Deos, &c.²⁴

Fray Andrés Ferrer incluye el mismo episodio entre los «sucessos milagrosos del sieruo de Dios»²⁵. Pero, al testimonio de Jerónimo Correia transcrito por Manuel da Silva, añade que «el bendito Padre (...) hizo vna breue Oracion, que penetrò fácilmente los Cielos», antes de ordenar «que subiessen las Figuras». La breve oración de intercesión concede al episodio su marco teológico: Dios, atendiendo a la intercesión y a la santidad de la vida de Fray João (calificado ahora de 'bendito'), obra el milagro, que habia sido calificado como 'favor do Céu' ('favor del cielo') por el testigo. Se trata de un prodigio en el que el Espíritu Santo incrementa las capacidades naturales de su criatura mediante el don de la clarividencia. Antes de relatar este que es el primero de varios «sucesos milagrosos», el biógrafo escribe que

será preciso, aunque de passo tocarlos: porque pueden seruir de algun aprouechamiento a los que leyeren, de mucha veneracion a la santidad del bendito Padre, y de infinitas alabanças à Dios.²⁶

Se conoce el contrato hecho por Don Francisco de Vasconcelos, primer Conde de Figueiró y hermano de Fray João, relativo al encargo al escultor Manuel Pereira de las imágenes a las que se refiere este episodio²⁷. Veamos los principales extractos de este contrato:

Sepan quantos esta carta de obligacion y consierto vieren como nos francisco de basconselos Conde de figueiro Residente en esta corte dela vna parte = y manuel pereyra escultor vecino de esta villa de madrid dela otra = decimos que nosotros estamos convenidos y consertados en esta manera = (...) manuel pereyra me obligo de hasser (...) para el dicho señor francisco de basconselos dos figuras de escultura la vna del glorioso patriarca Santo domingo de Gussman = y la otra de san pedro martir con sus ynsignias de a dos baras de alto cada vna la quales dare acabadas en blanco y en toda perfeccion por delante y por los lados (...) para fin del mes de febrero del año que viene de mil y seiscientos y treynta y siete y por ellas me ade dar y pagar dos mill y seiscientos Reales»; (folio 112); (...) siete dias del mes de mayo de mil y seiscientos y treynta y seis años siendo testigos = francisco de freytas y antonio silbeyra y matheo leyton residentes enesta corte (folio 113v.)²⁸.

Fray António da Encarnação (O.P.), al describir la iglesia del convento de São Domingos de Benfica, dice que estas imágenes vinieron «do Reino de Castella»²⁹, hechas «por um insigne official; e por tal chamado áquella Corte, Portuguez, natural do Porto; merece eterna lembrança, por unico, e honra dos engenhos Portuguezes»³⁰.

Manuel Pereira era, en efecto, natural de Oporto, de la parroquia de São Nicolau (San Nicolás), donde nació en

1588. Fue educado, por tanto, todavía dentro del gusto manierista. Su carrera, no obstante, la desarrolló en España, en especial en la Corte de Madrid. La españolización de Pereira se vio favorecida por la presencia en la villa madrileña de corrientes de las escuelas andaluza y castellana³¹.

En 1624, lo encontramos trabajando en Alcalá de Henares, donde esculpió las cuatro estatuas de piedra del frontispicio de la iglesia de la Compañía de Jesús: *San Pedro* (sin cabeza hoy, y en la que está grabada la fecha de 1624) y *San Pablo*, *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*. También en esta ciudad le es atribuida la obra (hacia 1626) de la estatua, asimismo pétreo, de *San Bernardo* de la fachada de la iglesia del convento de las Bernardas. «Era já um artista feito, adulto, sem vestígios daquilo que então se fazia em Portugal», como dice Pedro Dias³². Es de su autoría la celebrísima talla de *San Bruno* (anterior a 1635) de la Cartuja de Miraflores, cerca de Burgos³³.

Su obra principal se encuentra en Madrid³⁴, donde le fue encomendada en 1631 la talla de *San Antonio* para el retablo del altar mayor de la iglesia de San Antonio de los Portugueses (hoy con bastantes repintes)³⁵. También es obra suya la imagen pétreo de la fachada de la misma iglesia hoy llamada San Antonio de los Alemanes.

En la noticia que da de él en 1724, Antonio Palomino (baut. 1655 - †1726) lo califica de «insigne escultor»³⁶. Fue nombrado familiar del Santo Oficio, título del que se ufana mucho, y no volvió a contraer matrimonio al enviudar en 1639. Murió en Madrid el 29 de enero de 1683, a la avanzada edad de 95 años.

Afirma Carlos Moura que son las estatuas de *San Bruno*, la ya mencionada de la Cartuja de Miraflores y otra más tardía que formaba parte de la fachada de la Hospedería de la Cartuja del Paular en Madrid, y que hoy se encuentra en el Museo de la Academia de San Fernando, las que marcan la obra del escultor portugués «numa vertente barroca, ausente de qualquer dramatismo exacerbado»³⁷. Pensamos que estas afirmaciones se pueden aplicar también a las estatuas de São Domingos de Benfica. Recordemos a propósito que, como dice Martín González, Si la pintura de la época ofrece la crudeza del naturalismo caravaggiesco, la verdad es que se cuenta también con el aristocratismo de la escuela de Bolonia³⁸.

Fray Manuel da Silva relata el hecho de que las estatuas destinadas al arco triunfal del convento de São Domingos de Benfica tenían «meio palmo» «mais de grossura que os nichos» a las que estaban destinadas³⁹. Esto sucedía en anchura, puesto que las medidas que constan en el contrato se refieren sólo a la altura «de a dos baras de alto cada una». De hecho, el nicho en el que se encuentra la estatua de *San Pedro Mártir* está ligeramente recortado a

lo ancho a nivel del codo izquierdo. La estatua de *Santo Domingo* entra justo a lo ancho, sobresaliendo la parte del antebrazo y de la muñeca derechos, que quedan fuera, a lo ancho del nicho respectivo ⁴⁰.

La estatua colocada del lado del Evangelio -«a da mão direita» ('la de la mano derecha'), en palabras de Fray António da Encarnação- ⁴¹ es la de *Santo Domingo de Guzmán*, fundador de la Orden de Predicadores, llamado, por ello, Patriarca ⁴², con un libro en la mano izquierda y, en la mano derecha, una vara. Ésta parece un bastón, pero era en realidad el asta vertical de la «Cruz de Patriarcha», de la que se ha perdido el brazo horizontal, que sería, en este caso, semejante al que podemos ver, por ejemplo, en pinturas del Quinientos, como la miniatura del folio 347 del *Libro de Horas de Isabel la Católica* (tercer cuarto del siglo XV), conservado en la Real Biblioteca de Madrid ⁴³, y los cuadros de Pedro Berruguete (ca.1450-†ante 1504), en el Museo del Prado ⁴⁴. Tenía a los pies un perro «o seu costuma-

do companheiro com sua divisa na boca», es decir, con una antorcha encendida (para incendiar el mundo) ⁴⁵. El perro con la antorcha encendida como atributo personal del Santo es relativamente reciente en la historia de su iconografía y su presencia se basa en el relato de un sueño que su madre, la Beata Juana de Aza, habría tenido durante la gestación de Santo Domingo ⁴⁶.

A esta estatua corresponde otra, del lado de la Epístola, que es la de *San Pedro Mártir o de Verona*. Tiene el «rostro penitente, olhos no Ceo». La mano izquierda sobre el pecho y en ella «sua real insignia, Palma com tres Coroas, symbolo das tres, que na gloria está gozando» ⁴⁷. Este atributo iconográfico personal o «insignia» ha desaparecido, pero las posturas descritas por el cronista coinciden, así como el golpe asestado por un cuchillo en la cabeza ⁴⁸. Considérense las representaciones del martirio de San Pedro de Verona en las cuales el Santo es coronado con las tres coronas, como por ejemplo en una miniatura de un misal existente en el



Iglesia del antiguo Convento de São Domingos de Benfica, Arco triunfal, lado de la nave, Fotografía: Paulo Pinto.



Vicente Carducho, Presépio, pintura al óleo sobre tela, Arco triunfal de la Iglesia del antiguo Convento de São Domingos de Benfca, detalle superior, Fotografía: Paulo Pinto.

Museo de San Marco (San Marcos), en Florencia ⁴⁹, o en el retablo de San Pedro Mártir, conservado también en el mismo museo ⁵⁰, obras del dominico Beato Giovanni da Fiésole, llamado Fra Angélico. Las tres coronas son símbolo de su castidad (la blanca), la predicación (la dorada) y el martirio (la roja) ⁵¹. La palma con tres coronas es el atributo de San Pedro Mártir que podemos observar, en España, por ejemplo, en un cuadro de Pedro Berruguete ⁵², o en otro (fechaable hacia 1515) de Juan de Borgoña († ca. 1534) ⁵³, conservados ambos en el madrileño Museo del Prado. En Portugal, el mismo atributo puede verse, por ejemplo: en una imagen seiscentista de este Santo existente en Midões (Penacova); en una pintura sobre tabla de la primera mitad del siglo XVI proveniente del convento de São Domingos de Azeitão y conservada hoy en el Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa ⁵⁴; en una de las pinturas sobre tela provenientes de la antigua sillería del coro de la iglesia de Nossa Senhora dos Mártires (Nuestra Señora de los Mártires) (vulgo São Domingos) de Elvas, salvadas —después de la «restauración» de Monumentos Nacionais— y recogidas hoy en la sacristía; y en una tela, ya setecentista, que representa a este Santo y que se encuentra en el respaldo del coro de la iglesia del antiguo Convento de Nossa Senhora da Misericórdia (Nuestra Señora de la Misericordia) de Aveiro, hoy catedral de su diócesis (con nombre de Iglesia de São Domingos) ⁵⁵.

La autoría pereirina de las dos imágenes del arco triunfal de la iglesia conventual de Benfca había sido puesta en duda antes del hallazgo documental de Mercedes Agulló y Cobo, publicado en 1978 ⁵⁶. Sin que tuviéramos conocimiento por entonces de esta documentación, y basándonos en

una lectura más atenta de los cronistas Fray António da Encarnação y Fray Lucas de Santa Catarina, así como en las características iconográficas y estilísticas de las cuatro grandes imágenes de bulto del altar mayor (además de las de *Santo Domingo* y *San Pedro Mártir* en el arco triunfal, las de *San Francisco* y *Santo Domingo* colocadas en los intercolumnios y que ahora han sido apeadas de su antiguo lugar), ya en 1979 defendíamos la autoría de Manuel Pereira para estas imágenes ⁵⁷. Del hallazgo documental de Mercedes Agulló se hizo eco entre los estudiosos portugueses, y casi de paso, Carlos Moura en 1989 ⁵⁸; contrariamente a lo que sucedió en España con las noticias dadas por Martín González, en 1983 ⁵⁹ y 1988 ⁶⁰, y por Morales y Marín en 1991 ⁶¹. Además de lo dicho, la comparación de estas estatuas con el celeberrimo *San Bruno* de la Cartuja de Miraflores confirma, a nuestro entender, su autoría.

Cruz Cerqueira ya había llamado la atención sobre algunos elementos sevillanos que le parecía encontrar en las esculturas de Benfca ⁶². Sucede que el gran escultor hispalense Juan Martínez Montañés (baut. 1568-†1649) se encontraba en Madrid en 1635, llamado a la Corte para modelar la cabeza del Rey (Felipe IV de Castilla, y III de Aragón y de Portugal), donde permaneció hasta febrero de 1636 ⁶³. Como Manuel Pereira recibió el encargo de las imágenes para el retablo mayor de São Domingos de Benfca en mayo de 1636, nos atrevemos a lanzar la hipótesis de que nuestro escultor hubiera recibido alguna influencia de Montañés, lo que explicaría las semejanzas formales que a nuestro entender se pueden encontrar entre el *Santo Domingo penitente* (1606-1607) del Museo de Bellas Artes de Sevilla (proveniente del monasterio de Portacœli) ⁶⁴ así

como el *San Francisco de Asís* (1621-1626?) del convento de Santa Clara de la misma capital andaluza⁶⁵, ambos de Montañés, y las referidas imágenes del cenobio de Benfca, en especial el *Santo Domingo*, de Pereira. Las semejanzas entre las citadas imágenes de Montañés y el *Santo Domingo* de Pereira aparecen especialmente en el rostro, «de admirable transparencia espiritual»— en palabras de Martín González, a propósito de la cabeza del San Francisco del convento de Santa Clara⁶⁶. Sabemos que la producción de Manuel Pereira es muy dispar, hasta el punto de que sólo se puede asegurar que algunas obras son suyas en el caso de que haya una documentación irrefutable⁶⁷.

El Capítulo General de la Orden de Predicadores, reunido en 1254 en Budapest había ordenado que en la capilla mayor de todas las iglesias conventuales de la Orden se colocasen las imágenes de *Santo Domingo de Guzmán* (†1221), canonizado en 1224, y de *San Pedro Mártir* (†1252), canonizado en 1252⁶⁸. Es lo que sucede en Portugal, por ejemplo, en las vidrieras que decoran la capilla mayor de la iglesia conventual del monasterio de Nuestra Señora da Vitória en Batalha⁶⁹. Y lo mismo debería suceder con las dos pinturas de Pedro Berruguete antes mencionadas, conservadas en el Museo del Prado, en Madrid⁷⁰.

Fray Francisco de Soria, de la Orden de San Basilio, ase-gura en un sermón predicado en São Domingos de Lisboa en 1644:

Y nosotros podemos entender por estas dos oliuas [Apoc. 11, 4] aquellos dos insignes varones, aquellas dos columnas firmes de la Fé, aquellos Dos Santos, aquellos dos prodigios de virtud, aquellos dos protentos de Sãtidad, al glorioso Padre y Patriarca santo Domingo y à san Pedro Martir su hijo. Padre y cabeça nuestra estas son las dos oliuas de la Iglesia; estas las que asisten al Tribunal poderoso; estas son las dos columnas sobre que estriba el santo Oficio, y donde tuuo principio y origen. Duas oliuae son Domingos y Pedro: y assi se verà, que todo el cuidado y desvelo de los hijos de santo Domingo, y hermanos de san Pedro: Martir, que son los mui Santos, los mui Exemplares, los mui Doctos los mui Nobles y Reuerendos Padres desta sagrada Religion; todo su cuidado y estudio, con ser tan cõtino y prolixo como sabemos, todo le ponen en defender la Iglesia, en amparar, el Tribunal, todo su cuidado es guardar la lampara, porque no la apaguen los hereges, los enemigos, y postatas de la Iglesia, à imitacion de su Padre santo Domingo, y à exemplo de su hermano san Pedro Martir, que son las dos oliuas que asisten a la lampara, Et duas oliuae super illud⁷¹.

En efecto, Fray António da Encarnação habla de la Imagem (...) do glorioso S. Pedro Martyr, que como Inquisidor, o Author da obra [*Fray João de Vasconcelos*], não quiz ficar sem elle, pois lhe succedia no officio».

Este autor califica las estatuas que se encuentran en el arco triunfal de «duas valentes Imagens»⁷².

La colocación de estas estatuas, justo abajo de la tela con la *Adoración de los Pastores* de Vicente Carducho⁷³, se

debe, a nuestro entender, a la simbología de los pastores de Belén como primeros predicadores del Evangelio (Lc. 2, 16-18). Francisco Pacheco afirma, precisamente en 1649, que «los pastores (...) fueron los primeros predicadores del Evangelio»⁷⁴. Haciendo justicia a la divisa de la Orden «contemplari et contemplata aliis tradere», estas estatuas de Santo Domingo y de San Pedro Mártir, legítimos representantes de la Orden de Predicadores, nos los presentan como modelos de pastores de la grey del Señor, llevando hacia Él a sus ovejas⁷⁵.

Notas

* El presente artículo se basa en gran medida en parte de nuestra Tesis de Mestrado, *Imagines Sacrae no Convento de São Domingos de Benfca. A encomenda de Fr. João de Vasconcelos O.P.*, Universidad de Lisboa, Facultad de Letras, Lisboa, 1998 (no impresa).

¹ Los datos biográficos los tomamos de su biografía: A. Ferrer, *Historia de la Vida del V. P. M. F. Iuan de Vasconcelos*, Madrid, por María Rey, 1668; de la crónica de los dominicos en Portugal, *História de S. Domingos*, IV Parte, por Fray L. Santa Catarina, libro I, caps. XV-XXIII (ed. utilizada: L. Sousa, *História de S. Domingos*, Lello & Irmão, Porto, 1977, vol. II, pp. 526-573); (véase la descripción de esta obra, compleja para hacer las citas, en la nota 9); el artículo de C. Cerqueira en el periódico *A Voz* de 30 de noviembre de 1933, p. 3: «Fr. João de Vasconcelos, uma figura ilustre e esquecida»; y T. L. M. Vale, *O Convento de S. Domingos de Benfca. D. João de Castro e o Instituto Militar dos Pupilos do Exército*, I.M.P.E., Lisboa, 1996, pp. 33-41.

² El Padre António da Conceição fue retratado en un grabado que ejecutó Lucas Vorstermans II (1624-1667) durante su estancia en Portugal entre 1645 y 1648; J. A. G. Machado, «Lucas Vorstermans em Portugal. Uma via de introdução da imagética barroca?», en *IV Simpósio luso-espanhol de História da Arte: Portugal e Espanha entre a Europa e Alêm-Mar*, P. Dias (coord.), Instituto de História da Arte, Universidad de Coimbra, Coimbra, 1998, pp. 145 y 150.

³ La primera casa de la Reforma del siglo XIV de los Frailes dominicos en Portugal y toda la Península Ibérica.

⁴ «Confirmamus Capituli ordinationem alias factam et per nos iterum confirmatam, quod priores conuentuales completo triennio sui prioratus subsequenter et ilico perseuerent uicarijs eorum conuentuum in capite & in membris quousque praesentes uicarios institutum ex nunc ubi fuerint priores, quousque domus et conuentus illac habeat priorem confirmatum et praesentem», de las Ordenanzas del R.moy fray Vicente Justiniano, Maestro General de la Orden de los Frailes Predicadores, para la Provincia dominicana de Portugal, datadas en 12 de octubre de 1566, en *Cartório Dominicano Português*, siglo XVI, fasc. 10: *Capitulos Provinciais da Ordem de S. Domingos em Portugal, 1567-1591*, Arquivo Histórico Dominicano Português, Oporto, 1977, p. 53, n.º 510; «Declaramus priores, completo suo officio, etsi uicarij permaneant conuentui, non tamen electioni noui prioris esse uicarios, sed hoc esse supprioris munus», Actas del Capítulo Provincial de la Provincia O.P. de Portugal celebrado en Lisboa y datadas en 14 de septiembre de 1567, declaración ésta reiterada en el Capítulo siguiente de Santarém (Actas datadas en 10 de noviembre de 1571), en *ibidem*, p. 8, n.º 21 y p. 12, n.º 58; en el Capítulo subsiguiente de Lisboa (Actas datadas en 2 de mayo de 1574), esta declaración tuvo la siguiente formulación: «Declaramus, iuxta ordinationem Capituli Generalis, quod solum prior qui compleuit tiennium manet uicarius in capite, non tamen uicarius electionis noui prioris, quod manus pertinet ad suppriorem», en *ibidem*, p. 18, n.º 128; no obstante, en el Capítulo siguiente celebrado en Oporto (Actas de 14 de mayo de 1576), la misma declaración fue reformulada como sigue: «Declaramus quod prior omnis cuius officium cessauit quacunque de causa, modo non sit propter defectus absolutus, etiam si non compleuerit tiennium, maneat uicarius in capite, non tamen electionis, quia munus hoc pertinet ad suppriorem. Quod si necesse est hoc ipsum de nouo ordinamus, declarantes, quod uicarius uotum habet in electione prioris», en *ibidem*, p. 23, n.º 183; formulación que se reiteró en los Capítulos subsiguientes de Benfca (Actas de 19 de abril de 1578) y de Batalha (Actas de 20 de septiembre de 1579), en *ibidem*, p. 27, n.º 235 y p. 31, n.º 286.

⁵ A. Ferrer, 1668, libro I, ff. 38v-90v [op. cit. n. 1]. L. Meneses, *Historia de Portugal Restaurado*, t. I, Lisboa, 1679. L. Santa Catarina, IV Parte, libro I, cap. XVII (en L. Sousa, 1977, vol. II, pp. 538-541 [op. cit. n. 1]).

C. Cerqueira, «As imagens e os painéis de S. Domingos de Benfica. Notas para a história artística de Manuel Pereira e Vicente Carducho», en *Olissipo*, vol. IX, 1946, n.º 36 (octubre), p. 222. G. Pereira, *Estudos Eborenses*, Edições Nazareth, Évora, 1947, vol. I, quien transcribe dos documentos, localizados por él en el Libro 9º del Archivo Municipal de Évora: en el f. 453, *Aviso de D. Diogo de Castro*, fechado el 12 de noviembre de 1637 (transcrito en las pp. 241-242); y en el f. 451, *Carta de Fr. João de Vasconcelos*, fechada el 13 de noviembre de 1637 (transcrita en las pp. 242-243). L. A. M. Antunes, *Elementos para o Estudo do Convento de S. Domingos de Benfica: O Retábulo da Capela-Mor*, Universidad de Lisboa - Facultad de Letras, Lisboa, julio de 1992, p. 22 (inédita). A esta bibliografía portuguesa hay que añadir: R. Valladares, *Epistolario de Olivares y el Conde de Basto (Portugal 1637-1638)*, Diputación de Badajoz, 1998 [agradezco a Rosario Díez del Corral Garnica esta última información bibliográfica española].

6 Documento publicado por T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante na Igreja do Antigo Convento de S. Domingos de Benfica. Um exemplar de importação de escultura italiana no século XVII*, Tesis de 'Mestrado' en Historia del Arte, Universidad de Lisboa, Facultad de Letras, Lisboa, 1994, no publicada, doc. 4, pp. 209-220 (esp. p. 220).

7 Ha llegado hasta nosotros un retrato al óleo, en cuya inscripción se refiere este cargo suyo.

8 A. Ferrer, 1668, f. 41 [op. cit. n. 1].

9 En *História de S. Domingos Particular do Reino e Conquistas de Portugal*. Se trata de la crónica de la Provincia de Portugal de la Orden de Predicadores. Se publicaron cuatro partes: las tres primeras han sido escritas por Fray Luis de Cacegas e reformadas por Fray Luis de Sousa (publicadas, respectivamente, en 1623, 1662, y 1678); la segunda parte tiene una Adición hecha por Fray António da Encarnação, en la cual describe las obras realizadas en el convento de Benfica por Fray João de Vasconcelos; la cuarta parte ha sido escrita por Fray Lucas de Santa Catarina (publicada en 1767). Utilizamos en nuestras citas la edición más reciente de esta obra: L. de Sousa, *História de S. Domingos*, Lello & Irmão, Oporto, 1977, 2 vols. Al formar parte de la colección «Tesouros da Literatura e da História», esta obra colectiva aparece en esta edición bajo autoría del gran prosista portugués Fray Luis de Sousa (ca.1555-1621). Pero como han sido muchas las ediciones de esta obra, para facilitar la búsqueda al lector, hemos colocado siempre en las citas los números correspondientes a la parte, libro y capítulo respectivos.

10 (Obra hecha a pedazos y con defectos de arquitectura), L. Sousa, 1977, vol. I, II Parte, cap. III, p. 824 [op. cit. n. 9].

11 (Amenazaba ruina la iglesia, lo veía el Prior, no podía disimular el dolor de ver aquellas santas paredes -en las que el mismo Dios se hospedaba- no sólo poco aseadas, sino aún viejas, arruinadas, y lamentaba con piadoso celo la desgracia de que, padeciendo indecencia, fuese necesaria). L. Sousa, 1977, vol. I, IV Parte, libro I, cap. XV, p. 531 [op. cit. n. 9].

12 (Su gran, su continuo desvelo era la decencia en el culto divino). *Ibidem*, vol. II, IV Parte, libro I, cap. XX, p. 552.

13 Rápidamente se difundieron por España ejemplares de sus obras. Éste es el caso de la biblioteca del Patriarca Ribera, en su colegio-seminario del Corpus Christi de Valencia, donde se encuentran, entre las obras impresas del siglo XVI, las *Instruções Fabricae*. F. Martín Hernández, «Influencia en la Península Ibérica», en *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1986, vol. I, p. 481. Sería necesario buscar también en las bibliotecas portuguesas ejemplares de esta época. Recordemos que las bibliotecas de los conventos dominicos de Lisboa han desaparecido. A. Rosário, *Letrados dominicanos em Portugal nos séculos XIII-XV*, Separata de «Repertório de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España», Salamanca, 1979, vol. 7, p. 511; A. J. Almeida, *A Igreja do Convento de São Domingos de Benfica. Levantamento histórico-artístico*, Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, Oporto, 1979 (inédito), p. 1.

14 A. Colli, «Un Trattato di Architettura Cappuccina e le 'Instruções Fabricae' di San Carlo», en *San Carlo en il suo tempo*, vol. I, pp. 663-988 [op. cit. n. 13].

15 (la preocupación por una arquitectura decorosa y funcional). *Ibidem*, vol. I, p. 682.

16 (cualquier elemento estructural o decorativo contribuye al decoro de la iglesia y es funcional para la vida litúrgica o para las exigencias de la vida cotidiana), *ibidem*, vol. I, p. 680. P. Barocchi, *Traattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1962, vol. III, p. 386 y ss.

17 Sobre San Antonio de los Portugueses en Madrid, cfr. A. Bonet Correa, *Iglesias Madrileñas del Siglo XVII*, Instituto «Diego Velázquez», Madrid, 1984, p. 29.

18 Fray Lucas de Santa Catarina compara a Fray João de Vasconcelos con Salomón y cita a propósito de él el versículo 8 del Salmo 25, en la versión de la *Vulgata*: «Domine dilexi decorem domus tuae: Senhor, eu amei a fermosura de vossa casa». L. Sousa, 1977, vol. II, IV Parte, libro I, cap. XXV, p. 531 [op. cit. n. 9]. Sabemos que la ideología salomónica estuvo en la base de la construcción del Monasterio de El Escorial por Felipe II de España. Cfr. C. von der Osten Sacken, «El Escorial como Nuevo Templum Salomonis», en *El Escorial. Estudio Iconológico*, Xairat Ed., Bilbao, 1984, cap. 6, pp. 119-136.

19 En el espacio hoy en la parte trasera de la Iglesia de São Domingos cerca del Rossio, según se sale hacia el Largo de Martim Moniz, el llamado antecoro.

20 (El gran teólogo fray João de Vasconcelos, de la familia de los Predicadores, clarísimo en sangre, mucho más en virtud, del Consejo del Rey, y supremo Tribunal de la Inquisición, Prior Provincial, y Predicador del Rey, recusada la dignidad Episcopal, lleno de virtudes, y méritos, abrazado a un Crucifijo, con gran opinión de piedad Cristiana, pesar de los necesitados y recuerdo de todos, muere en Lisboa. En las calendas de febrero, año de la salvación 1652, a la edad de 62). L. Sousa, 1977, vol. II, IV Parte, libro I, cap. XXIII, p. 572 [op. cit. n. 9]. Cfr. también el artículo de V. Serrão en el que se hace relación de los monumentos funerarios: «Marcos de Magalhães, Arquitecto e Entalhador do Cielo da Restauração (1647-1664)», en *Boletim Cultural [da] Assembleia Distrital de Lisboa*, 1983, n.º 89, t. I, pp. 217-329.

21 Academia Nacional de Belas Artes, cat. *Personagens Portuguesas do século XVII. Exposição de Arte e Iconografia*, Palácio da Independência, Lisboa, 1942, n.º 41, p. 20 (texto) y lámina. Esta fotografía fue reproducida en la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 34, p. 292.

22 A. Ferrer, 1668, antes de la p. I [op. cit. n. 1].

23 (con manifiesta opinión de santidad) f. 5v. Utilizamos el ejemplar existente en el Archivo Histórico Dominicano Portugués (AHDP), con el n.º 3575, en el que hemos numerado los folios a lápiz.

24 (Ieronimo Correa carpintero vecino de la calle de la Cordoaria Velha de esta ciudad de Lisboa (...) afirma que haciendo el retablo grande de la iglesia de Benfica trajo el M. Fr. João dos imágenes de Madrid para dicho retablo y queriéndolas poner en los nichos que para ellas se habían hecho sucedió que las imágenes eran medio palmo más grandes que los nichos y diciéndole él al P.M. que la causa de aquel error era que las imágenes se habían hecho fuera del lugar, respondió si había hierros para agrandar los nichos, y representándole el dicho Ieronimo Correa que eso era deshacer toda la obra, mirando el P.M. a uno de los obreros mandó que pusiese las imágenes, replicando el dicho Ieronimo Correa, y al ponerlas cupieron sin estorbo alguno, y el P.M. por disimular la cosa le dijo que había tomado mal las medidas, pero que él, el dicho Ieronimo Correa, creía que aquello fue un favor de Dios, etc.). M. Silva, *Breve Sumario da Felice Morte, ou para melhor dizer, Transito glorioso do veneravel Padre Mestre Frey João de Vasconcellos da Ordem dos Prégadores*, Lisboa, 1652, ff. 7v-8.

25 Así comienza el título del capítulo XVII, del libro II, en el f. 37.

26 A. Ferrer, 1668, libro II, ff. 38v-39 [op. cit. n. 1].

27 Documento descubierto por M. Agulló y Cobo, y del que publica resumen en la p. 269 del artículo «Manuel Pereira. Aportación documental», en *Boletim del Seminario de Estudos de Arte e Arqueologia*, Valladolid, 1978, tomo XLIV, pp. 257-278.

28 Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo 2593, ff. 112-113v. (transcripción nuestra). Véanse las firmas de los contratantes.

29 (Del Reino de Castilla). «De Madrid», precisa M. Silva, 1652, f. 7v. [op. cit. n. 24].

30 (Por un insigne oficial, como tal llamado a aquella corte, portugués, natural de Oporto; merece que se le recuerde por siempre como único y honor de los ingenios portugueses). L. Sousa, 1977, vol. I, II Parte, libro II, después del cap. XVIII, «Adição», p. 889 [op. cit. n. 9].

31 J. J. Martín González, *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983, 1991, p. 38.

32 (Era ya un artista hecho, adulto, sin vestigios de lo que entonces se hacía en Portugal). P. Dias, *A escultura maneirista portuguesa. Subsídios para uma síntese*, Minerva, Coimbra, 1995, p. 31.



Manuel Pereira, imágenes de Santo Domingo de Guzmán (detalle lado izquierdo) y de San Pedro Mártir (detalle lado derecho), Arco triunfal de la Iglesia del antiguo Convento de São Domingos de Benfica, Fotografía: Paulo Pinto.

- 33 Cfr. M. E. Gómez-Moreno, *Escultura del siglo XVII*, Plus Ultra (Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XVII), Madrid, 1963, p. 107, fig. 91.
- 34 *Ibidem*, p. 109 y ss.
- 35 *Ibidem*, p. 107, fig. 89.
- 36 A. Palomino, *Vidas*, edición de Nina Ayala Mallory, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 206-207.
- 37 [En una vertiente barroca, ausente de cualquier dramatismo exacerbado]. C. Moura, «Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada», en *História da Arte em Portugal*, vol. 8: *O limiar do barroco*, Alfa, Lisboa, 1987, p. 93.
- 38 J.J. Martín González, 1991, p. 143 b. [op. cit. n. 31].
- 39 M. Silva, 1652, folio 7v [op. cit. n. 24]. L. Sousa, 1997, vol. II, libro I, cap. XXI, p. 557 [op. cit. n. 9], dice solamente que las medidas de las estatuas eran superiores a las de los nichos.
- 40 Estas imágenes son descritas por Fray A. da Encarnação, en la «Adição á fundação do Convento de S. Domingos de Benfica», en L. Sousa, 1977, vol. I, II Parte, libro II, después del cap. XVIII, p. 890, [op. cit. n. 9].
- 41 Alusión, según creemos, a la figura del Cristo crucificado que idealmente se inscribe en la planta cruciforme de la iglesia. Vid. L. E. Neagley, «Architecture and the Body of Christ», en J. Clifton, *The Body of Christ in The Art of Europe and New Spain, 1150-1800*, Prestel, Múnich-Nueva York, 1997, pp. 26-36, especialmente pp. 27-29: «The Symbolism of Christ's Body and the Anatomical Spatial Mapping of the Church».
- 42 Así en el contrato de 7 de mayo de 1636: «dos figuras de escultura la vna del glorioso patriarca Santo domingo de Gussman», Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo 2593, f. 112.
- 43 M. López Serrano, *Libro de Horas de Isabel la Católica*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, p. 51.
- 44 Museo del Prado, *Catálogo de las Pinturas*, p. 28 b (Inv. n.º 616), ya citado; y p. 29 ab (Inv. n.º 618), el conocidísimo *Sto. Domingo presidiendo un auto de fe*.
- 45 (Su habitual compañero con su divisa en la boca). Hay que destacar que el perro que hoy se encuentra a los pies de esta estatua de Santo Domingo, en el nicho del lado del Evangelio, proviene de otra estatua (ésta setecentista) del mismo santo que estaba en el intercolumnio del lado de la Epístola y que fue apeada durante la última restauración.
- 46 Vid. D. Iturgaiz, O.P., *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La Fuerza de la Imagen*, ed. del autor, Aldecoa, Burgos, 1992, pp. 102-116: «El perro con la antorcha encendida: atributo del predicador», esp. pp. 104-105.
- 47 (Cara de penitente, ojos hacia el Cielo); (su insignia real, palma con tres coronas, símbolo de las tres que está gozando en la gloria). L. Sousa, 1977, vol. I, II Parte, libro II, después del cap. XVIII, «Adição...», p. 890 [op. cit. n. 9].
- 48 San Pedro de Verona fue atacado por un sicario, que le asestó un golpe en la cabeza con un cuchillo y le clavó un puñal en el pecho. Cfr. el episodio del martirio del Santo, en portugués, por ejemplo en A. Rosado, *Sermão feito em São Domingos do Porto na festa de São Pedro Martir*, Off. Nicolao Carvalho, s.l., 1620.
- 49 *Misal* n.º 558, Museo de San Marcos, Florencia, miniatura del f. 41v. W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, BCA, Londres, e.a., 1993, fig. 65, p. 75; cat. *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994, p. 333.
- 50 W. Hood, 1993, fig. 66, p. 75 [op. cit. n. 49].
- 51 Cfr. J. Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*, Omega, Barcelona, 1950, p. 222; H. D. Saffrey, «Les images populaires de saints dominicains à Venise au XVe siècle et l'édition par Alde Manuce des *Epistole* de sainte Catherine de Siennes, en *Italia Medioevale e Umanistica*, n.º 25, 1982, pp. 243-258; G. Bedouelle O.P., *À l'Image de Saint Dominique*, Cerf, Paris, 1995, pp. 45-46 (trad. brasileña en portugués; *À Imagem de São Domingos*, Musa Editora, São Paulo, 1997, p. 42; hay traducción española, *A imagen de Domingo*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1996).
- 52 Museo del Prado, foto p. 28 c (Inv. n.º 617) [op. cit. n. 44].
- 53 *Ibidem*, foto p. 33 b (Inv. n.º 3110).
- 54 F. Golçalves, *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, s.ed., Lisboa, 1973, fig. 14.
- 55 Tela lisboeta, de inicios del siglo XVIII. J. G. Gaspar, *Catedral de Aveiro - História e Arte*, Paróquia de Nossa Senhora da Glória, Aveiro, 1979, pp. 29-31.
- 56 Cfr. nota 27.
- 57 A. J. Almeida, 1979, pp. 17-19 [op. cit. n. 13]. Nuestra opinión fue publicada, sin referencia, por M.B.G. Pedro, *Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Templo da Força Aérea em Lisboa. Apontamentos Monográficos*, Força Aérea Portuguesa, Lisboa, 1981, pp. 15-16.
- 58 C. Moura, «Pereira, Manuel (1588-1683)», en *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 351-352.
- 59 J.J. Martín González, 1991, p. 258 [op. cit. n. 31].
- 60 J. J. Martín González, «La Escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas», en J.H. Hernández & J.J. Martín & J.H. Pita, *La Escultura y la Arquitectura Españolas del siglo XVII*, Espasa-Calpe (Summa Artis - Historia General del Arte, vol. XXVI), Madrid, 1988, pp. 245-426; *Idem*, «Manuel Pereira», en *Ibidem*, pp. 371-382; *Idem*, «Bibl. (Escuela de Madrid)», en *Ibidem*, pp. 424-425, esp. p. 375.
- 61 J. L. Morales y Marín, «Barroco», en J.A. França & J.L. Morales & W. Rincón, *Arte Portuguesa*, Espasa-Calpe (Summa Artis - Historia General del Arte, vol. XXX), Madrid, 1991, pp. 387-398 y Bibl. pp. 660-664, Manuel Pereira, pp. 328, 330-332, esp. p. 328.
- 62 C. Cerqueira, 1946, n.º 35 (julio), pp. 136-143, y n.º 36 (octubre), pp. 203-223 [op. cit. n. 5].
- 63 J.J. Martín González, 1991, p. 152 [op. cit. n. 31].
- 64 J. Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, figs. 84 (p. 112) y 85 (p. 113).
- 65 *Ibidem*, fig. 242 (p. 215).
- 66 J.J. Martín González, 1991, pp.147-148 [op. cit. n. 31].
- 67 Serrano Fatigati, «Escultura en Madrid», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, septiembre, Madrid, 1909.
- 68 *Monumenta Ordinis Praedicatorum Historica*, III, p. 70.
- 69 Santo Domingo detrás del Rey Don Manuel I de Portugal y San Pedro detrás de Doña María, su esposa e hija de los Reyes Católicos, postura semejante a la observada en el portal axial del monasterio de Santa María de Belem (vulgo Jerónimos) en Lisboa —como ya subrayamos en nuestra comunicación al Simposio de Salónica de la *Rota das influências monásticas*, en octubre de 1993— A.J. de Almeida O.P., «Iconographie Monastique au Portugal: Quelques Exemples Significatifs (Batalha, Belem, Benfica)», en National Hellenic Research Foundation, Institute for Byzantine Research, *Trends in Orthodox Monasticism, 9th-20th centuries*, Cultural Relations Division, Ministry of Culture (col. Byzantium Today 1), Atenas, 1996, pp. 303-307. Lo mismo se puede decir del cuadro anónimo cuatrocentista del Museo del Prado, Inv. n.º 1260: Santo Domingo se encuentra tras la Reina Isabel de Castilla y Santo Tomás de Aquino tras el Rey Fernando de Aragón. G. M. Lechner, «Iconographia Thomasia. Thomas von Aquin und seine Darstellungen in der bildenden Kunst», en W. P. Eckert O.P. (dir.), *Thomas von Aquino: Interpretation und Rezeption. Studien und Texte*, Matthias-Grünwald, Moguncía, 1974, lám. 2, fig. 2. Museo del Prado, *Catálogo de las Pinturas*, Ministerio de Educación y Cultura [Madrid], 1966, foto p. 462.
- 70 Museo del Prado, p. 28 b (Inv. n.º 616), Santo Domingo, y p. 28 c (Inv. n.º 617), S. Pedro Mártir [op. cit. n. 44].
- 71 F. Soria, *Sermon predicado en la Solemne Octava, que la Congregacion del Santo Oficio celebrò en el Real Conuento de S. Domingo, à los desagrauios de Christo ofendido en su Imagem*. En la Oficina de Domingo Lopes Rosa, Lisboa, 1644, ff. 12v - 13.
- 72 «Imagen (...) del glorioso S. Pedro Mártir, que como Inquisidor, el autor de la obra no quiso olvidar, pues le sucedía en el oficio». L. Sousa, 1977, vol. I, II Parte, libro II, después del cap. XVIII, «Adição», p. 890 [op. cit. n. 9].
- 73 Está firmada con la sigla «V.º C. F.º» = *Vicencio Carducho Fecit*, siendo la única tela firmada por este pintor existente en esta iglesia. También se encuentra fechada, aunque sea difícil actualmente descifrar con claridad esa fecha: 1626 ó 1636? J. J. Martín González, «Una adoración de los pastores de Vicente Carducho», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIX, 1983, p. 487, cita 1626. L. M. Sobral, cat. *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*, Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), Lisboa, 1998, p. 218, la juzga «anterior a 1638».
- 74 F. Pacheco, *El Arte de la Pintura* (ed. de B. Bassegoda i Hugas), Cátedra, Madrid, 1990, p. 608.
- 75 La Orden dominica fue creada para la «salus animarum».

Fiquão Caregador Voluntario da dita peza desta
que corre este ano de 609^{to} folhas 58.^{as} ~~154~~
dezasete mil do m^o afirma que do prabandito Amigues
da rede recebeo alvarao Nogueira nelle comtendo que
afinou aqui comiguo Em Coimbra oze quinzedo
do mes de Junho de mil e seiscientos e dez annos
Alvaro Nogueira ^{João de} Gomez

Firma del pintor Álvaro Nogueira en el documento de pago por el retablo de la Iglesia de Rabaçal, 15 de junio de 1610, en Contas Gerais de Despesa, Arquivo da Universidade de Coimbra.

La vida ejemplar de Álvaro Nogueira, un pintor portugués en la Roma de Sixto V (1585-1590)

Por Vitor Serrão
Universidad de Lisboa

La pintura en Roma en tiempos de Sixto V

Dentro de la legión de artistas extranjeros que se desplazaron a Roma, a partir del segundo cuarto del siglo XVI, seducidos por su elevado desarrollo artístico y a la búsqueda de un ambiente propicio para su formación, se encuentra documentada la presencia de algunos pintores portugueses.

Más allá de nombres bien conocidos para la Historia del Arte portugués como Francisco de Holanda, António Campelo, Lourenço de Salzedo y Gaspar Dias (a los cuales se puede añadir también Francisco Venegas), todos ellos artistas de fuerte personalidad que visitan la Ciudad Papal en el esplendor del Manierismo, y que de una u otra forma asumen el legado miguelangelesco¹, nada se sabía sobre el paso por Roma de otros pintores lusitanos en los años de sedimentación de la Contrarreforma tridentina. El hallazgo casual del tempranísimo testamento de Álvaro Nogueira, un artista oriundo de la región de Coimbra que estuvo activo en Roma en los años del pontificado de Sixto V (1585-1590), permite probar el interés con el que los pintores no italianos, ya en tiempo de la dominación política de Castilla a través de la Unión Ibérica, seguían las novedades artísticas que se producían en la Corte Papal.

Como se sabe, el uniformismo militante de buena parte de la producción de imágenes realizada en los reinos católicos a finales del siglo XVI –muy en especial en la Península, bajo el nuevo cetro centralizador de la Unión Ibérica que a partir de 1580 incorporó el reino portugués en los dominios de los Austrias²– se rigió precisamente por los principios de *decorum* y de *arte senza tempo*, que caracterizan un proceso constructivo asentado sobre el primado de la *Roma Felix*, un concepto de «fin de la historia» y al mismo tiempo de *rinascità* del simbolismo de la Ciudad Papal, definida por el mismo secretario de Sixto V, Antonio Maria Graziano:

la città dove fosse la capitale del potere ed il principato della religione Cristiana, e la sede stabilita da Dio e sancita dalla morte e dal sangue degli stessi Apostoli, colà si esplicasse culto a Dio ed onore agli Apostoli, per quanto umanamente possibile, in un tempio grandissimo et enormemente splendido³.

Los principios ideológicos elaborados en los años de formación del Cardenal Felice Peretti Montalto, el futuro Sixto V, son muy elocuentes del tipo de iconografía doctrinal producido bajo este clima de Reforma católica, en su lucha contra el protestantismo y los credos minoritarios, con presupuestos didácticos y funcionales. En nombre del *sermo thematicus*, concepto franciscano de oratoria sacra que se define a través del rigor de ideas y la claridad de



Cesare Nebbia y Giovanni Guerra, Alegoría de la Roma Cristiana de Sixto V, c. 1585-1587, detalle de la decoración al fresco, Biblioteca Vaticana, Roma, Foto: Musei Vaticani.

exposición, «con uno stile punteggiato di citazioni bibliche, patristiche e anche di autori classici pagani»⁴, Sixto V dio cuerpo a un gran movimiento artístico de tipo retórico cristiano, con presupuestos que se venían perfilando desde los papados anteriores y que eran completamente contrarios a los excesos creativos del Manierismo. De hecho, la muerte en 1566 de Daniele Ricciarelli da Volterra, paladín de la más pura tradición miguelangelesca, y de Taddeo Zuccaro, malogrado exponente de la *terribilità*, abrió camino para el desarrollo de un lenguaje artístico más decoroso, expresivo y unívoco, exonerado de los caracteres formales de la *maniera* a través de modelos iconográficos y compositivos menos complicados y más claros.

Al hacer hincapié en el objetivo devocional del arte religioso, en el que los preceptos de la *regolata mescolanza* de Gilio da Fabriano y del *arte senza tempo* de Scipione Pulzone se unifican, surge la expresión artística, «utopísticamente spersonalizzata», que definirá el nuevo lenguaje de la *Contra-Maniera*, dominante en todos los centros católicos europeos entre el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585) y el Jubileo de 1600, mediante obras como las de Girolamo Muziano, Giuseppe Valeriano, Cesare Nebbia, Giovanni Guerra, el Caballero Giuseppe Cesari d'Arpino y muchos otros⁵.

Buenos testimonios de ese léxico son las decoraciones de la Cappella della Madonna della Strada en la iglesia del Gesù de Roma, obra del padre Giuseppe Valeriano y de Gaspare Celio, y las grandes decoraciones lateranenses y vaticanas dirigidas por un par de activísimos pintores, Cesare Nebbia da Orvieto, el mejor representante de esa nueva *maniera* reformista, y Giovanni Guerra da Modena, exponente de una cultura más profana, impulsada por su presencia en la *villa* farnesiana de Caprarola. Ambos aparecen unidos en una productiva asociación de trabajo que atrajo y empleó, en diversos talleres, «più di cento pittori», al decir de Giovanni Baglione, una de las fuentes más dignas de crédito sobre la intensa producción artística de los años sixtinos. En estos grandes tajos de pintura fresquista se formaron muchos de los «minori» que trabajaron con autonomía creciente en las décadas siguientes. Como escribe Alessandro Zuccari,

tra i diversi gruppi spicano gli umbri e i lombardi, sostenuti dal Nebbia, gli emiliani, probabilmente legati al Guerra, e i marchigiani, favoriti dall'essere conterranei di Sisto V,

razón por la cual «Guerra e Nebbia sembrano consapevoli del fatto che la creazione di un linguaggio estetico organico e unitario sia un'utopia del passato», y «un sano realismo li ha spinti a privilegiare, nella direzione artistica dei singoli cicli, un indirizzo eminentemente pragmatico», es decir,

la consapevolezza di non poter imporre una lingua unitaria e ufficiale lascia spazio ai tanti linguaggi individuali e 'regionali' (...). In definitiva, la pittura romana del pontificato di Sisto V è una sorte di 'Babele', in cui convivono e imparano a intendersi linguaggi piuttosto disomogenei⁶.

Es muy probable que el portugués Álvaro Nogueira hubiera venido a formarse precisamente en uno de estos programas sixtinos, colaborando como oscuro ayudante, bien en la decoración de *stucchi* y *grottesche*, bien en partes de escenas historiadas de segundos planos.

El impacto de las decoraciones de tiempos de Sixto V, tan uniformes en su concepción pragmática, tan grandilocuentes en su lección reformada, y tan eficaces en su poder de comunicación inmediata —como son, por ejemplo, las de la Cappella del Presepe en Santa Maria Maggiore, las de la Biblioteca Sixtina en el Vaticano y las de la Scala Santa junto a San Giovanni in Laterano,

ejecutadas entre 1585 y 1590, durante el pontificado de Sixto V-, fue extremadamente eficaz y duradero a los ojos de los jóvenes artistas que iban en busca de Roma para concluir su formación plástica⁷. De hecho, los valores reformados de tales obras, donde el sentido de una *nuova Betlemme* venía a definir la ideología sixtina en el marco de una *Roma Felix* en la que la escolástica mendicante volvía a hacer sentir sus valores pragmáticos, ayudaba a superar aquella «satura di elementi contrasanti» entre la valentía del miguelangelismo y la *grazia* rafaelesca que había marcado el arte de Daniele, de Taddeo y de sus seguidores.

En una palabra, la *Bella Maniera* se había agotado en la séptima década del Quinientos, vista con desconfianza por sus «caprichos» y «excesivas bizarrías» y, considerando las necesidades absolutas de un arte de

régimen, la ósmosis entre aquellas corrientes se convertía en una exigencia inaplazable. Los nuevos parámetros estilísticos de la pintura del último tercio del siglo XVI se perfilan, así, bajo el signo catequético de la *Contra-Maniera*, en nombre de un renovado «clasicismo»⁸.

La influencia del Oratorio del Crocifisso

Las decoraciones realizadas en lugares de culto tanto en las repúblicas italianas como en la generalidad de los reinos de la Cristiandad al acabar el Quinientos iban a seguir naturalmente el mismo signo y a buscar reproducir su fortuna. Conjuntos romanos como el Oratorio del Gonfalone y, más cerca de los años de



Ávaro Nogueira, Conversión de San Pablo, c. 1590-1595, Monasterio de Santa Maria de Lorvão, Sacristía, Direcção Regional de Coimbra-IPPAR, Fotografía: Ilda & C^ª.



Sixto V, el Oratorio del Crocifisso, pintado entre 1578 y 1583 por Niccoló Pomarancio, Cesare Nebbia y Giovanni De'Vecchi, marcan las premisas de un nuevo léxico manierista «reformado», que así se ofrece, en propuestas innovadoras, a la consideración retrospectiva de la nueva generación de artistas y al arrebatamiento espiritual de los creyentes, unos y otros venidos de varias latitudes.

También en el caso portugués, la producción artística de finales del siglo XVI y de comienzos del XVII revela una profunda vinculación con ese mundo tipificador que tenía en Roma su modelo principal. Se pensaba, hasta hoy, que había bastado la circulación de ideas y la influencia de los modelos grabados para dar consistencia a ese conocimiento formal; se comprueba, ahora, que fue mayor el número de artistas de la época (no todos necesariamente de segundo nivel) que conocieron *de visu* el ambiente romano y que en él se hicieron directamente con algunas de sus novedades, hechos que no pueden dejar de interesar a una Historia del Arte consecuente.

Así, al revelar el paso por Roma de este pintor portugués (como, un poco antes, la sensacional estancia de Simão Rodrigues, artista de personalidad mucho más fuerte que la de Nogueira), tomamos conciencia de que las grandes empresas pictóricas realizadas en Roma en estos años calaron profundamente en el gusto de los artistas en cuestión y vinieron a influir en algunas de sus producciones posteriores. Basta señalar el fortísimo impacto —nunca antes reseñado— que los frescos de Niccoló Circignani il Pomarancio en el Oratorio del Crocifisso (1578-1583) con escenas de la *Historia del Emperador Heraclio y de la Vera Cruz* vinieron a tener pasados algunos años, en 1605, en la realización de las grandes tablas «reformadas» del antiguo retablo mayor del Monasterio de la Santa Cruz de Coimbra, obra de Simão Rodrigues y de Domingos Vieira Serrão (hoy en la sacristía de la iglesia del Carmen)⁹. El hecho de sugerirse ahora que uno de los responsables de ese retablo conimbricense, el pintor Simão Rodrigues, residía también en Roma en los años de Sixto V, poco antes de la presencia de Nogueira, refuerza la tesis de que fueron muchos efectivamente los artistas peninsulares que viajaron a Roma durante el tiempo de la Unión Ibérica, y que el efecto de los contactos establecidos perduró de forma constante en sus obras. De hecho, en algunas de las grandes tablas del antiguo retablo mayor de Santa Cruz de Coimbra —tanto en la *Exaltación de la Cruz por el Emperador Heraclio*, como en el *Milagro del Reconocimiento de la Cruz* y en la *Entrada de Heraclio en Jerusalem*, todas ellas debidas en lo esencial a la mano de Simão Rodrigues— se muestra la evidentísima impresión causada por el estudio de los frescos del Pomarancio y de Nebbia en ese Oratorio romano, concebido como emblema didascálico de pretendida renovación figurativa a la luz de los principios tridentinos.

Un pintor portugués en Roma en 1588

La documentada presencia de Álvaro Nogueira, artista portugués en el escenario sixtino, clarifica el modo bastante general en que las nuevas empresas artísticas nacidas bajo la égida de la reforma católica atrajeron a la Ciudad Papal a artistas de todas las latitudes y, también, de patrones diversos.

De hecho, el 16 de octubre de 1588, después de haber pasado cierta temporada en la Ciudad Papal y temiendo los peligros del viaje de vuelta, Álvaro Nogueira firma un testamento, «cuidando que não ha coisa mais certa que ha morte e mais incerta que ha hora da morte» [“sabiendo que no hay cosa más cierta que la muerte y más incierta que la hora de la muerte”], donde enumera diversas obras de pintura realizadas durante ese período, de las cuales deja algunas a la Condesa de Odemira, señora de Penacova, y al Obispo de Viseo, y hace albacea de su testamento al pintor Simão Rodrigues, de Lisboa, a quien legaba una caja con moldes de yeso y cera que empleaba en el aprendizaje del arte de la pintura, así como una piedra antigua (sin duda, un fragmento arqueológico romano) y otras preciosidades¹⁰.

Los protectores del artista y probables mecenas del viaje del pintor aparecen ahí mencionados: Doña Violante de Castro, Condesa de Odemira y Señora de la Villa de Penacova, Viuda del 5º Conde Don Afonso de Noronha (trágicamente muerto en Alcazarquivir en 1578, acompañando a Don Sebastián) y madre del 6º Conde, Don Sancho de Noronha, hijo póstumo nacido en 1579; y Don Nuno de Noronha, Obispo de Viseo entre 1586 y 1594, quien dio gran impulso a las obras en esa ciudad, como el convento de Jesús y el edificio del Seminario, y que, al parecer, apreciaba también la pintura. A ambos dejaba el artista una serie de cuadros. Hay que destacar, entre esas piezas, una gran pintura que representaba a *San Sebastián*, *San Antonio Abad* y *San Vicente*, que el pintor legaba al Obispo de Viseo, pieza hoy no localizada. Debía tratarse de una pintura inspirada en la obra de Marcello Venusti del mismo asunto que existía entonces en la iglesia de San Antonio de los Portugueses, en Roma, y que sin duda Nogueira pudo ver con frecuencia¹¹.

Nada se sabía hasta ahora sobre la llegada a Roma de este artista lusitano de segunda fila, que debe ser entendida no sólo en el ámbito de un primer aprendizaje, sino también en el marco del trabajo generado por los grandes talleres papales, que empleaban entonces un número considerable de artistas jóvenes como ayudantes de los maestros más cualificados. Pensamos, así, que Nogueira puede haber trabajado en alguno de esos talleres sixtinos, al mismo tiempo que su formación artística incluía el estudio de las grandes obras de la *Bella Maniera* que los visitantes podían ver en iglesias y capillas.

El hecho de que existan, entre sus obras realizadas al regresar a Coimbra, algunas pinturas que reflejan una influencia directa de modelos romanos, es sintomático de que el modesto pintor de Penacova pasó sus meses de estancia romana no sólo actualizando «recetas» plásticas y compositivas junto a artistas de la órbita de Nebbia y Guerra (un mundo de referencias donde se integra su arte posterior con especial énfasis), sino también viendo obras mucho más interesantes de la generación de Daniele y de Taddeo, cuyos modelos siguió en algunas experiencias pictóricas una vez regresado a Portugal. Es cierto que la mayoría de sus cuadros posteriores corresponden al gusto «reformado» de la pintura sixtina de Nebbia, Guerra, Nogari, Croce, Ricci, Stella y otros de los que intervinieron en la *Scala Santa* y demás obras papales que, al menos, tuvo oportunidad de admirar... Pero si observamos una pintura sobre tela existente en la sacristía del Monasterio de Lorvão que representa la *Conversión de San Pablo* atribuida por razones estilísticas a Nogueira y pintada hacia 1595-1600¹², es evidente que es una «cita» fiel, aunque invertida y simplificada, de la gran pintura de altar de la Cappella Frangipani en San Marcello al Corso, de 1566, célebre obra de Federico y Taddeo Zuccaro. También una *Degollación de San Pablo* perteneciente a un retablo desmembrado de hacia 1600 destinado al extinto Colegio universitario de San Pablo en Coimbra (depósitos del Museu Nacional Machado de Castro) y que se considera producción del «círculo de Simão Rodrigues» en la que ha intervenido Nogueira, sigue con todo detalle la obra pintada al fresco en la bóveda de esa misma capilla por Taddeo Zuccaro. Y otras piezas del mismo conjunto, tanto una *Conversión de San Pablo* como un *Milagro de San Pablo quemando la serpiente*, reflejan la misma dependencia de los modelos zuccarescos del programa de frescos de la referida Cappella Frangipani. Tratándose de obras que no fueron trasladadas al grabado, su derivación sólo podría haberse producido mediante un estudio *de visu*.

El pintor de Penacova muestra algún interés por la frescura de los modelos zuccarescos y, de hecho, sus primeras obras realizadas en Coimbra, ante todo el *Descanso en la Huida a Egipto* firmado y fechado en 1590 (Museu Nacional Machado de Castro), revelan todavía un tipo de construcción y modelo de figuras propio de los cánones de la *Bella Maniera*, aunque se trate de excesos plásticos juveniles de inmediato atemperados por un tono «decoroso» dentro de los cánones tridentinos oficiales de Paris Nogari, de Giovanni Guerra y otros pintores sixtinos. En esa pintura firmada, el cromatismo es cálido y ardiente y las posturas de las figuras, sobre todo los elegantes personajes femeninos que adoran al Niño, tienen en su modestia de recursos algo de la *grazia* manierista de las obras romanas de la generación de los años centrales del Quinientos.

Ejemplos bien esclarecedores de la tendencia «reformada» en la que el arte de Nogueira se va a desarrollar a la pos-

tre, y que encuentran en la lección artística de los años de Roma su origen, son las tablas de la Misericórdia del Louriçal (1606) y un interesante cuadro del *Juicio Final* (depósitos del Museu Nacional Machado de Castro, nº invº 225/653), inspirado en el modelo miguelangelesco de la Capilla Sixtina del Vaticano (1536-1541), ya entonces la pintura más famosa de la Ciudad Papal. Esta última pieza, secundaria en diseño y reveladora de muchas insuficiencias formales, aparece piamente inspirada, con variaciones, en la composición del célebre fresco de Miguel Ángel Buonarroti en la Sixtina. La pintura en cuestión, quizá procedente del Palacio de la Inquisición de Coimbra y estilísticamente atribuible a los pinceles de Álvaro Nogueira, es muy interesante desde el punto de vista iconográfico, como ha destacado Carlos Ruão en un primer estudio sobre la pieza¹³, pues no sólo reproduce partes del grabado de Giulio Bonasone abierto en 1546 según el modelo miguelangelesco y otro de Nicolás Beatrizet, sino que también sigue el nuevo espíritu tridentino por el modo en el que «corrige» la *licencia* revolucionaria del original, cubriendo decorosamente los desnudos (caso de la polémica Santa Catalina de Alejandría), anulando el impacto de las escenas infernales en la zona inferior, alterando la disposición jerárquica de los santos y dando satisfacción, así, a sus retrógrados clientes de Coimbra por medio de una cita «reformada» del fresco de la Sixtina. Las polémicas en torno a la «galería d'ignudi» de Miguel Ángel y su falta de *decorum* estaban en pleno auge y surgieron, entonces, algunas versiones «reformadas» del gran fresco, bien de Marcello Venusti, bien de Benedetto Pagni da Pescia, Giulio Clovio y otros, sin olvidar que Luis de Vargas y Francisco Venegas también fueron autores de versiones del celeberrimo mural. Siempre se ha pensado que el autor del *Juicio Final* de Coimbra había trabajado a partir de grabados (el citado de Giulio Bonasone, el de Martino Rota, el de Nicolas Beatrizet y otros)¹⁴, pero el conocimiento que ahora tenemos del paso de Nogueira por Roma en tiempos de Sixto V atestigua que siguió, en último término, el propio estudio de tan polémica composición original, de la que tomó también el colorido vibrante y explosivo que enriquece sobremanera la modesta versión del Museu de Coimbra.

Una vida ejemplar de pintor «contrarreformado»

El pintor Álvaro Nogueira nació en la villa de Penacova, hacia 1560, y allí murió en torno a 1635.

Su formación inicial debe haberse producido en los círculos manieristas de la capital. Como se prueba por la preciosa documentación de Roma ahora descubierta, sabemos que desde fecha temprana, quizá en Lisboa, mantuvo relaciones profesionales y de amistad con el pintor Simão Rodrigues, un artista natural de Alcácer do Sal y con taller abierto en Lisboa, que será, en el cambio al siglo XVII, uno de los prin-



Álvaro Nogueira, Descanso en la Huida a Egipto, Firmado y fechado en 1590, Museu Nacional Machado de Castro, Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus, Coimbra, Fotografia: José Pessoa.

cipales representantes oficiales de la *Contra-Maniera*. Hacia 1585-1588, como hemos visto, estuvo en la Roma de Sixto V para perfeccionar su arte, beneficiándose quizá, para realizar ese costoso viaje, del mecenazgo de los Condes de Odemira, señores de su villa natal, aunque el tempranísimo testamento que firmó ante un notario eclesiástico romano, en el momento de su regreso a la patria, señale también al Obispo de Viseo como otro de sus protectores. Este paso por la Ciudad Papal se produjo inmediatamente después de la estancia del pintor Simão Rodrigues, amigo, colega y presumible primer maestro de Nogueira.

En 1590 el pintor de Penacova ya se encontraba de nuevo en Portugal, pues se conoce el cuadro firmado del *Descanso en la Huida a Egipto* (Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro), que constituye la primera base para su identificación estilística y muestra ya las ambigüedades del artista, dividido entre tímidas citas zuccarescas y sugestivas concesiones a los nuevos conformismos formales de la era sixtina, observables tanto en la postura estereotipada de los modelos como en las convenciones compositivas, dentro de un cromatismo caliente y luminoso que evoca «citas» de artistas romanos de la era sixtina como Paris Nogari¹⁵.



Álvaro Nogueira, Juicio Final, c.1600, Museu Nacional Machado de Castro, Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus, Coimbra, Fotografía: José Pessoa.

Figura de cierto relieve social merced a los cargos que ocupó —fue pintor de la Universidad de Coimbra, pintor de la Inquisición y Familiar del Santo Oficio—, poseyó casas en la Calçada da Banda de Cima, junto a la Porta de Almedina en Coimbra, y unas aceñas en Casal das Caldas, término de la villa de Penacova. Al regresar de Roma, se casó en su villa natal con Antónia Lopes. Tuvo de ese matrimonio, por lo menos, cuatro hijos: João, Isabel, Helena y Maria. El primero de sus hijos, el futuro Padre João Nogueira de Carvalho, será capellán de los Condes de Odemira, los poderosos señores de Penacova que deben haber patrocinado el viaje de su padre a Roma, juntamente con Don Nuno de Noronha, Obispo de Viseo, para quien debe haber ejecutado algunas obras al volver a la patria ¹⁶.

El artista suele aparecer como testigo en asientos de bautismo y matrimonio realizados en Penacova, entre 1597 y 1635 ¹⁷. Hombre del sistema represivo dominante, en

septiembre de 1620, solicitó el cargo de Familiar del Santo Oficio, que le sería concedido en junio de 1621, tras los habituales procesos de habilitación sobre su «limpieza de sangre», y que vino efectivamente a ejercer durante los últimos catorce años de su vida ¹⁸. Una de las razones aducidas por el pintor para acreditar su presunción estatutaria tiene que ver con el hecho de que, como pintor de la Inquisición, solía encargarse de retratar a los infelices que eran relajados en los autos de fe...

La obra de Álvaro Nogueira

La primera obra documentada de Álvaro Nogueira es la pintura y dorado del retablo mayor de la iglesia de la Misericórdia de Pedrógão Grande, contratada con el artista el 12 de marzo de 1606 en 80.000 reis y 20 alqueires de trigo, y que todavía se conserva íntegramente con seis pinturas dispuestas en dos bancos sobrepuestos: en el principal la escena de *Pentecostés* en el centro, y la *Natividad* y la *Anunciación* en los laterales; y en el piso superior, la *Visitación*, en el centro, flanqueada por la *Circuncisión* y por la *Adoración de los Magos* ¹⁹. Esta obra, que se encontraba en pésimo estado de conservación, ha sufrido una profunda intervención restauradora en 1985. Hacia 1608, Nogueira pintó también el retablo de la iglesia de la Misericórdia de la villa del Lourçal, donde la tabla central de la *Visitación*, flanqueada por *San Pedro* y *San Benito*, y con las *Obras de Misericordia* en la predela, revelan su típico y personal estilo y tienen, pese a su deficiente estado de conservación, mayor interés artístico que el conjunto de Pedrógão en el estado en el que hoy puede ser contemplado ²⁰.

Nombrado pintor de la Universidad de Coimbra, Álvaro Nogueira realizó en el ámbito de ese cargo diversas obras en iglesias sufragáneas de aquella institución. El 12 de enero de 1610, fue contratado por la Hacienda de la Universidad para pintar y dorar el retablo de la capilla mayor de la iglesia matriz de Rabaçal, por valor de 50.000 reis ²¹. Ese retablo, entallado por Diogo Gomes, debía componerse de, en el centro, un cuadro con un pasaje de la iconografía de *Santa María Magdalena*; en el sagrario un *Ecce Homo*; en el friso, dos *Ángeles*; y en la predela, en busto, los *Cuatro Evangelistas*, todo pintado al óleo de finos colores, además de tener que dorar la parte de entallado del retablo, incluyendo frisos, molduras, capiteles y sagrario, y dar encarnadura a dos esculturas de piedra, una de *Santa María Magdalena* y otra de *San Francisco de Asís*. El tablero central sería acaso un *Noli me tangere* al gusto de la tabla de Marcello Venusti en Santa Maria sopra Minerva, o una *Asunción de la Magdalena* del tipo del grabado que salió en 1578 en un librito impreso por Marcos Borges en Lisboa, *Sumario de Indulgencias, Privilegios, Conservatorias, Indultos, ...*, edición de la Hermandad de Santa María Magdalena ²². De este conjunto retablistico, del que se conocen diversos pagos al artista ²³, nada ha sobrevivido.



Álvaro Nogueira, Juicio Final, detalle, c.1600, Museu Nacional Machado de Castro, Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus, Coimbra, Fotografía: José Pessoa.

Después de esta obra, Álvaro Nogueira se ocupó, por contrato de 29 de diciembre de 1611, de una nueva obra encargada por el Patronazgo de la Universidad, el retablo de la capilla mayor de la iglesia matriz de Caria, un pequeño lugar de la Beira interior, donde debía pintar cinco cuadros al óleo, con las escenas de *Nuestra Señora de Gracia*, en el centro, flanqueada por *San Juan Bautista* y *San Blas*, en el piso superior el *Calvario*, en el remate la *Resurrección* y en la predela «meia duzia de santos ou santas, quaes ao povo e ho vigário lhes parecer» [“media docena de santos o santas, las que al pueblo y al vicario les pareciere”], todo por un valor de 70.000 reis²⁴. La iglesia sufrió importantes reformas hacia 1722²⁵, y el retablo desapareció, conservándose apenas, desplazada a un altar colateral de talla barroca, pero muy repintada, la tabla de la *Resurrección*. Es destacable que en el contrato con el artista actuó como testigo y fiador suyo otro pintor de Coimbra, António Pereira, quizá su colaborador en esa y otras obras²⁶. Se conservan algunos pagos de la Hacienda de la Universidad a Nogueira por esta obra desaparecida.

El 22 de febrero de 1612, Nogueira recibe 4.000 reis de la Hacienda universitaria como primer pago de la obra de pintura y dorado del retablo de la Capilla de San Miguel en la iglesia matriz de Riodades, aldea perdida en la Serra de las Beiras, obra de la que no se conserva hoy vestigio alguno²⁷. En 1623, en suma, recibió 12.000 reis del Tribunal de la Inquisición de Coimbra por haber pintado «os tectos das Casas do Carcere desta Inquiziçam» [“los techos de las Casas

de la Cárcel de esta Inquisición”], probablemente con decoración de grutescos, que no han llegado hasta nuestros días²⁸. Ignoramos qué otras obras ejecutó, pero lo cierto es que trabajó también en labores de policromía y estofado de esculturas y bajorrelieves de retablos calcáreos, tan comunes en la zona del Baixo Mondego, que hizo decoraciones de *grutesco* y que realizó labor de dorado de piezas de talla, banalizando, así, en aras de garantizar su subsistencia, su arte de pintor de figuras en el que se había formado.

La obra de caballete conservada –los seis cuadros del retablo de la Misericordia de Pedrógão Grande (1606); la serie de pequeñas tablas con *Obras de Misericordia* del Museu de Arte Sacra de esa villa; el cuadro firmado (1590) del Museu de Coimbra; el *Juicio Final* del mismo Museo, de derivación miguelangelesca; las nueve tablas del retablo de la Misericordia del Lourical (c. 1608); la tela del *Descanso en la Huida a Egipto*, ya de modelación tenebrista, en la iglesia de Santo António dos Olivais en Coimbra; y cuatro tablitas con escenas de la *Vida y Milagros de San Antonio de Lisboa*, datadas en 1629, en la sacristía de la misma iglesia– muestra el recorrido de un artista convencional y no muy destacado, educado en la lección de los modelos contramanieristas de la generación de Simão Rodrigues y algo influido por el sentido del *decorum* de las imágenes dominantes en la Roma de Sixto V, en la que maduró sus repertorios pictóricos, después repetidos hasta la saciedad. El mismo gusto fue captado, entre tanto, por otros dos portugueses que siguieron el camino de Roma a inicios del siglo XVII y cuya experiencia es conocida: el eborense Pedro Nunes y el lisboeta Amaro do Vale²⁹. En cuanto a Nogueira, reducido así a su suerte de pequeño pintor de la periferia en las Beiras, debe haber colaborado con frecuencia en los últimos años de su vida con las «compañías» organizadas por los pintores Simão Rodrigues (muerto en 1629) y Domingos Vieira Serrão (muerto en 1632), que en Coimbra realizaron una vasta obra en estricta colaboración para la Catedral Vieja y para las iglesias conventuales de Santa Ana, Santa Clara, San Agustín, el Carmen y Santa Cruz, de la que se conservan todavía algunas piezas, entre las cuales sería posible descubrir alguna intervención suya.

La muerte de Álvaro Nogueira se produjo en Penacova hacia 1635, con una posición social aventajada y gozando de cierta consideración, fruto menos de sus cualidades artísticas y más de las relaciones de poder y de protección que estableció a lo largo de su existencia. El hecho de ser pintor de la siniestra Inquisición, y único Familiar del Santo Oficio activo en la zona del valle del Mondego, ciertamente lo dotó de una importancia desmedida en la esfera regional, así como de fama temible. Cuando vemos que uno de sus colaboradores de taller, el pintor negro António Pereira, fue condenado en un auto de fe realizado en Coimbra en 1625, se adivina la participación, si no la denuncia, de Nogueira en ese triste caso. Nos queda el perfil de un artista de segunda fila, convencional y devoto, para quien el arte de la pintura era sobre todo un instrumento de catequización de los valores triden-



Nicolas Beatrizet. Juicio Final, detalle, grabado, 1562. Biblioteca Nacional, signatura GOYA 76:016BAR, Madrid.

tinios y de combate contra el «falso dogma» y los reductos judaizantes.

Parece interesante, incluso así, evaluar los ecos de una cultura romanista contrarreformada en los códigos pictóricos que asumió en el casi medio siglo que se sucede entre su regreso de Roma, en 1588, y su muerte acaecida hacia 1635, tiempo ese en el que la necesidad lo llevó a pintar sin cesar para pequeñas parroquias y modestas cofradías religiosas del obispado conimbricense y para iglesias dependientes de la Hacienda de la Universidad, algunas de ellas en ambiente de práctica ruralidad. Fue hombre culto y siempre obediente instrumento de las instituciones que lo protegieron: sabemos que su hija Isabel Nogueira, que vivía en 1643 en las casas paternas junto a la Almedina en Coimbra, tuvo un hijo, el Doctor Bento da Costa Nogueira, que fue licenciado por la Universidad. Artísticamente, se muestra ya un pintor retrógrado e incapaz de asumir las novedades que, irónicamente, había podido admirar de

visu en los años de juventud en Roma, prefiriendo a la *Bella Maniera* que sin duda lo sedujo (véanse las réplicas zuccarescas que realizó) el conformismo ideológicamente correcto del *arte senza tempo* (según los modelos de las obras sixtinas de Nebbia y Guerra), adaptado después al gusto de las clientelas de la Beira portuguesa.

Es en la dimensión de estas figuras de «minori» como fue sin duda el caso de Álvaro Nogueira que, a la postre, mejor se puede intuir el recorrido de modelos y conformismos formales del gusto establecido en la Roma de Gregorio XIII, Sixto V o Clemente VIII, repetidos hasta la saciedad un poco por todo el arte europeo de confesión católica a principios del siglo XVII, por lo menos hasta que los nuevos valores naturalistas y tenebristas del Barroco (con André Reinoso y otros maestros en el caso lusitano) vinieron a renovar procesos y recetas y a producir un cambio de página en la evolución de la «escuela» portuguesa de pintura.

Documentos

Documento nº. 1:

TESTAMENTO DEL PINTOR
ÁLVARO NOGUEIRA, FIRMADO
EN ROMA A 16 DE OCTUBRE DE 1588

In Dei Nomine Amen. Per este presente pubrico instrumento de testamento e ultima vontade a todos seja notorio como no Anno do Nascimento de noso snõr Jesu xpo de mil e Quinhentos e oitenta e oito annos da Judiçãõ primeira aos dezaseis dias do mes doutubro da dita era e do pontificado de nosso muito domi xpo padre e snõr Sixto pela divina providentia papa Quinto hora na Igreja de Ds presidente anno Quarto, em presença de mim pubrico notario e das testemunhas infraescritas pareceo pessoalmente constituído o s^r Alvaro Nogueira pintor portu- gues natural de Pena coua do bpado de Coimbra ao presente estante nesta cidade de Roma, são pela graça de Ds, cuidando que não ha cousa mais certa que ha morte e mais incerta que a hora da morte, e querendo que depois da sua morte sobre seus beens e fazenda não seia alguma materia de demanda, ou scandalo Portanto espontaneamente e de sua certa sabedoria dispôs de suas cousas e beens como abaixo se contém e seu tes- tamento fes neste modo e porque a ha alma he mais nobre do corpo ortanto primeiramente ha enfcomendou a Ds todo pode- roso e a sua gloriosissima mãi Virgem maria e a todos os san- tos e santas da corte do parayso.

Primeiramente manda que o valor de doze apostolos e huma Imagem de Christo que diz lhe custarão vinte escudos, que valerão em qualquer parte trinta escudos se noso Snõr for servido leválo para sy neste caminho, que se digão missas por sua alma e de seus finados.

Item deixa ao Reverendissimo snõr b(is)po de Viseu seu snõr hum quadro grande que tem são sebastião, são Ant^o abba- de e são vicente.

Item deixa a Ill.ma snõra de Odemira sua sñora outro qua- dro grande que tem são Antonio de padua.

Item deixa outro quadro que tem pintado são Joam bautista que bautiza xpo custou em Roma perto de dez escudos a dita snõra Condessa comtanto que faça algum bem per sua alma.

Item deixa mais ao dito snõr bpo outro quadro que tem pin- tado Christo quando ho diabo ho tentou no deserto comtan- to que tambem mande fazer algum bem por sua alma.

Item o tudo mais que leva assi vestidos e desenhos, roupas e mais quadros, tudo o mais que se achar por seu herdeiro Adam Martins natural do Basto da diocese de Braga, cama- reiro de Mons.r Pietro.

Item todo ho dinheiro que per sua morte se achar deixa per ajuda do casamento da filha de sua Irmaã maria Jorge e mais o que seus pay e mãi lhe deixarão a elle testador.

Item a seu cunhado Mateus francisco deixa libremente iso que posue que lhe ficase de sua mãi.

Item faz executor deste seu testamento e ultima vontade a Simão Roiz pintor natural de Alcacer e m^r em Lisboa, ao qual deixa hum caixão de cousas de geso e cera que levava pera seu estudo em que vay huma pedra que custou quatro escudos em Roma.



Paris Nogari, detalle de la decoración al fresco, c. 1587, Cappella del Presepe, Santa Maria Maggiore, Roma, Fotografia: Fotogioberti s.r.l.

Item declara que no mesmo caixão vay huma pedra de pro- fido redonda que he pera hum frade da ordem de santa Cruz de Coimbra.

Item outro quadro de huma Madona deixa a Beatriz mendes sogra de Simão Roiz.

Item ao padre frey João Bem (?) deixa hum quadro grande que tem pintado hum São Joam.

Item ao dito seu cunhado deixa outro quadro que vay da oração no Orto.

Item quer que esta seja seu derradeiro testamento e ultima vontade e se não valer por via de testamento que valha por via de donação por causa da morte ou pella melhor via e maneira que em direito tiver lugar, asj feito na cidade de Roma na pousada do dito testador na Praça do Forneiro (sic) anno Judiçãõ dia mes e anno e pontificado acima ditos ao que foram presentes por testemunhas o s^r Salvador brachia- rens., Manuel Arnaus conimbric., Martim de Carvalho e Gaspar Frz e Joam do Couto bracarensis dioc., e Joam da Cunha portucalens. E Ant^o Rabello lamecens. Dioc., todos



Álvaro Nogueira, Descanso en la Huida a Egipto, detalle, 1590, División de Documentación Fotográfica, Instituto Português de Museus, Coimbra, Fotografia: José Pessoa.

portugueses e familiares de nosso s^r sendo pera isto chamados e requeridos.

(En el verso: Testamento de Alvaro noqueira).

Archivo Storico Capitolino de Roma, *Archivo Urbano*, Sección II, vol. 95 (Notas de Sebastiano Martre de Tarragona), ff. 335-335v. y 353-353v. Inédito.

Documento nº. 2:
PROCESO DE HABILITACIÓN
DE ÁLVARO NOGUEIRA COMO FAMILIAR
DEL SANTO OFICIO. 13 DE JUNIO DE 1621

Diligencia de Alvaro Nogueira pintor de Pena Cova para familiar da Inquisição de Coimbra.

Diz Alvaro Nogueira pintor, natural e morador em Pena Cova, que ele tem servido a Inquisição de Coimbra muitos anos assim no retratar dos relaxados à justiça secular como em tudo o mais que os Inquizidores lhe mandaram, e tem dado de si sempre boa conta em tudo, e porque tem todas as partes, ele e sua mulher Antonia Lopes, que se requerem para o cargo de familiar, que muito desejo tem por não haver nenhum em todas aquelas partes e vilas ao redor, onde de ordinário se fazem muitos negossios da Inquisição, pede a Vossa Illustrissima lhe

mande fazer as diligencias de limpeza de sua geração, Ae sendo que he o que diz, o mande admitir ao dito cargo, e receberá mercê.

(Al margen: Os Inquizidores de Coimbra mandem fazer esta diligencia na forma do estilo do Santo Off^o e feita comissão seu parecer, o mandem ao Conselho de Lisboa, 27 de Setembro de 620. Falta o Conde de Odemira nestas diligencias e pede-o ao Illustrissimo Senhlor Inquizidor Geral per huma carta que vai com estas diligenssias).

Os Inquizidores Apostolicos contraa heretica providade e apostotasia em esta cidade e bispado de Coimbra e seu districto e termo fazemos saber ao Senhor Doutor João de Paiva, prior de N^o Senhora da Assumpção da villa de Pena Cova, que cumpre ao serviço de Deos Nosso S^or e bem do Santo Off^o saber-se averigoadamente da limpeza de geração de Alvaro Nogueira pintor morador nessa dita villa, e porque elle he filho de Jorge Fernandes e de Maria Fernandes e neto por parte do dito seu pay de Domingos Fernandes e de sua molher cujo nome se não sabe, mas di-lo-ão as testemunhas, e por parte da dita sua mãe é neto de Antonio Anes e Margarida Anes, requer a Vossa Mercê em parte da Santa Fé Apostólica que, sendo-lhe esta apresentada, mande vir perante si seis ou sete testemunhas das mais antigas, leais, fidedignas, cristãs velhas e sem sospeita, e que melhor possam dar rezão do conhecimento das sobredittas pessoas, a des de Novembro de 620 (...). Parece que Alvaro Nogueira pintor está habilitado para poder ser familiar do Santo Off^o visto não ter impedimento assim de sua parte como pela de sua molher Antonia Lopes. Lisboa, 2 de Junho de 621.

(A) Gaspar Pereira

Vi esta informação de Alvaro Nogueira, pintor, e sou do mesmo parecer visto não haver impedimento algum, em Lisboa, treze de Junho de 621.

(A) Antonio Dias Cardoso

Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, *Habilitações do Santo Ofício*, Álvaro-Maço 1, Diligência nº 3.

Notas

* Deseo manifestar mi agradecimiento al Doctor Gonzalo Redín Michaus, becario de la Escuela Española de Historia y Arqueología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por su apoyo en las investigaciones en Roma; a la Doctora A. Alarcão, Directora del Museu Nacional Machado de Castro de Coimbra, y a la Doctora V. Gomes, del mismo Museo, por la autorización para el estudio de las piezas y cesión de las respectivas fotografías; al Profesor Doctor N. Correia Borges por la autorización para el estudio de la tela del Monasterio de Lorvão; y a la Dirección del Archivo Storico Capitolino de Roma por las facilidades concedidas en las recientes investigaciones realizadas.

¹ Cfr. los estudios de V. Serrão «Il pittore portoghese Antonio Campelo e la Maniera italiana 1550-1580», *Atti del Convegno Internazionale Pontorno e Rosso. La Maniera Moderna in Toscana, 1494-1994*, ed. Marsilio, Volterra-Empoli, 1996, pp. 185-188; idem, «La peinture maniériste portugaise, entre la Flandre et Rome, 1550-1620», *Bolletino d'Arte*, Supplemento al nº 100, 1997, pp. 263-276; idem, «Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la Reina D. Catarina de Portugal», *Archivo Español de Arte*, nº 303, 2003, pp. 249-265.



Álvaro Nogueira?, «Círculo de Simão Rodrigues», Degollación de San Pablo, c. 1600, del antiguo Colegio de San Pablo de Coimbra, Obra inspirada en un fresco de Taddeo Zuccaro, 1566, de la Cappella Frangipani en San Marcello al Corso de Roma, Museu Nacional Machado de Castro, Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus, Coimbra, Fotografía: José Pessoa.

2 Sobre la cultura portuguesa de los años de la Unión Ibérica (1580-1640), cfr. el ensayo fundamental de F. Bouza Álvarez, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações*, Lisboa, 2000.

3 Cfr. A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Fratelli Palombi editori, Roma, 1992, p. 58.

4 *Ibidem*, p. 16.

5 F. Zeri, *Pittura e Controriforma. La 'pittura senza tempo' di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, 1957; y C. Strinati, «Roma nell'anno 1600. Studio di pittura», *Ricerche di Storia dell'arte*, nº 10, 1980, pp. 15-48.

6 A. Zuccari, 1992, p. 100 [*op. cit.* n. 3].

7 *Ibidem*, cap. 1º.

8 Cfr. C. Strinati, «Riforma della pittura e riforma religiosa», catálogo de la exposición *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma, 1982.

9 Sobre los frescos del Oratorio del Crocifisso, cfr. A. Negro, «Oratorio del Crocifisso, il ciclo cinquecentesco: De'Vecchi, Nebbia, Circignani», en *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, vol. II, pp. 47-57; sobre Simão Rodrigues, cfr. A. de Gusmão, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Lisboa, 1957, y V. Serrão (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal - arte no tempo de Camões*, exposición, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Lisboa, 1995.

10 Archivo Storico Capitolino de Roma, *Archivio Urbano*, Sección II, vol. 95 (Notas de Sebastiano Martre de Tarragona), ff. 335-335v. y 353-353v., inédito.

11 De esa pintura, hoy desaparecida, se hizo en 1610, por valor de 10 *scudi*, una nueva versión, que fue encomendada al pintor flamenco Francesco di Castello (Archivo do Instituto de Santo António dos Portugueses, recibos sueltos en *Ordens de Pagamento, 1602-1609* y *Ordens de Pagamento, 1610-1626*), cfr. V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, ed. Colibri, Lisboa, 2000, p. 78, n. 67. El mismo artista o su hijo Miguel di Castello habían pintado, un año antes, otra tabla, *Nuestra Señora de la Piedad*, por valor de 12 *scudi*. Ambas pinturas se conservan hoy en la iglesia de Santo António dos Portugueses, en la primera capilla a mano izquierda, aunque bajo atribuciones incorrectas.

12 Cfr. N. Correia Borges, *Arte Monástica em Lóvão. Sombras e Realidade. Das Origens a 1737*, tesis doctoral, Coimbra, 1992, vol. I, p. 468 y vol. II, est. 214. El autor observa con acierto el miguelangelismo de la pieza, que considera derivación libre de los frescos de la Cappella Paolina.

13 C. Ruão, «Entre a gravura e a Contra-Reforma: Miguel Ângelo e o 'Juízo Final' de Coimbra», *Actas del Simposio A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, Coimbra, 1994, pp. 845-884.

14 Según M. H. Cruz Coelho y M. J. Azevedo Santos, *De Coimbra a Roma. Uma viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra, 1990, p. 111, en 1558 dos frailes de Santa Cruz de Coimbra adquirieron en Roma, para su monasterio,



Simão Rodrigues, «Círculo Simão Rodrigues-Domingos Vieira Serrão», El Emperador Heraclio y la exaltación de la Santa Cruz, Pintura del antiguo retablo del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, c. 1605, Sacristía de la Iglesia del Carmen de Coimbra, Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco, Coimbra, Fotografía: Ilda & C^a.

«tres cartas grandes do dia do Juizo estanpadas e tiradas do que tirou Michael Angelo em a capella do papa».

15 Cfr. P. Dias, *Álvaro Nogueira e a pintura maneirista de Coimbra*, Coimbra, 1977 pp. 38-39.

16 Hay en los depósitos del Museu Grão Vasco en Viseo algunas pinturas con figuras de santos de cuerpo entero, al gusto de la "escuela" de Simão Rodrigues, pero de menor categoría, donde sería posible encontrar la intervención de Álvaro Nogueira.

17 P. Dias, 1977, pp. 32-33 [op. cit. n. 15].

18 V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, Discurso de Doctorado, ed. policopiada, Universidad de Coimbra, 1992, vol. I, pp. 763-764.

19 M. I. Rocha e Sousa, «O retábulo da igreja da Misericórdia de Pedrógão Grande e o pintor Álvaro Nogueira», *Voz das Misericórdias*, febrero de 1985.

20 J. da Silva Ruivo, *A igreja da Misericórdia do Lourçal*, S. C. M. Lourçal, 1992, pp. 31-40.

21 Arquivo da Universidade de Coimbra, *Escrituras*, tomo XV, libro 1, ff. 162 v. a 163. Cfr. M. Lopes de Almeida, *Artes e Ofícios em Documentos da Universidade, Século XVII*, Coimbra, 1971, pp. 80, 82 y 89.

22 Información inédita de Fernando Bouza Álvarez.

23 M. Lopes de Almeida, 1971, pp. 67-68 [op. cit. n. 21].

24 Arquivo da Universidade de Coimbra, *Escrituras*, tomo XV, libro 2, ff. 121-122. Cfr. M. Lopes de Almeida, 1971, pp. 99 y 106 [op. cit. n. 21].

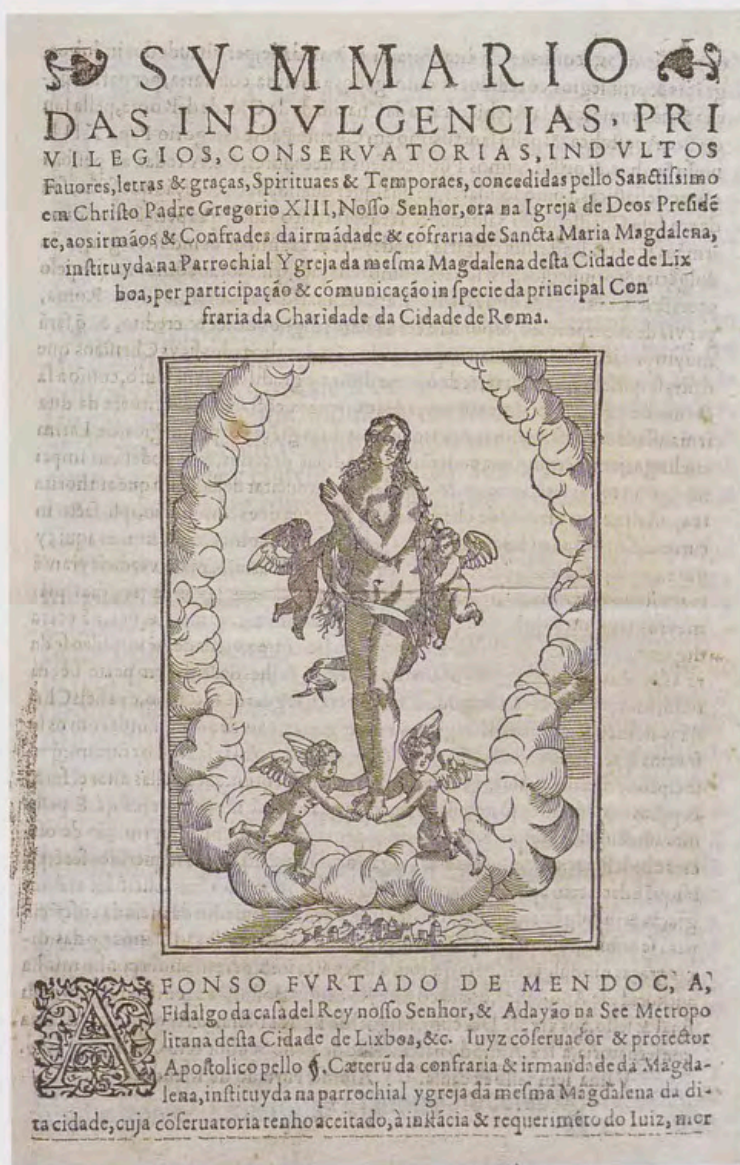
25 La campaña de reconstrucción data de 1722. Cfr. P. Dias, 1977, p. 31 [op. cit. n. 15].

26 Nacido en 1575 en una familia de cristianos nuevos, vivía en la Calçada da Banda de Cima en Coimbra, António Pereira era de color negro y descendiente de esclavos manumitidos. Aparece relacionado con escultores (como Francisco Lourenço y Domingos da Fonseca), lo que lleva a presumir que fuese pintor especializado en dorado y estofado de imágenes. Pese a sus relaciones con Álvaro Nogueira en el retablo de Caria (en cuyo dorado puede haber colaborado), no por eso dejó de ser sentenciado por el tenebroso Santo Oficio, en 1625, saliendo en el auto de fe con pena de cárcel y hábito penitencial a arbitrio (Paulino Mota Tavares, «A Inquisição em Coimbra no século XVII», *História* nº 6, 1979, p. 67.

27 Cfr. P. Dias, 1977, pp. 31 y 55 [op. cit. n. 25].

28 IAN/TT, *Inquisição de Coimbra*, libro 541, s.f. Cfr. V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca...*, 1992, vol. I, p. 673 [op. cit. n. 18].

29 V. Serrão, «Amaro do Vale e Pedro Nunes: dois pintores portugueses na Roma maneirista 'reformada' de circa 1600», *VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez*, Madrid, 1993, pp. 133-148.



Asunción de la Magdalena, grabado anónimo del opúsculo Sumario de Indulgencias, Privilegios, Conservatorias, Indultos, etc., edición de la Hermandad de Santa María Magdalena e impreso en Lisboa en 1578 (impr. Marcos Borges), Colección Particular.



Infante Don Sebastián Gabriel como Gran Prior de la Orden de Malta, Cromolit Heráldica Madrid, Historia de las Órdenes de Caballería, Madrid, 1865, Biblioteca Nacional, Iconografía Hispana, Inv. 1276-9, Madrid.

El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)

Por Mercedes Águeda Villar
Universidad Complutense de Madrid

La historia de los objetos artísticos es, en buena parte, la biografía de sus poseedores. El sujeto de la investigación para los historiadores del arte es también, por tanto, no sólo el objeto aislado y fuera de contexto que ha llegado a nosotros, sino el gusto y la manera en cómo fue coleccionado; su búsqueda y compra nos habla de una determinada personalidad que está integrada en lo que se suele llamar la historia del coleccionismo. Esta historia en España está documentada y es bastante bien conocida durante los siglos XVI, XVII y XVIII, pero son escasos los estudios actualizados sobre las grandes colecciones formadas durante el siglo XIX y sus muñidores. Este momento histórico es fundamental en sus personajes coleccionistas, porque en parte establecen el panorama de muchas de las piezas artísticas españolas que se encuentran en museos y colecciones extranjeras. Hace años dimos a conocer el *Inventario de la Colección del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón*¹. El documento estaba fechado en 1835 y fue redactado con motivo de la incautación de sus bienes, por su adhesión, y participación, a la causa carlista. Esta primera colección constaba de 216 obras reunidas por un joven de veinticuatro años tan sólo, que con el paso de los años siguió coleccionando, y llegó a reunir una colección de más de 1.000 obras de arte, como atestigua el catálogo redactado a su muerte en 1876 en la ciudad francesa de Pau².

En aquel momento sólo dimos la transcripción del documento y sus atribuciones actuales, así como las localizaciones de muchas de sus obras. La importancia del docu-

mento consistía no sólo en su contenido, sino en que ponía de manifiesto la personalidad de un coleccionista y mecenas, pues también figuraban obras de pintores contemporáneos en esta primera Colección. Entonces, no disponíamos de una serie de informaciones que, debido a investigaciones posteriores, quisiéramos dar a conocer en este estudio; fundamentalmente, se trata de las motivaciones que llevaron a la formación de esta Colección y, sobre todo, de algunos de los avatares y sucesos acaecidos con motivo de la adquisición de algunas de las pinturas más importantes de este conjunto.

Para conocer la personalidad del propietario de tan extensa Colección, y las razones de su constitución, son necesarios algunos apuntes biográficos que desvelen su contradictoria conducta. El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza había nacido en Brasil en el año 1811, a causa del exilio de sus padres que, con motivo de la invasión y ocupación de Portugal por las tropas napoleónicas³, se habían refugiado en esta colonia portuguesa. Su padre, Pedro de Borbón y Braganza, nacido en 1786, era hijo del matrimonio del Infante Don Gabriel, hijo de Carlos III, con la hija de los Reyes de Portugal, María Ana Victoria de Braganza; tras la temprana muerte de sus padres y el fallecimiento del Rey Carlos III, el niño fue enviado a la Corte de Portugal en 1789. En ella se educó, y en 1810 se casó con María Teresa de Braganza, Princesa de Beira; al año siguiente, y con motivo de la invasión francesa el matrimonio se refugió en Brasil, como ya hemos dicho, donde ese mismo año nació su hijo Sebastián Gabriel, en



Infante Don Sebastián, Majo andaluz,
grabado, Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.

el Palacio de San Cristóbal de Rio de Janeiro donde falleció el Infante Pedro, su padre, al año siguiente, en 1812.

Según opinan algunos historiadores ⁴, el conocimiento de la muerte de Don Pedro fue notificado a la Corte de Madrid de forma bastante rápida, pero no ocurrió lo mismo con la existencia de un heredero. De esta ignorancia se desprende que, una vez restablecido en el trono el Rey Fernando VII, las rentas de la Orden de Malta y el mayorazgo, pertenecientes al difunto Infante Don Pedro, pasaron al hermano del Rey, Carlos María Isidro. El regreso de la Princesa de Beira y su hijo Sebastián Gabriel a la Corte madrileña, durante el Trienio Liberal, en 1822, y tras su reclamación a la Justicia, propició la devolución del mayorazgo, y en 1824 el Monarca Fernando VII permitió que volviese a utilizar su título de Infante de España.

Establecidos en Madrid, la educación del joven Infante Sebastián Gabriel recayó sobre su madre. En la documentación utilizada no se dan noticias de otro tipo de formación que la artística, por lo que debemos suponer que la enseñanza básica en materias habituales fue la normal destacando en cambio el hecho extraordinario de que tuvo profesores de dibujo y pintura desde muy temprana edad. En su biografía Ossorio ⁵ afirma que sus primeros maestros fueron el pintor genovés Viale ⁶ en Lisboa, que le enseñó los primeros rudimentos del arte, y también Bernardo López ⁷, hijo del entonces primer

Pintor de Cámara Vicente López, de quien llegó a copiar cuadros al óleo a la edad de doce años, como un *bodegón con un racimo de uvas, un libro y otros objetos*. Otro de sus biógrafos, Roa ⁸ afirma que fue educado en el pincel por Rivera, dato que se ve confirmado por Ossorio ⁹ cuando cita que sus primeros trabajos al óleo con tan sólo diecisiete años fueron realizados bajo la dirección de Juan Ribera ¹⁰. De todos sus progresos en el arte del dibujo y la pintura, encontramos concreta información en la correspondencia que el Infante mantuvo con sus tíos Don Fernando y Doña María Josefa ¹¹ durante los años 1824-1828. Aunque de sus palabras no se desprenden los nombres de los que fueron sus maestros, ni tampoco se citan nombres de obras concretas realizadas por el joven Infante, si constatamos el interés por sus progresos con el dibujo, pastel y pincel, informándole de algunos cuadros vistos en sus viajes ¹² y que les habían impresionado lo suficiente como para dar cuenta de ello a su sobrino "artista". Su aprendizaje artístico no se limitó exclusivamente a la práctica de la pintura y dibujo, sino que su curiosidad hacia las Bellas Artes le llevó, además, a cultivar el grabado, incluso en su variante de la litografía, que entonces estaba tan de moda, bajo la dirección de José de Madrazo ¹³, y parece ser que este profesor fue también su instructor en materia de Historia del Arte y Estética ¹⁴. En definitiva, por esta amplísima y variada preparación, diríamos que se trataba de un aprendizaje para un futuro profesional de la práctica artística, y no del capricho momentáneo de un miembro de la Familia Real.

La corroboración de su práctica artística se ve refrendada por la existencia de algunas obras autógrafas anteriores a 1835, fecha de su establecimiento en Italia. De su actividad como grabador se conservan tres aguafuertes de dibujo torpe y con temas contemporáneos, muy utilizados por otros pintores del momento: *Majo andaluz* ¹⁵, *Caballero a galope* ¹⁶ y *Los estudiantes de la sopa boba* ¹⁷. Además son citados otros dos grabados por Mut ¹⁸ que tienen por tema *Hombre montado sobre elefante* y *La última cena*. Aunque sólo uno de los grabados reseñados lleva la fecha de 1827, los escasos adelantos técnicos del resto de los conocidos llevan a pensar que todos debieron ser hechos en torno a esta fecha, y debemos suponer que, puesto que los resultados artísticos eran muy deficientes, el Infante decidió comenzar a utilizar otra técnica mucho más fácil, desde el punto de vista de la ejecución, como es la litografía. Puede que este cambio se debiese a una opción personal, pero nos atrevemos a aventurar que detrás de este paso estuviese al asesoramiento de José de Madrazo, su profesor en esta materia y Director del Real Establecimiento Litográfico desde 1825 ¹⁹.

Convendría, sin embargo, reflexionar sobre la elección de estos temas llevada a cabo por el Infante para sus primeros ensayos en el grabado, porque estas opciones nos pueden indicar algún aspecto importante de sus preferencias artísticas. Dos de ellos, como son *Majo andaluz* y *Los estu-*

diantes de la sopa boba, reflejan una coincidencia con temas utilizados por la pintura costumbrista del momento, como en los pintores Alenza o Lucas. Otro tema goyesco aparece en este conjunto: el de *Hombre montado sobre un elefante*. Goya, antes de su partida a Burdeos, había utilizado el tema de los elefantes en dos imágenes: en un dibujo²⁰ y en un grabado de la serie de "Los Disparates" titulado *Disparate de bestia*²¹, dándose la circunstancia de que la prueba de estado conservada procede de la Colección del Infante Don Sebastián Gabriel, aunque no sabemos la fecha de su adquisición²². Esta coincidencia refuerza la visión de un joven interesado por el arte y las novedades temáticas de su tiempo. De los otros dos aguafuertes poco podemos decir. De *La última cena*, al no conocer ningún ejemplar, no sabemos si es original o copia de alguna pintura, mientras que el del *Caballero* refleja el gusto iniciado por el arte inglés desde finales del siglo XVIII, donde los temas ecuestres adquirieron tanta importancia.

Las noticias documentales, y las fechas en que se pudo iniciar en la nueva técnica de la litografía el Infante Don Sebastián Gabriel, son igualmente escasas, pero conocemos varias obras firmadas por él, que demuestran una calidad de dibujo más aceptable, producto del paso del tiempo en su aprendizaje artístico, tanto en copias de obras de artistas conocidos como en obras originales. Lo que avala nuestra teoría acerca de la dificultad que supuso la técnica del aguafuerte, para este joven aficionado a la práctica de las Bellas Artes, y cómo su cambio a la utilización del procedimiento litográfico le facilitó una rápida adaptación hacia un método de estampación más fácil de realizar, que nunca llegó a dominar en todas sus posibilidades. Ya Ossorio²³, a fines del siglo pasado, citaba dos litografías realizadas por el Infante: *la cabeza de San José, copia de Rafael*²⁴ y *Un mameluco descansando con su caballo del diestro, copia de Vernet*²⁵. Con posterioridad, Jesusa Vega²⁶ ha añadido una obra más a este sucinto número de litografías con el título de *Fumadores y bebedores*²⁷.



Infante Don Sebastián, Los estudiantes de la sopa boba, grabado, Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.

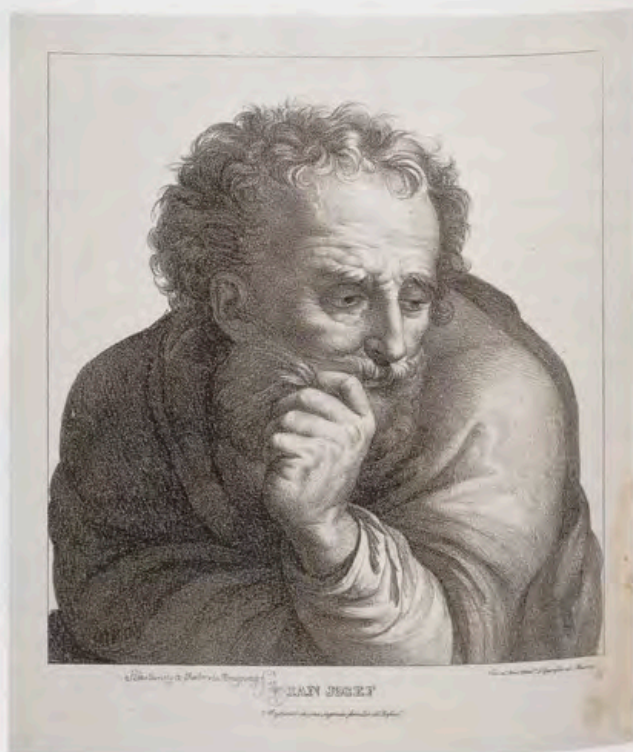
La *Cabeza de San José*, copiada de Rafael, procede del óleo conocido como "La Sagrada Familia del roble" que se encontraba entonces en la Colección Real española²⁸, de total accesibilidad para el Infante por ser el Palacio de Madrid y el resto de las residencias reales su morada habitual hasta 1835. La elección de este motivo pudo haber sido por gusto personal, pero nos inclinamos a pensar que en ello tuvieron mucho que ver nuevamente las ideas neoclásicas de su maestro José de Madrazo, ya que es unánimemente admitida la admiración que sentía por este pintor del Renacimiento²⁹, fruto a su vez del estudio de las obras de Mengs, verdadero mentor del credo artístico adquirido por Madrazo durante los años juveniles de aprendizaje artístico. Además, se da la circunstancia de que, años más tarde, el mismo Madrazo publicaría un estudio sobre el cuadro objeto de copia por parte del Infante³⁰.

El tema de la copia del cuadro de Pieter de Bloot tiene una explicación muy diferente, porque era de su propiedad y figuraba en el Inventario de su Colección en 1835³¹, y aquí asistimos a un gusto y preferencia del Infante que tiene mucho que ver con la moda de los tiempos. Desde mediados del siglo XVIII observamos una proliferación de los corpus de grabados dedicados a reproducir los cuadros en posesión de las Familias Reales y otras colecciones aristocráticas, hecho que en el siglo XIX se alargaría hasta las grandes colecciones burguesas. Nuestro país, aunque con retraso también quiso incorporarse a esta moda, y surgen los intentos de reproducir en grabado la Colección Real de Carlos III y Carlos IV, con ejemplos gloriosos como los de las obras de Velázquez por Goya, la fundación de la Real Calcografía, y, ya a principios del siglo XIX, la creación del Real Establecimiento Litográfico por José de Madrazo en 1825. Todos estos hechos estaban emparentados con algunas de las ideas derivadas de la Ilustración, como son el fomento de la Industria, el Comercio y la divulgación de las Artes. El Infante Don Sebastián Gabriel, criado en este ambiente y educado artísticamente bajo las ideas de José de Madrazo, impulsor del mencionado establecimiento litográfico, no parece haberse librado de esta influencia; de manera que podríamos sacar la conclusión de que el Infante quiso litografiar una obra que le pertenecía y que posiblemente, una vez comenzada la adquisición de pinturas para formar el germen de lo que más tarde sería su gran Colección, continuaría con esta idea, como lo demuestra una serie de litografías de artistas españoles contemporáneos copiando la imagen de cuadros de su propiedad³². Esta idea se ve confirmada no sólo por la existencia de doce ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, sino que también consta, en el Inventario de 1835³³, un número de dieciséis litografías con cuadros de su Colección. Como en esa fecha, y según los inventarios citados, tenía más de 200 obras, debemos suponer que esta idea de reproducir su Colección se abandonó, sin que conociéramos las razones.

Para terminar con la actividad de litógrafo del Infante convendría añadir algún comentario a la estampa deno-

minada *Mameluco descansando o turco o árabe*³⁴, que de todas estas maneras es citada. Es copia de una litografía de Carle Vernet (1758-1836) que no se encuentra en ninguno de los inventarios mencionados, y por tanto no sabemos cómo pudo llegar a sus manos. Al revés que las dos anteriores, es una creación moderna de principios del siglo XIX, de un pintor y litógrafo que siguió la campaña italiana y española de Napoleón y fue copiada literalmente, pero, al igual que en la *Cabeza de San José*, el Infante no ha copiado los fondos sino que su copia se remite a los perfiles de las figuras y del paisaje. La elección del tema copiado está relacionada con el gusto del momento por el exotismo, y, sobre todo, por la tendencia romántica a representar al pueblo árabe después de las campañas de Napoleón en Egipto. De esta forma quedaba definido el gusto artístico del Infante entre el clasicismo renacentista y la más absoluta modernidad del Romanticismo.

La actividad como grabador del Infante creemos que fue abandonada durante el comienzo de la década de los treinta, aunque sus experiencias artísticas no se agotaron aquí, porque en 1831 pintaba un *Cristo Crucificado* que fue litografiado por Vicente Camarón³⁵. El cuadro aparecía en el Inventario de 1835³⁶ con diferentes medidas, y su ubicación figuraba en el *Reclinatorio de la Señora*. La imagen litografiada nos revela una composición de tipo velazqueño³⁷ con el rostro velado por el cabello en su lado derecho, halo y corona de espinas alrededor de la cabeza, de cuatro clavos y tablilla con la inscripción en los tres idiomas; pero a su vez muestra una clara similitud con la obra



Infante Don Sebastián, *Cabeza de San José*, Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.

homónima de Mengs³⁸, por el fondo de paisaje, demostrando una vez más el Infante su compromiso entre el mundo tradicional en este caso español y la modernidad del clasicismo dieciochesco, dentro de cuyos cánones se había educado. Debemos apuntar, y aunque este periodo de su vida no es objeto de este estudio, que su actividad como pintor no acabó en estos años, porque durante su estancia italiana³⁹, y hasta su regreso a Madrid en 1859, dejó constancia de su buen hacer pictórico en diversos cuadros de altar para iglesias italianas, y en el Inventario de sus bienes, ya citado, figuran también retratos de personajes de su entorno más cercano⁴⁰.

Esta "desmedida" afición a la práctica de las Bellas Artes, como expresan las palabras de Federico de Madrazo desde París en 1838, *Parece que el infante D. Sebastián no hace mas que pintar; se necesita tener humor y temple particular para tener el espíritu bien tranquilo para ocuparse de las bellas artes en ciertas ocasiones*⁴¹; el comentario hace referencia a que el Infante se encontraba en el norte de España siguiendo la campaña carlista y tenía tropas a su mando, no siendo una circunstancia idónea para el ejercicio de la pintura. Pues insistimos, esta "desmedida" afición tuvo su recompensa dentro del mundo académico, ya que en 1826 fue nombrado Académico de Honor y Consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴².

Si la pintura y el grabado ocuparon gran parte del tiempo de su juventud, no sería entendible su vocación por las Bellas Artes sin una referencia a su pasión por el coleccionismo de obras de arte. Estos dos conceptos suelen ir juntos, aunque no siempre es posible su realización, pero las circunstancias de su posición en la Corte, su poder adquisitivo y el momento histórico en que vivió, cuando las grandes colecciones aristocráticas se comenzaban a deshacer; surgiendo el comercio de obras de arte, bien por compras a particulares o a conventos que, después de la invasión francesa, y más tarde por el decreto de desamortización de 1835 que suprimía muchos de ellos, se vieron despojados de gran parte de sus pinturas. La idea fue de su madre, la Princesa de Beira, como se desprende de un borrador de carta dirigido a Fernando VII, pero que no sabemos si fue enviado⁴³; este documento no está fechado, pero figura entre una serie de cartas datadas entre 1824-1829. De su lectura se deduce que ya contaba con algunas obras, pero que deseaba aumentar su Colección, y para ello solicitaba del Rey que podría incrementar su galería *cediéndome algunos de los que le cupieron a V.M. en la testamentaria del rey el Padre de V.M.* En 1819 había muerto el Rey Carlos IV, dejando una colección de pinturas creada en Italia que pasaron a formar parte de la Colección Real española. Por otra parte, tanto el Infante como su madre debieron pensar que era un momento adecuado para que Fernando VII quisiera desprenderse de algunas obras, como había puesto de manifiesto la creación del Museo Real de Pinturas o del Prado en 1819 con fondos de la Colección Real.

Quisiéramos centrar nuestro estudio en la formación de su Colección y de estas primeras compras realizadas por el Infante, de las que tenemos abundante documentación, correspondientes al periodo 1828-1835, pero vamos a tratar exclusivamente las adquisiciones de obras de Goya y de El Greco. No tenemos noticias de que antes de la marcha de Goya a Burdeos en 1824 el Infante le hubiese conocido, pero es fácil imaginar que su pintura no le debía ser desconocida. Goya, con el restablecimiento de la Monarquía, siguió siendo pintor de Fernando VII, y aunque sus trabajos en la Corte disminuyeron en número de forma ostensible, fueron numerosos los retratos que hizo del nuevo Rey para diversas instituciones y particulares. Además, sus cuadros adornaban las paredes del Palacio Real de Madrid, y la aristocracia tenía abundantes muestras de su arte. Por esta razón pensamos que a un joven cuya educación artística estaba basada en la tradición y el gusto moderno, como manifiestan algunos de los temas escogidos por el mismo Infante para sus grabados y litografías, la persona y la pintura de Goya no le podía ser ajena.

Esta digresión nos sirve para corroborar el interés que el Infante Sebastián Gabriel tenía por la pintura de Goya, como se atestigua por dos cartas que Francisco Javier de Goya envió al pintor Vicente López al mes de morir su padre. En ellas se muestra deseo de ofertar algunos cuadros de su padre al Infante, al parecer por un escrito previo que no ha llegado hasta nuestros días. El primer documento, fechado en 23 de mayo de 1828⁴⁴, muestra una exquisita caligrafía y buen estilo, que permite pensar en la excelente educación recibida por Javier Goya, y que pone de manifiesto los progresos económicos de la familia Goya y el interés por la formación de su único hijo. Por esta carta sabemos que Javier Goya estaba de regreso de Burdeos el 23 de mayo, después de haber liquidado todos los asuntos económicos con motivo de la muerte de su padre. Y también que no llegó a tiempo para recoger sus últimas palabras, porque el 19 de abril -Goya murió el 16- todavía se encontraba en la frontera hispanofrancesa, y el 28 de abril emprendió regreso a España, según noticias dadas por una carta de Leocadia Weiss a Leandro Fernández de Moratín⁴⁵. No sabemos si fue durante el viaje o ya en Madrid, pero, según esta carta, Javier tenía una dolencia en la pierna que le impedía andar, por lo que no pudo presentarse en casa del Infante Don Sebastián para ofrecerle en persona algunos cuadros de su padre.

Entre los cuadros ofrecidos estaba la serie del *Bandido Maragato* que aparecía en el Inventario de 1812⁴⁶ y de la que no se conocían otras noticias que su pertenencia a la colección Lafitte de Madrid en torno a 1861⁴⁷. Este dato hace suponer que años más tarde su hijo o su nieto debieron venderlas al citado coleccionista y que por las razones que fuesen el Infante jamás adquirió. En la misma carta se citan otras dos colecciones que últimamente hizo, pero su



Infante Don Sebastián, Mameluco descansando, litografía, Biblioteca Nacional, Inv. 27171, Madrid.

identificación es complicada porque no se da ningún otro dato. Y por último, Javier Goya ofrece al Infante mediante Vicente López, una de aquellas miniaturas que últimamente hizo. Por esta frase podríamos interpretar que se trataría de alguna de las miniaturas realizadas en Burdeos sobre marfil, aunque ninguna de las conocidas lleva el tema que sabemos que tuvieron por el Inventario de 1835 ⁴⁸ un picador en dos distintas suertes de varas, pero todavía sabemos algo más y es que estaban firmadas ⁴⁹, dato que no aparecía en el citado Inventario de 1835. Desgraciadamente estas miniaturas no se encuentran en la testamentaria del Infante de 1887 ⁵⁰, por lo que suponemos que en algún momento, entre 1835 y 1875, fecha de su fallecimiento, desaparecieron de su Colección; tampoco hemos vuelto a saber nada de unas miniaturas con tema semejante dentro del catálogo general de obras de Goya, ni tampoco conocemos su procedencia, puesto que no figuran en ninguno de los dos Inventarios conocidos del artista de 1812 y 1828 ⁵¹. El último comentario recogido en la carta sobre una obra regalada al Infante trata sobre la litografía que Francisco de la Torre hizo en Burdeos, titulada *Goya en su lecho de muerte*, y cuyo dibujo es atribuido al pintor Brugada, que le asistió en sus últimos momentos ⁵². Según las noticias dadas por su hijo en esta carta, la obra se hizo con el fin de presentar a las personas que mas le apreciaron. Esta litografía tampoco aparece en ninguno de los Inventarios citados de la Colección de Don Sebastián Gabriel.

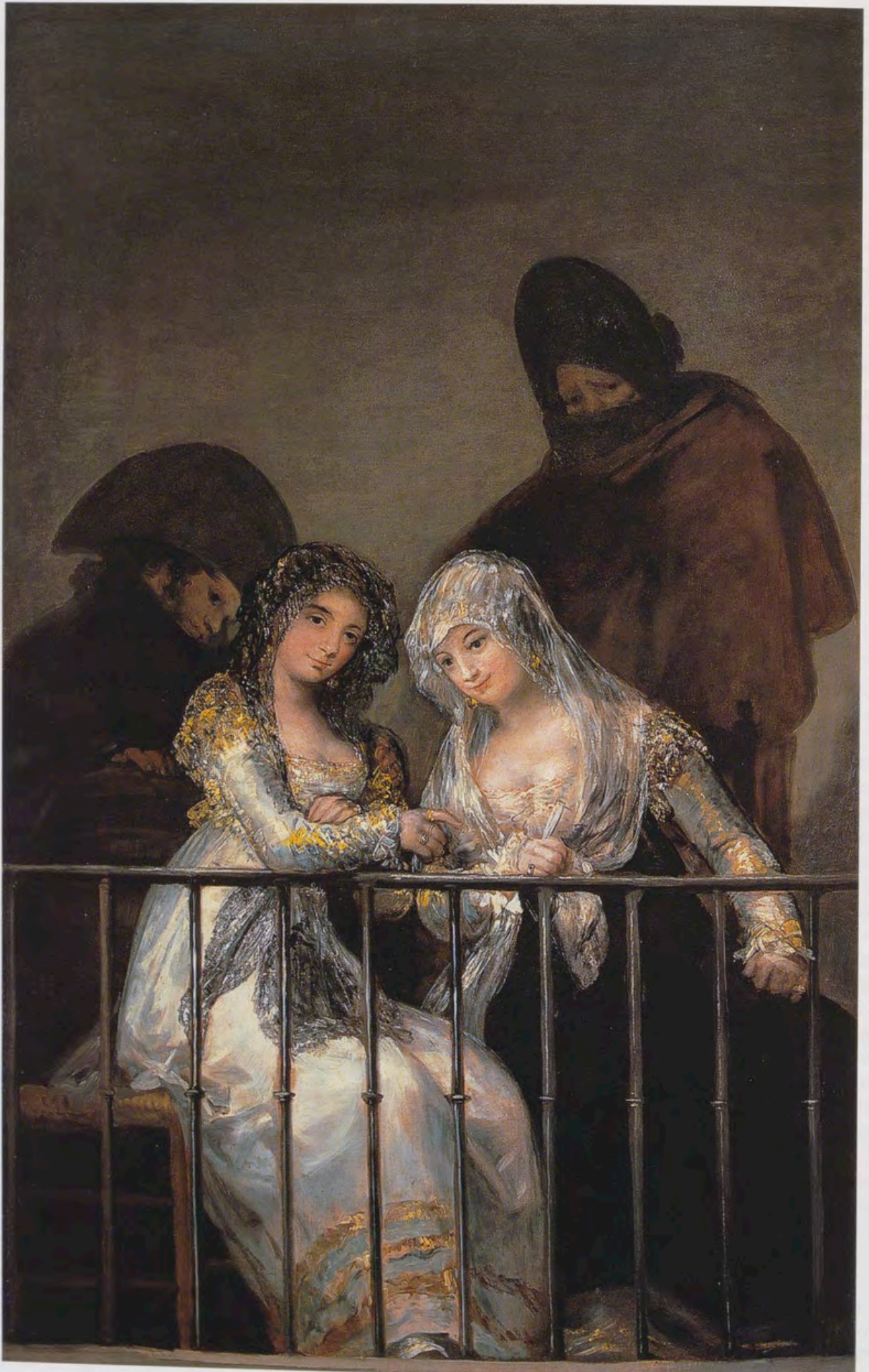
La segunda carta de Javier Goya es del día siguiente, 24 de mayo. En ella volvió a dirigirse a Vicente López ⁵³. En esta ocasión la carta contiene las noticias de haber remitido al Infante dos series de seis bocetos –que debemos entender como cuadros de pequeño tamaño, y no estrictamente como obra preparatoria para otra de mayor tamaño– una de ellas está explícitamente nombrada como la del *Maragato* ⁵⁴ y la otra también de seis cuadros tenía como tema genérico los toros. Hasta lo que conocemos en la actualidad no nos es posible identificar este grupo de seis cuadritos de toros que no constan en el Inventario de 1812 ya citado, y tampoco entre las obras existentes en *La Quinta del sordo* en 1828, aunque sí hay que reseñar que en este último documento figuraban ocho bocetos de toros, pero su tamaño impide pensar que se tratase de los mismos ⁵⁵. En otro párrafo de la carta, Javier Goya advierte que también envía al Infante Don Sebastián otro cuadro que denomina *La Misa*, para que sea examinado, haciendo la aclaración de que fue uno de los más amados por su padre, que no quiso venderlo en vida; sobre esta obra parecen existir más indicios, pues un cuadro con estas características figuraba en el Inventario de 1828 ⁵⁶. Las dificultades para la adquisición de cualquiera de las obras citadas debieron ser muchas, porque, en una comunicación de Vicente López al Infante Don Sebastián ⁵⁷, aquel exponía la dificultad que Javier Goya pone para deshacerse de *La Misa* y las corridas de toros, porque son las mejores, mientras que las otras –serie del *Maragato* y las del último tiempo– no serían tan dificultosas en su adquisición.

Llegados a este punto, convendría hacer algunas puntualizaciones sobre la valoración contemporánea de las obras citadas, ya que sólo son identificables con seguridad *La Misa* del Museo de Agen y la serie del *Maragato* de Chicago, y la apreciación por la calidad de estas obras actualmente es inversamente proporcional al mérito adjudicado en las palabras de Javier Goya. La explicación puede que esté en una simple maniobra comercial de Javier Goya, que alabó las calidades de cuadros que él sabía de menor valía, con la intención de que le fuesen comprados por este coleccionista, y así irse deshaciendo de unas obras mediocres. Porque si nos planteamos otras posibilidades sólo cabría pensar que Javier Goya estaba vendiendo obra apócrifa de su padre al mes de su muerte, y como estamos hablando de dos series de seis cuadros cada una, no creemos que estos pudiesen estar hechos en un plazo tan corto de tiempo, y se trataría de cuadros recién pintados por el propio Javier Goya u otro pintor desconocido, por lo que estamos suponiendo que habría estado haciendo o encargando pinturas para su venta en vida de su padre.

Independientemente de cual fuese la actuación de Javier Goya, parece que ninguno de los cuadros y series de mejor calidad fueron comprados por el Infante, porque en el Inventario citado de este mismo año de 1828⁵⁸, y desde luego posterior a la muerte del pintor, ya que su nombre figura como fallecido, no aparece ninguna de estas obras. Sin embargo, si figuran las dos miniaturas firmadas que serían las dos que se encuentran en el Inventario de 1835⁵⁹ cuyo tema ya ha sido citado como *Un picador en dos distintas suertes de varas*, hoy sin localizar. Y también figuran dos cabezas de tamaño natural con el tema de *Santa Teresa y San Antonio Abad*. Estas obras pasaron después a denominarse en el Inventario de 1835, sin que sepamos la razón, como *retrato de una monja y un religioso*⁶⁰. Sobre la temática de estas dos obras hacemos notar, ahora, cómo en este Inventario de 1828 son identificadas como *Santa Teresa de Jesús y San Antonio Abad*, iconografía que conviene perfectamente a la indumentaria pintada por Goya, y que en un momento determinado, y con los años, pasaron a ser conocidos como monja y fraile, según se



V. Camarón, Cristo crucificado, litografía, Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.



Escuela de Goya, Majas al balcón, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. (29.100.10), Nueva York

manifiesta en el Inventario de la Colección de 1835 donde ya son conocidos de esta forma más enigmática, errónea identificación que persiste en la Testamentaria de 1887, donde todavía son reconocidas de una forma más indeterminada *Cabeza de monja* y *Cabeza de un viejo*⁶¹. Si la fecha de 1827 que figura al dorso de estas obras fuese cierta, aunque de mano apócrifa, tendríamos que pensar que estas obras habrían podido ser pintadas por Goya durante el verano que pasó en Madrid⁶², y quedaría para la especulación pensar si habrían sido encargadas o pintadas para el Infante Don Sebastián, y así podríamos hablar de un contacto directo entre el pintor y el coleccionista, o procederían de Javier Goya.

Siete años más tarde, en 1835, cuando, con motivo de la incautación de sus bienes, se hizo el Inventario, tantas veces ya citado, de su Colección, el Infante había incrementado su galería de obras de arte de forma considerable. El Inventario de pinturas y esculturas constaba de 231 obras, como ya dimos a conocer en 1982⁶³. Y en esta lista figuraba otra obra de Goya además de las miniaturas y las dos cabezas de santos ya reseñadas; con el nº 48 aparecía el cuadro de *Majas al balcón*⁶⁴ que recogimos en su momento, pero en una nueva copia de este Inventario⁶⁵, ahora localizada, figura una adición al mismo donde están consignadas las estampas propiedad del Infante, y entre ellas están inventariadas cuatro estampas enmarcadas de *caprichos de Goya* y dos juegos de estampas, uno de 55 ejemplares como *varios caprichos del mismo autor* y otro de 54 con la misma denominación. Si nos atenemos al tema representado que aparece en el documento, las estampas son consignadas como "caprichos". Si tomamos este título en sentido literal su nombre podría referirse a la serie así denominada y publicada en 1799; pero el número de planchas publicadas, ochenta, no concuerda con el número de estampas en posesión del Infante, por lo que la palabra "capricho" puede ser entendida de forma genérica, como obra de Goya, y por lo tanto caprichosa, curiosa o diferente. La razón por la que no se incluyeron en el Inventario publicado en 1982 la encontramos al final de este documento ahora descubierto. Parece ser que en el momento de hacerse el Inventario no se numeraron las estampas, porque éstas se hallaban en los sótanos del Palacio Real de Madrid y es ahora, con motivo de la elaboración de un inventario en el que tenían que figurar *todos los muebles, enseres y efectos*, cuando son registradas en una lista las estampas de Goya en posesión de Don Sebastián Gabriel. Este nuevo dato documental no hace más que demostrar el interés del Infante por la obra grabada de Goya, aunque no podamos identificar el tema o la serie a la que pertenecen las ciento tres estampas.

La incorporación a su Colección del lienzo *Majas al balcón* presenta varios problemas: en primer lugar el de su origen. Siempre se ha dado por supuesto que procedía de la colección de Javier Goya, pero en la documentación encontrada no figura ninguna alusión acerca de este cua-

dro. La explicación comúnmente admitida⁶⁶ es que el cuadro debió ser comprado por Don Sebastián Gabriel hacia 1828, después de la muerte de Goya, a su hijo; gracias al texto de las dos cartas dadas a conocer sabemos que esta obra no figura entre los cuadros ofertados por Javier Goya y que tampoco figuraban en el Inventario de la galería del Infante fechado en ese mismo año de 1828, ahora localizado; de forma que, en algún momento entre 1829 y 1835 el Infante se hizo con el cuadro, y puesto que Javier era propietario de las otras *Majas al balcón* parece lógico pensar que el ejemplar del Infante, por ser una variante del mismo tema, saliese de la misma colección. De esta manera, y con independencia de su actual atribución a la escuela de Goya, podemos afirmar que la teoría apuntada recientemente⁶⁷ sobre la posible inclusión del cuadro mencionado en la galería del Infante, con anterioridad a 1828, se desvanece por la existencia de este nuevo Inventario que hace imposible esta probabilidad.

El segundo problema que presenta el lienzo es el de su autoría. Es una obra muy contestada en la actualidad, pero las dudas sobre la técnica supuestamente utilizada por Goya son muy antiguas. Ya en 1904, cuando el cuadro fue comprado en Madrid al heredero del Infante por el marchante Paul Durand-Ruel para el coleccionista Havemeyer de Nueva York, un crítico de arte francés, Roger Max, expresaba su extrañeza sobre la técnica utilizada para los rostros *it is extraordinary for Goya to paint the women's faces as if they were miniatures*⁶⁸. Desde entonces no ha dejado de estar bajo sospecha, solamente acallada para muchos por la prestigiosa entidad a la que fue legada, el Metropolitan Museum de Nueva York; la respuesta vino desde dentro del mismo Museo cuando, con motivo de una espléndida exposición en 1993⁶⁹, se vieron sacadas del catálogo de obras seguras de Goya y la corroboración a estas opiniones se vio refrendada y repetida en 1995⁷⁰. Pero este mismo año Glendinning volvía a expresar sus dudas acerca de la exclusión del cuadro del catálogo de las obras de Goya. Desgraciadamente sobre este particular tampoco podemos aportar ninguna prueba concluyente, excepto la certeza de que el cuadro fue adquirido después de 1828.

Así pues, nos encontramos con otra obra propiedad de Don Sebastián Gabriel, cuya autoría goyesca hoy está puesta en duda de manera mayoritaria por la crítica actual, y de la que no tenemos constancia documental que procediese de la colección del hijo del pintor. De esta manera, e independientemente de cuál sea el origen del cuadro, sí podemos comentar quiénes fueron los intermediarios del Infante en la compra de cuadros tan dudosos para su colección. Ya hemos visto mediante las cartas de Javier Goya, cómo se dirigía al pintor Vicente López y éste a su vez expresaba sus dudas acerca de la calidad de algunos de los cuadros⁷¹ por los reparos expuestos en sus cartas Javier Goya. Para asegurarse de que la operación resultase satisfactoria pedía la intervención de José Luis

Tordera ⁷², hombre de la confianza del Infante, que fue nombrado en 1831 su Secretario de Cámara, y del que no sabemos cuáles eran sus conocimientos pictóricos. Pero además, y como ya hemos dicho en párrafos anteriores, también se encontraban entre sus asesores José Madrazo, Valeriano Salvatierra y José Aparicio; todos ellos debían conocer bien las obras de Goya, cuando no, habían tratado al propio pintor; de forma que o todos se equivocaron, o todos participaron en este tipo de supercherías.

Del aprecio que las *Majas al balcón* de la Colección del Infante siguieron despertando nos hablan las numerosas copias que se hicieron de este modelo ⁷³, pero sobre todo queremos confirmar que una sospecha emitida por el siempre añorado Lafuente Ferrari ⁷⁴ ve ahora su confirmación en un nuevo documento. Nos referimos a la atribución al pintor romántico Francisco Lameyer de una copia del cuadro citado, y sobre cuya calidad había opinado Federico de Madrazo. Esta sospecha se ve ahora corroborada por la aparición de una carta ⁷⁵ dirigida al director de la Galería de Pinturas en Pau, Eusebio Rey, para que se permita el acceso al pintor Lameyer que quería hacer una copia del cuadro. La carta está fechada en mayo de 1876 desde Madrid, un año antes de la muerte de este pintor; sobre la posible identificación de la copia sólo tenemos el juicio emitido por Federico de Madrazo acerca de que *tenía el valor de un original por lo admirablemente que conservaba el espíritu y la técnica del maestro* ⁷⁶; esta apreciación nos permite pensar que la fidelidad al original goyesco fue máxima, y habrá que localizarla entre las muchas versiones de la obra en cuestión.

El otro aspecto sobre el que quisiéramos aportar nuevos datos surgidos de nuestra investigación entre los papeles del Infante Don Sebastián Gabriel es el asunto referido a la adquisición de los lienzos de El Greco que pertenecieron a su Colección. En 1828 la incipiente Colección del Infante no contaba con ninguna obra de este autor, sin embargo, siete años más tarde, en 1835, figuraban como de su propiedad tres cuadros con el tema de *La Asunción de la Virgen, San Bernardo y San Benito* ⁷⁷. El origen de ellos era sabido desde antiguo, pero las circunstancias y la forma en que se adquirieron sólo lo eran mediante testimonios de personas que conocieron a los que intervinieron. De manera que era habitualmente admitido que el cuadro había sido comprado hacia 1827, y que en su lugar se había colocado una copia del pintor José Aparicio ⁷⁸.

Ahora, y gracias a la documentación localizada, podemos saber el proceso que se siguió hasta llegar a colgar *La Asunción* en los salones del Infante, y de qué forma se realizó la adquisición. La primera noticia que tenemos de que el cuadro podía pasar a la Colección del Infante es del 30 de abril, en que el escultor Valeriano

Salvatierra ⁷⁹ expone las dificultades que se pueden encontrar para la adquisición del cuadro, *porque es muy querido y se necesita mucho sigilo en el trato que se ha de tener con los interesados*. El 3 de mayo ⁸⁰ volvía a escribir Salvatierra sobre la importancia que tiene el cuadro del altar mayor de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, que él considera *2º Capo de Opera* de El Greco, de tal forma que en varias ocasiones han intentado comprarlo ofreciendo grandes sumas a las monjas, pero que cree que tiene *ganado* al administrador y mayordomo de las monjas, que además le ha dicho *que nadie, ni Arzobispo, ni Consejo de la Gobernación tiene que hacer con el, pues es dueño de la Capilla, de poder vender, de comprar y hacer lo que guste*. También advertía Salvatierra que este personaje exigía además que se colocase en su lugar un cuadro del mismo asunto. Al día siguiente, por otra carta ⁸¹ de Valeriano Salvatierra dirigida al mismo remitente, sabemos que pide al administrador 14.000 reales y además la copia para ser colocada en su lugar, y que todo ello debe hacerse con la mayor *delicadeza*; la copia debería estar colocada en el plazo de dos meses. Y, como comprobación de este acuerdo, se conservan los recibos del compromiso de Salvatierra, y debajo de este recibo se encuentra la conformidad de la Abadesa del convento de Santo Domingo el Antiguo de haber recibido la copia ⁸² que por su curiosidad transcribimos

Yo, Dn. Valeriano Salvatierra 2º Escultor de Cámara de S.M. y Director de la Galería de estatuas del Real Museo: digo: Que he contratado con el Señor D. Pedro Anchuelo Capellán Mayor y Receptor de la que en el Real Monasterio, fundó Dª. María de Silba, sobre el Quadro original del Dominico Greco colocado en medio del Altar mayor de dicha Capilla, en la cantidad de Catorce mil Reales Vellón los que recibió dicho Señor Anchuelo y con la obligación de, a los dos meses dar colocada una copia exacta, siendo de mi cuenta todos los Gastos que ocurran hasta su final colocación, reparando también cualquier deterioro que padezca el retablo al tiempo de extraer la Pintura de su lugar, como será indispensable, por tener que hacerlo con la devida delicadeza como lo exige el merito de la Pintura... Hemos recibido la copia exacta que expresa este Documento que se otorgó en 5 de Mayo de 1830 por mano de Dn. Valeriano Salvatierra, escultor de Cámara de S.M. y para que conste lo firmamos (por ausencia del Dr. Dn. Pedro Anchuelo) la Abadesa y Consiliaria de este Real Monasterio en Toledo a trece de Agosto de 1830...

La legalidad de la operación no dejaba ninguna duda, a la vista de esta documentación, aunque seguramente se dieron una serie de circunstancias que exculpan la facilidad con la que los diversos miembros de la congregación facilitaron todo el proceso; por una parte, la necesidad de hacer reparaciones en el convento, como se cita en una de las cartas de Salvatierra ya mencionadas, aunque este hecho no exime, desde nuestro actual punto de vista, la responsabilidad de los rectores del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, y podríamos poner por

ejemplo la respuesta de otra congregación, como la de las monjas de la iglesia de Fuensaldaña, que no quisieron desprenderse de unas obras atribuidas a Rubens en 1826, porque las tenía en *singular aprecio*⁸³. Además los cargos que ostentaban las personas que intervinieron en la transacción, como Salvatierra, "escultor del Rey", pudieron facilitar la operación, y aunque no sabemos si el capellán o la abadesa supieron en algún momento para quién podía ser la obra, estamos seguros de que en algún momento se utilizó el argumento de que el cuadro iría a parar a alguna persona de la Familia Real. Todo ello contribuyó a la destrucción de un conjunto artístico de primer orden, y que posteriormente se repetiría con otras obras, no sólo de El Greco, sino con otros pintores españoles, sobre todo con motivo de la creación del Museo Español de París y los expolios del Barón Taylor, y, con posterioridad, con la desamortización de los bienes eclesiásticos.

Pocos días más tarde la operación de la venta ya estaba hecha y se procedía a descolgar el cuadro, con gran dificultad por estar clavado a la pared y por su tamaño⁸⁴. La frialdad de la redacción de la carta, contando todos los pormenores, nos deja sorprendidos, sobre todo teniendo en cuenta que el narrador era un artista al que habría que suponerle una cierta sensibilidad y respeto hacia un conjunto de más de dos siglos de antigüedad. Al día siguiente, el cuadro ya estaba enrollado y preparado para ser trasladado en un carruaje, y además adelantaba una somera descripción: *12 Apostoles en primer termino colosales estos pues se aproximan a 7 pies, encima está la Gloria y en su centro Maria Santísima, tambien colosal rodeada de Angeles y serafines, todo del mejor tiempo del Greco y muy correcto con Gran merito*⁸⁵.

El cuadro fue acogido con todos los merecimientos en Madrid, destacando las palabras que le dedicó José de Madrazo⁸⁶, que, a instancias de una petición del Infante, debió examinar atentamente el cuadro, y pasó en una carta un informe detallado del estado y mérito actual del mismo, y que aquí, por necesidades de espacio, no tenemos más remedio que resumir. Consideraba Madrazo que *la composición y el dibujo de este cuadro no tiene las extravagancias de las obras de este autor*, y aunque pone algunos reparos a la composición de los dos grupos de apóstoles y al dibujo creía que *en el manto de la Virgen se inspiró algo de los partidos grandiosos de los pliegues de Miguel Ángel*. Afirmando que hay un apóstol directamente inspirado por el cuadro de la *Transfiguración* de Rafael, y cómo algunas cabezas están inspiradas en *el modo de hacer de las últimas obras de Tiziano*. También advierte que el cuadro ganará mucho cuando se haya forrado y barnizado, dando además noticias de que *este cuadro está pintado sin imprimación con sólo una mano de cola, y a esto debe el estar tan bien conservado y el tener las tintas tan frescas*.

Como ya hemos citado anteriormente, el 13 de agosto la copia de la *Asunción* ya estaba colocada, pero su copista no era José Aparicio, como aparece en todos los testimonios escritos con posterioridad⁸⁷, sino Carlos Luis Ribera⁸⁸ y Luis Ferránt⁸⁹ como consta en el recibo que se conserva⁹⁰ y por el que sabemos que cobraron 8.000 reales de vellón los días 22 y 23 de julio de 1830. Aunque desconocemos, porque no se especifica, cuál fue la labor de cada uno de los pintores, sí conocemos la actuación de restauración que se hizo en el original y que fue llevada a cabo por José Bueno⁹¹. En una carta⁹² sin fechar de este copista restaurador y pintor, se especifica que fue forrado⁹³ y que *En la limpiadura, no a salido cosa mayor, porque yo tampoco he querido apurar, solo me e contentado con quitar un poco el umo, lo unico que a descubierto algo, es el resplandor de la Virgen (y a fe que hace mucho mejor) lo demas nada*; también sabemos por el citado documento que se pusieron dos tiras de mantel para igualar con el lienzo original. Este



El Greco. La Asunción,
The Art Institut of Chicago, Chicago.

profesional de la restauración de pinturas fue restaurador del Museo del Prado, y por lo que sabemos también estuvo ligado a la Galería de Pinturas del Infante como restaurador, porque fue uno de los firmantes del Inventario de 1835, consignándose en muchos de los cuadros como restaurador.

Como la operación de la compra y traslado del gran lienzo de la *Asunción* fue realizada con mucho éxito y fortuna, todavía en el mes de septiembre del mismo año Valeriano Salvatierra volvía a cerrar otra operación parecida, pero esta vez con dos de los cuadros de El Greco que estaban en la parte media del retablo flanqueando a la *Asunción*, se trata del *San Bernardo*⁹⁴ y *San Benito*⁹⁵ que también pasaron a la Colección del Infante, según consta recibo del mencionado escultor⁹⁶.

No queremos entrar en las condiciones éticas de aquellas personas que intervinieron en todo el proceso de la compra de los *Grecos* por el Infante, porque juzgar hechos acaecidos en épocas en las que el concepto de conservación del patrimonio era muy diferente, es injusto. La sensibilidad hacia estos temas de la dispersión de nuestro patrimonio eclesiástico en manos de particulares fue agudizándose con motivo de las compras, en muchos casos fraudulentas, de los franceses, pero si quisiéramos apuntar un simple dato sobre el escultor Valeriano Salvatierra, que en 1831, un año más tarde de la operación de ingreso de los *Grecos* en la Galería del Infante, ofreció al Museo del Prado el ático del mismo retablo de El Greco con el tema de la *Trinidad* como de su propiedad⁹⁷. Este hecho nos hace pensar, dadas las coincidencias de fechas, que Salvatierra aprovechó la desmantelación del retablo por la compra de los cuadros de El Greco para el Infante para hacerse con este lienzo que nunca fue ofrecido a Don Sebastián Gabriel, según consta en toda la documentación conservada sobre este asunto.

Para terminar, y aunque no sabemos con certeza la ubicación física de la Galería del Infante Don Sebastián, tenemos algunos datos que nos hacen suponer su posible colocación en el Palacio Real de Madrid, gracias a las obras de decoración que se llevaron a cabo con motivo de su matrimonio. El Infante se casó el 26 de abril de 1832 con María Amalia de Borbón y Dos Sicilias, hermana de Fernando, Rey de las Dos Sicilias⁹⁸, y por esta causa una serie de habitaciones del Palacio de La Granja y del Palacio de Madrid fueron dispuestas como residencias del matrimonio, y su decoración al fresco fue encargada a José Gálvez, que además de pintar la bóveda del salón de sus habitaciones⁹⁹, hizo una decoración a base de *arabescos* y *tibores en el Salón de los Cuadros*. Esta sería la razón que explicaría la existencia de unas obras no consignadas en el Inventario de 1835 porque estaban en los sótanos del Palacio¹⁰⁰.

Notas

- 1 M. Águeda, "La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado*, nº 8, 1982, pp. 102-117.
- 2 *Catalogue abrégé de Tableaux exposés dans les Salons de l'ancien Asilo de Pau appartenant aux héritiers de feu de M. L'Infant Don Sebastian Gabriel de Bourbon et Braganca*, Pau, 1876.
- 3 J. Roa y Erostarbe, *Biografía de S.A.R. el Sereno. Señor Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza*, Madrid, s.a.
- 4 A. Mut Calafell, *Inventario del archivo del Infante don Gabriel de Borbón*, Madrid, 1985, pp. 11-14.
- 5 M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pp. 94-96.
- 6 G. Viale (Génova 1767-1846) retratista y miniaturista, fue discípulo de Ratti. Trabajó en la Corte de Lisboa de 1802 a 1822.
- 7 B. López y Piquer (1800-1874).
- 8 J. Roa y Erostarbe, p. 21 [op. cit. n. 3].
- 9 M. Ossorio, 1883-1884, p. 95 [op. cit. n. 5].
- 10 J. A. Ribera y Fernández (1779-1860). En 1802 consiguió una pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid para estudiar en París, donde estuvo seis años, trabajando en el taller de David. En 1812 se estableció en Roma junto a Carlos IV y M^{ra}. Luísa, donde se mantuvo hasta 1816. A su regreso a Madrid fue profesor de dibujo del Infante Francisco de Paula Antonio y del Infante Sebastián Gabriel, siendo nombrado Pintor de Cámara. En 1827 fue nombrado Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1857 Director del Museo del Prado.
- 11 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 12 Las cartas citadas están remitidas desde Valencia, Barcelona, Bilbao y Sacedón.
- 13 J. Vega, *Origen de la litografía en España. El Real establecimiento litográfico*, Madrid, 1990, p. 266.
- 14 M. Ossorio, 1883-1884, p. 94 [op. cit. n. 5].
- 15 Este aguafuerte lleva una leyenda donde se lee *Sebastián Ynfte. de España lo inventó y gravó a 16 de diciembre de 1827*. Se conservan ejemplares de esta obra en AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 38 y en RBPM, GRAB. 226 (28).
- 16 También conocido como *Caballero andaluz* o *andaluz a caballo*. En su leyenda se lee: *Sebastián Yte. De España lo inventó y gravó*. Se conservan ejemplares del aguafuerte en AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 38 y en RBPM, GRAB. 226 (30). A su muerte todavía quedaban muchos ejemplares sin repartir o regalar, como se atestigua por el Inventario de su Testamentaria: APM, leg. 35966, donde con el nº 5241 aparecen 40 estampas de un *andaluz a caballo*. La localización de la Testamentaria del Infante se debe a M^{ra}. T. Baratech Zalama, "La Testamentaria del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza", *Archivo Español de Arte*, nº 347, 1989, pp. 372-377.
- 17 Lleva la misma leyenda que los anteriores: *Sebastian Ynfte. de España lo inventó y gravó*. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 38. Y también se conserva otro ejemplar en RBPM, GRAB. 226 (29).
- 18 Citados por Mut Calafell, 1985, pp. 11-14 [op. cit. n. 4]. No ha sido posible localizarlos entre los papeles conservados en este archivo.
- 19 Sobre la creación de esta institución *vid.* J. Vega, *En el pecado llevas la penitencia. José Madrazo y la "Colección litográfica"*. En el catálogo de la exposición *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander/ Madrid, 1998, pp. 119-150.
- 20 Madrid, Museo del Prado, 420, hoy sólo atribuido.
- 21 Título manuscrito de Goya en la prueba de estado conservada en el Museo Lázaro Galdiano, Inv.11.586.
- 22 M. Cano Cuesta, *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 1999, p. 227.
- 23 M. Ossorio, 1883-1884, p. 94 [op. cit. n. 5].



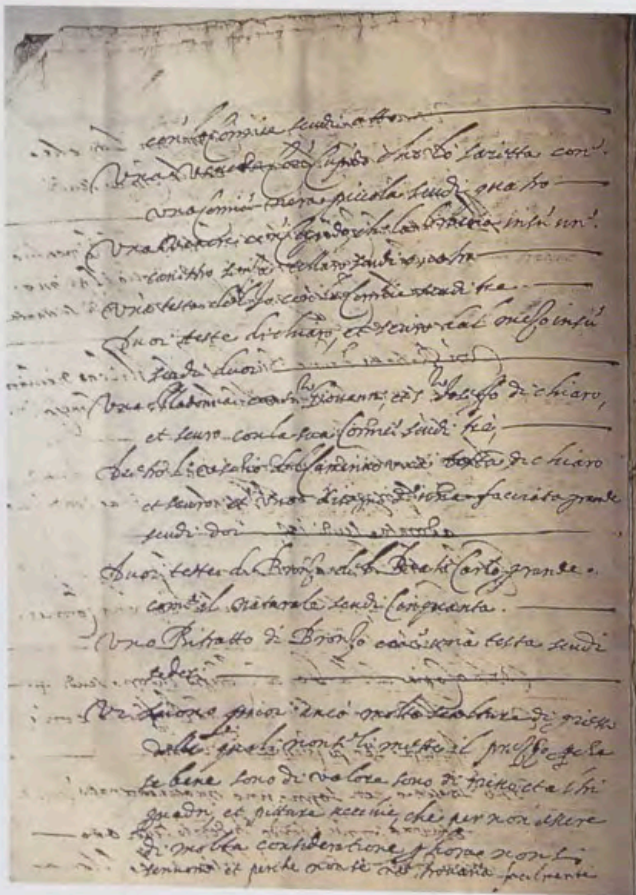
El Greco, San Benito, Museo Nacional del Prado, nº 817, Madrid.

- 24 Lleva una leyenda manuscrita a lápiz: *Sebastianus a Borbón et Braganza ft. - En el R. Est. Litog. De Madrid // SAN JOSEF // Copiado de una sagrada familia de Rafael*. Se conservan ejemplares en BN, estampa 27170, RBPM, Cart. 3 (205) y BRASF. En el Inventario de su Testamentaria: APM, prot. 3966 con el nº 5239 figuraban todavía 140 ejemplares de este tema.
- 25 Conocida también como *Mameluco descansando y Árabe en reposo*. En la leyenda se lee: *Sebastian de Borbón y de Braganza lo litó - Impo en el R. Est. Litog. de Madrid*. A la muerte del Infante quedaban entre los efectos de su Testamentaria 560 estampas de un turco, APM, prot. 35966 nº 5240.
- 26 J. Vega, 1990, p. 400 [op. cit. n. 13]. En su catálogo figuran los lugares y ejemplares conservados con los números 557-559.
- 27 *Ibidem*, p. 267. Lleva la leyenda: *P. De Bloon lo pintó - Sebastián Infante de España lo Litó // Impo en el R. Est. Litog. de Madrid*. No se localiza ningún ejemplar en el Archivo y Biblioteca de Palacio, pero sí en la BNM, estampa 27162. Se reseñan en su Testamentaria 200 ejemplares de esta estampa, APM, prot. 35966 nº 5242.
- 28 Museo del Prado, 303.
- 29 J. Jordán de Urries y de la Colina, *José de Madrazo y Aguado. Perfil biográfico* en el catálogo de la exposición *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander/ Madrid, 1998, p. 85, donde afirma que a partir de su estancia en Roma, Rafael fue objeto de su admiración.
- 30 J. de Madrazo, "El Artista", t. I, entrega XIX, 1835, pp. 217-218.
- 31 M. Águeda, 1982, nº 19 [op. cit. n. 1], como *Otro también en tabla compañera del anterior y de sus mismas dimensiones. Es asimismo una bambuchada, representada por unos borrachos. Restaurado de antiguo. Tiene marco como el anterior... Bloon [firmado]*. También consta en un copia del mismo inventario, pero más completo en AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Secretaría, leg. 892, donde figura con el mismo número y las mismas palabras. Y continuaba en la colección reunida en Pau a la muerte del Infante, como consta en AHPM, prot. 35966, 1887, nº 990.
- 32 J. Vega, 1990, p. 268, nº 561- 572 [op. cit. n. 13].
- 33 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Secretaría, leg. 892: *Efectos no inventariados en el Depósito de cuadros... Diez y seis estampas litográficas de la colección de cuadros de S. A.*
- 34 *Vid.* n. 25.
- 35 RBPM, Arch. 2, Cart. 3 (207-209). Leyenda: *Sebastian de Borbon y Braganza Ynfte. de Espo lo pintó Año de 1831. // El Sermo Sr. Ynfante Dn. Sebastian Gabriel lo pintó - J. De Madrazo lo dirigió - V. Camarón lo litog. // El cuadro original de cinco pies de alto por tres y siete pulgadas de ancho existe en el Oratorio/ de la Serma. S. Ynfanta D. Maria Teresa, Princesa de la Beyra//Estado. En el Rl. Est. Lit. de Madrid. Vid. J. Vega, 1990, nº 550 [op. cit. n. 13].*
- 36 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Secretaría, leg. 892. *Galería de Pinturas del Sermo. Sor. Ynfante D. Sebastián Gabriel... 132 Un cuadro en cobre de 3 pies y 2 pulgadas de alto por 2 y 4 de ancho. Un Santísimo Cristo en la Cruz, tiene marco de pasta dorado*. Este Inventario citado es una copia ampliada del que publicamos en 1982, en donde se recogen también las estampas que poseía el Infante, y donde también figura con el mismo número.
- 37 Madrid, Museo del Prado, 1167.
- 38 Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez.
- 39 El Infante estuvo participando en la campaña carlista hasta agosto de 1839, en que, según la correspondencia de Federico de Madrazo a su padre: *Se dice que don Sebastián se retira del servicio de Don Carlos y que se embarca en Lequeito para Italia [vid. F. de Madrazo, Federico de Madrazo. Epistolario, 2 vols., Madrid, 1994, nº 101].*
- 40 *Vid.* M. Ossorio, 1883-1884, pp. 94-96 [op. cit. n. 9].
- 41 J. de Madrazo, 1994, nº 47 [op. cit. n. 39].
- 42 E. Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, 1999, pp. 55-56, n. 92.
- 43 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8. *No creo ignora V.M. la afición que me ha marcado la pintura, y el entusiasmo, con que a ella dedico los ratos que otras ocupaciones mas serias me dejan libres. A fin de progresar en ella con adelanto nada comunes, Se ha dignado Mama de formarme una colección de los cuadros mas escogidos de profesores celebres, según que la ocasión se los ofrece. Tengo ya algunos: pero no tantos, que pueda observar en ellos los diferentes estilos, con que diversifica el arte sus escuelas. Y como V.M. puede contribuir mucho a esto, cediéndome algunos de los que le cupieron a V.M. en la testamentaria del rey el Padre de V.M.: me tomo la libertad de suplicarla se digne honrar mi Galería, enriqueciéndola con un don para mi sumamente apreciable. Seria para mi de la mayor satisfacción tener este nuevo motivo, que añadiría un doble peso a los muchos y muy estrechos vínculos, que me unen a la real persona de V.M. por lo cual le viviré eternamente agradecido. Fuera de que se me presentaría la ocasión para mi tan lisonjera de restaurarlos del deterioramiento que han padecido en su conducción. Pero sobre todo mi muy querida madre, suplica a V.M. no lleve a mal la libertad que me he tomado, a impulsos de la apasionada afición, que a tan bella arte profeso, y animado con la confianza, que me inspira el maternal afecto de V.M. ...*
- 44 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8. Las dos cartas fueron publicadas por J.M. Arnáiz, "Francisco de Goya, goyescas y gollerías". *Antiquaria*, nº 113, 1994, pp. 34-41. Y vueltas a publicar, pero rectificadas en su transcripción, por J. Wilson, "Goya and the X Numbers: The 1812 Inventory and Early Acquisitions of 'Goya' Pictures". *Metropolitan Museum Journal*, 31, 1996, pp. 159-174.
- 45 A. Canellas López, *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, 1981, CLXXXI, 512-513.
- 46 F. J. Sánchez Cantón, "Como vivía Goya. I - El inventario de sus bienes. II - Leyenda e historia de la Quinta del Sordo". *Archivo Español de Arte*, 1946, nº 19, 73-109. La serie completa se encuentra en la actualidad en el Art Institute de Chicago.
- 47 J. Wilson-Bareau, *Goya. El capricho y la invención*, Madrid, 1963, nº 84-89, p. 376.
- 48 M. Águeda, 1982, nº 159 y 160 [op. cit. n. 1]. *Dos pequeñitos en miniatura de unas dos pulgadas en cuadro. Un picador en dos distintas suertes de varas, ambas tienen marco de pasta... Goya.*
- 49 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8. *Catálogo de los cuadros que se hallan colocados en la Galería de Pintura de S.A.R. el Sermo. Señor Infante Don Sebastián Gabriel... En Madrid 1828. 7. Goya. Una miniatura firmado. 9. Goya Otra miniatura.*
- 50 AHPM, prot. 35966.
- 51 F. J. Sánchez Cantón, 1946, p. 105 [op. cit. n. 46] y X. Desparmet Fitz-Gerald, *L'Oeuvre peint de Goya*, Paris, 1928-1950, t. 1, p. 53.
- 52 J. Baticle, *Goya*, Barcelona, 1995, p. 321.
- 53 AGP, Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8. Sobre las circunstancias de su publicación y transcripción *vid.* n. 44.
- 54 *Vid.* n. 15.
- 55 X. Desparmet Fitz-Gerald, 1928-1950, p. 53 [op. cit. n. 51]. En el inventario figuran con el nº 4 *Ocho bocetos (como de una vara) de corridas de toros.*
- 56 *Ibidem*, con el nº 31 figura una *Misa de parida* que se ha identificado con el cuadro del Museo de Agen y que fue adquirido por Federico de Madrazo, sobre este asunto *vid.* P. Gassier y J. Wilson, *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974, p. 267, nº 975 y nota.
- 57 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 58 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8. *Catálogo de los cuadros que se hallan colocados en la Galería de Pintura de S.A.R. el Sermo. Señor Infante Don Sebastián Gabriel. En Madrid 1828. 7. Goya. Una miniatura firmada. 9. Goya. Nació en Fuentetodos, el año de 1746. Fue nombrado pintor de cámara de S.M. el año 1780 y despues Primero de los mismos. Fue discípulo de Jose Luzan en Zaragoza. Murió en Burdeos el año de 1828. Otra miniatura. 58. Goya. San Antonio Abad. Una cabeza del tamaño natural. 59. Idem. Santa Teresa de Jesús.*
- 59 *Vid.* n. 16.
- 60 M. Águeda, 1982, nº 174 y 175 [op. cit. n. 1]. Inglaterra, col. part. Y de esta misma forma se denominan en el inventario ampliado del mismo año: AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Secretaría, leg. 892. *Galería de Pinturas del Sermo. Sor Infante D. Sebastian Gabriel... Dos retratos de medio cuerpo en lienzo el uno de una Monja, y el otro de un religioso. Ambos son de 1 pie y 5 1/2 pulgadas de alto por 1 pie y 2 pulgadas de ancho y tienen marco de pasta dorado*. Goya. Las dos obras no han sido mostradas al público desde hace muchos años y por tanto las datos respecto a sus medidas y características en Gassier/Wilson, nº 1668 y 1669.

- 61 AHPM, prot. 36966, n.º 1164, *El mismo* (Goya) *Cabeza de una monja de 0,40 por 0,32*; n.º 1165, *El mismo Cabeza de un viejo de 0,42 por 0,31*.
- 62 J. Baticle, 1995, p. 318.
- 63 M. Águeda, 1982 [op. cit. n.º 1].
- 64 New York, Metropolitan Museum (29.100.10).
- 65 AGP, Fondo Infante don Gabriel, Sección Secretaria, leg. 892, *Adición al inventario de la Galería de Pinturas del Sermo. Sor. Infante D, Sebastián Gabriel*.
- 66 G. Tinterow, "Les peintures de la collection Havemeyer" en el catálogo de la exposición *La collection Havemeyer. Quand l'Amérique découvrait l'Impressionnisme...* París, Musée d'Orsay, 1997, pp. 35-39.
- 67 N. Gledinning, "El problema de las atribuciones de Goya" en *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, 2002, t. 1, pp. 26-27.
- 68 L. W. Havemeyer, *Sixteen to sixty. Memoirs of a Collector*. Nueva York, 1961, p. 158.
- 69 VV.AA. *Splendid Legacy - The Havemeyer Collection*, Nueva York, 1993. En este catálogo G. Tinterow, conservador del museo, explicaba cómo las dudas ofrecidas por el cuadro habían aparecido en 1990 con motivo de otra exposición *Goya and the Age of the Spanish Enlightenment* en donde una serie de especialistas habrían expresado estas reservas.
- 70 VV.AA. *Goya in The Metropolitan Museum*, Nueva York, 1995.
- 71 Vid. n.º 23, La carta sin fechar dice así en su texto: *Señor Soy de parecer que según la carta de Goya no quiere desacerse de la Misa y Corridas de Toros, de modo que los del Maragato y los del ultimo tiempo que dice no son los mejores, y si los primeros, por consiguiente yo soi de opinión que lo mejor y mas acertado seria el que pasase el Señor Tordera y tratase francamente con dicho Goya respeto (sic) a la carta que me ha enviado y tiene S. A. ... V. López.*
Ps. *Repito que no dando el paso que llevo dicho no se sacara partido como lo desea V.A.*
- 72 AGP, Personal, C.º 1032/7. Según su expediente fue nombrado Secretario de Cámara del Infante en 1831, Gentilhombre de Cámara en 1832 y debió acompañar al Infante en su exilio, pues murió en Nápoles en 1848.
- 73 Vid. F.J. Sánchez Cantón, "Las versiones de las majas al balcón", *Archivo español de Arte*, 1952, pp. 336-339. N. Glendinnig, "Spanish inventory references to paintings by Goya, 1800-1850: originals, copies and valuations", *Burlington Magazine*, n.º 1091, 1994, pp. 100-110. N. Glendinnig, "Variations on a Theme by Goya: Majas on a Balcony", *Apollo*, January, 1976, pp. 40-47.
- 74 E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 217-218, fig. 40.
- 75 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, leg. 213 (post. 1839). Dentro del documento se conserva una curiosa tarjeta de visita con la dirección del pintor en Madrid: *Amaniel*, 7 principal.
- 76 E. Lafuente Ferrari, 1947, pp. 217-218 [op. cit. n.º 74].
- 77 M. Águeda, 1982, n.º 26 [op. cit. n.º 60], actualmente en Chicago, Art Institute; n.º 68 hoy en paradero desconocido y n.º 184 Madrid, Museo del Prado.
- 78 J. Álvarez Lopera, *De Cean a Cossio. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987, pp. 182-184.
- 79 [Toledo 1789-Madrid, 1836]. Por su origen toledano debía ser buen conocedor de las obras artísticas existentes en su ciudad. Se da además la circunstancia de que estaba ligado a la familia del Infante por haber hecho varios retratos de sus familiares. Carta dirigida a Vicente Martínez de 30 de abril de 1830. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 80 Carta de Valeriano Salvatierra a Vicente Martínez de 3 de mayo de 1830. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 81 Carta de Valeriano Salvatierra a Vicente Martínez, fechada en Toledo 4 de mayo de 1830. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 82 Recibo de Valeriano Salvatierra, firmado también por el capellán Pedro Anchuelo, de 5 de mayo de 1830, y la conformidad de la Abadesa María Josefa de Palacio de haber sido colocada la copia en 13 de agosto de 1830. Y también se conserva el recibo de los gastos ocasionados por el viaje y la colocación de dicha copia, firmado por Salvatierra en 24 de agosto de 1830. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 83 J. L. Díez, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, 1999, vol. I, pp. 169-170.
- 84 Por el gran interés de los comentarios que de ella se desprenden damos la transcripción de la carta: *Toledo 7 de Mayo a las 5 de la mañana/ Señor D. Vicente Martínez/ Muy Señor mio y amigo: he recibido su apreciable de V. de ayer áhora mismo y enterado de su contenido digo: Es preciso informe V. a su Alteza que me es imposible poder complacerle tan pronto como desea, pues que se han presentado muchas y Grandes dificultades para bajar el cuadro del Altar mayor por que el Greco que fue el que dirigió la Iglesia y sus Altares, coloco su Quadro sin duda alguna con intención de que pereziese allí mismo con el Retablo por que lo Clavó en la Pared con clavos bellotes de media vara y encima su Altar, de manera que la disposición del Maestro de Obras de esta Ciudad, fue la de apear el retablo diciendo no se podía de otro modo, obra que después de costar mas de dos mil reales se hubiera tardado en ella seis u ocho días y con mucha eposicion porque es muy Grande y antiguo. Pero Gracias a la casualidad de haberme traído en mi compañía a D. Pascual quien acompañado de poca Gente sin tocar mas de las Jambas, Arco y Archiboltas, flanqueo el Quadro y pudo sacarlo con el mayor esmero sin haverlo tocado en lo mas mínimo, operación que dió trabajo por que toda se hizo a punta de Escalera y aunque no se perdió momento no se pudo acabar hasta anoche a las 9. Pero Gracias a Dios con la mayor felicidad, digolo así por que el Quadro es Grande que arroja 15 pies por 7 y 11 dedos. Hoy le pondremos en un cilindro y luego se hara el cajon pues no se puede sin tomar la circunferencia que nos da, para hecerlo exacto y empaquetarlo como es devido. Estas reflexiones deveran sosegar la viveza y anelo de S.A. en ver su Quadro seguro que no se puede mas, pues á serme posible haria todos quantos sacrificios son imaginables por darle Gusto, pero no podra realizarse su deseo al menos hasta el Domingo por la Noche, tanto por que tenemos que poner un dosel en el hueco que ha quedado, Quanto por que no se puede atropellar ninguna de las operaciones necesarias para la conservación y custodia del Quadro, ademas que es necesario recibirlo con la devida formalidad su dinero, asegurar su copia y colocación que tambien será engorrosa por que ha tenido que sufrir alguna cosilla el retablo, el que se pondra en el mismo modo que estaba...* AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 85 Carta de Valeriano Salvatierra a Vicente Martínez, Toledo, 8 de mayo de 1830. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 86 Carta de José de Madrazo a Vicente Martínez en Madrid, 18 de mayo de 1830. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 87 Vid. J. Álvarez Lopera, 1987, pp. 182-184 [op. cit. n.º 78].
- 88 (Roma, 1815-Madrid, 1891). Hijo del pintor Juan Antonio Ribera, hay que hacer notar que esta copia del cuadro del Greco, es la primera obra conocida cuando tan sólo contaba 15 años. Sobre este pintor vid. P. de Miguel Egea, *Carlos Luis Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983.
- 89 L. Ferrant y Llausàs (1806-1868), aunque nacido en Barcelona, se hizo profesionalmente en Madrid, y siempre estuvo al servicio del Infante, que incluso le pensionó en Roma, siendo éste seguramente su primer contacto.
- 90 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 91 (1797-1849). Pintor, restaurador y copista. Vid. M. del Saltillo, "Colecciones madrileñas de pinturas: La de D. Serafín García de la Huerta (1840)", *Arte Español*, XVIII, 1951, p. 172. Y recientemente J. L. Díez, 1999, vol. I, pp. 157-167 [op. cit. n.º 83]. Y como pintor M. Águeda, *"La Tirana" de Francisco de Goya*, Madrid, 2001, pp. 20-21.
- 92 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 93 El forrado y estucado del lienzo fue realizado por Antonio Trillo, como consta por una factura pagada por José Bueno a este restaurador el 19 de octubre de 1830. AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8.
- 94 Paradero desconocido, n.º 68 del Inventario de 1835 y n.º 20 de *Catalogue des tableaux... formant la collection du Prince Pierre de Bourbon et Bourbon, Duc de Durcal*, París, 1890.
- 95 Madrid, Museo del Prado n.º 817.
- 96 AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Sección Anexo, leg. 8. Recibo firmado por Valeriano Salvatierra de los dos cuadros de El Greco en 7 de septiembre de 1830 con el precio de 3.000 reales de vellón.
- 97 Madrid, Museo del Prado n.º 824. Vid. J. L. Díez, 1999, p. 178 [op. cit. n.º 83].
- 98 A. Mut Calafell, 1985, p.14 [op. cit. n.º 4].
- 99 R. Contento Márquez, *Juan Gálvez, pintor de Cámara de Fernando VII y Director General de la Real Academia de San Fernando de Madrid*, Madrid, 1993, 3 vols. (Tesis Doctoral no publicada), vol. II, p. 498 y vol. III, p. 1091.
- 100 Vid. n.º 65.

Nuevas aportaciones sobre la herencia de la familia Leoni: las particiones Calchi-Salvaterra, la relación Italia-España, el reflejo cultural en Milán en el siglo XVII

Por Paola Barbara Conti
Historiadora del Arte



Fondo Notarial, f. 16293, Inventario de fecha 11 de marzo de 1609, realizado por Pánfilo Nuvolone, Archivio di Stato di Milano, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

... Dexo y nombro por mis herederos universales al dicho Doctor Bautista Leoni y Miguel Angel Leoni, mis hijos legítimos y de la dicha Doña Estefanía Pérez de Mora, ... los cuales quiero que los hayan y hereden todos mis bienes muebles y raíces y semovientes, derechos y acciones que al presente tengo en esta Villa de Madrid y reinos de España como los que tengo en la ciudad de Milán, en Italia, y otras partes...

Así rezaba el testamento de Pompeo Leoni ¹, redactado en Madrid el 8 de octubre de 1608, cinco días antes de su muerte ². El escultor, tras una serie de disposiciones concretas en favor de los otros hijos legítimos y reconocidos –Vittoria, Pietro, Teodora y Pompeo–, nombraba herederos universales a Giovanni Battista, abogado, y a Michelangelo, pintor y escultor. El segundo recibía de las manos paternas la herencia artística familiar entendida como la obligación de mantener viva la memoria de Pompeo y de Leone; como el legado del taller madrileño y todo su patrimonio –incluso el milanés– de pinturas, esculturas, retratos, libros de arte y dibujos ³. De hecho, conviene observar que para Pompeo todas las obras, es decir, la colección, representaban un complemento de la profesión artística y por eso se la entregó al único hijo capaz de recoger, utilizar y apreciar dicha herencia. Éste valoraba en mucho y tenía muy presente el peso de las décadas invertidas, junto a su padre, para adquirir un prestigio artístico y social a través de los medios propios del coleccionismo. Cuando Leone murió en Milán, el 21 de julio de 1590 ⁴, se nombró a su vez a Pompeo heredero universal y en el testamento del 20 de julio de ese año ⁵ se

mencionaban como descendientes a los hijos de Pompeo, es decir, a Giovanni Battista, a Michelangelo, a Pietro y a Pompeo⁶. El inventario de bienes del palacio milanés no se redactó entonces porque no había razón alguna para ello. En cambio, a principios del siglo XVII, se hicieron dos inventarios: el primero, inédito y localizado por nosotros, se llevó a cabo por deseo de «Leone Battista Aretino» y está fechado el 11 de marzo de 1609⁷, por lo tanto cuatro meses después de la muerte de Pompeo. Dicho inventario podría vincularse a una serie de intervenciones y de estrategias impulsadas por Giovanni Battista para dirimir cuestiones que el padre había dejado pendientes incluso en Madrid⁸. En cambio, el segundo, ya publicado⁹, se redactó el 20 de julio de 1615, por encargo de Vittoria Leoni y Polidoro Calchi, su marido, con la intención de inmovilizar los bienes y entrar en posesión de ellos¹⁰. Conviene aclarar que ambos no reproducen verosímilmente el estado real de los hechos: en el primero, el perito, el pintor cremonés Panfilo Nuvolone (1581-c.1651), omite sistemáticamente presencias significativas de obras de arte, por ejemplo «muchas esculturas de yeso a las que no se pone precio porque, aunque tengan valor, son de yeso»¹¹, a pesar de que sabemos que fueron importantes y muy buscadas en los ambientes del coleccionismo milanés¹², así como «otros cuadros y pinturas viejas que, por no ser de mucha importancia actualmente, no se anotan y porque no se conseguiría fácilmente venderlas por estar anexionadas a la casa...»¹³. En cambio, el segundo fue puesto en tela de juicio por los adversarios de los Calchi —como veremos más adelante— porque no se ajustaba a la verdad. Por otra parte, en su redacción no se recogían las copias en yeso¹⁴, y se anotaba una única escultura de mármol (*bajo el pórtico un Cristo de mármol, inacabado, 30 escudos*)¹⁵, las cuales, en cambio, —también según los datos que poseemos y que analizaremos a continuación— aparecían en el palacio de los Omenoni¹⁶. Las diferencias entre ellos son numerosas, tanto respecto a algunas tasaciones como a la ubicación en la casa¹⁷, dentro de la modalidad descriptiva, o en relación con las obras citadas. En el segundo faltan, por ejemplo, «una copia della *Io* del Coregio indora scudi 4», «una testa del *Io* con la cornice scudi tre», «un cuadro del Parmisanino in su un asso con due figure del mezo in su a olio senza cornice scudi trenta», por tocar sólo los casos más emblemáticos y menos discutibles. De Leonardo da Vinci, el primer inventario, señala «duoi cartoni di mano di Leonardo grandi scudi quindici» que también volvemos a encontrar en el segundo (*duoi disegni sopra le carte di Lionardo da Vinci stimati scudi 30*), «un ritratto d'una Duchessa di Milano di chiaro et scuro de mano di Leonardo, dal mezo in su scudi dieci», y también «un libro disegni di Leonardo scudi 50», probablemente el *Códice Atlántico*, llevado quizá a Milán, como podría ser el caso de «un Diluvio scudi 15» que aparece en la casa madrileña de Pompeo Leoni¹⁸. En cambio, abundan en el inventario del 20 de julio de 1615 los cuadros de Michelangelo Leoni, que presentan tasaciones muy elevadas como «un quadrone di mano del S.r

Michele Angelo imperfetto scudi 60», un «Ancona dell'Annunciazione della Madona di mano del detto S.r Michele imperfetta scudi 30», «la Venere del S.r Michele Angelo scudi 100», con la tasación más alta de toda la colección. En este mismo inventario encontramos, en cambio, señalados por primera vez «un quadro d'un Batisterio copia di Gaudenzio [Ferrari] scudi 20», «una Fucina di Vulcano copia del Bassano scudi 25», «un incendio di Sodoma scudi 12». Conservados probablemente desde siempre «nello studio del S.r Cavagliero Aretino»: «L'Andromeda di Tiziano», «un Christo all'Orto del Tintoretto», dos retratos de Leone Leoni, de los cuales uno, en el primer inventario «e assegnato a Tiziano»; los «tre retrati in piedi di Carlo Quinto re Philippo et Regina», mientras en el primero faltan un San Jerónimo de Tintoretto, «Marte e Venere di Tiziano», un San Jorge del Parmigianino¹⁹. Prescindimos aquí de los enseres, la lencería y los muebles, que, en el inventario de 1615, dan idea de una calidad de las viviendas desde luego no excelente²⁰. Pretextos menores para el debate los ofrece la relación de bienes inmuebles²¹, que ya durante la vida de Leone eran tres. Todos ellos pertenecientes a la parroquia de San Martino Nosiggia, y distinguían toda la zona, llamada precisamente por esto, y no sólo por el palacio de los Omenoni, «contrada Aretina»²². De hecho, en el segundo y definitivo testamento de Leone (1590), las tres propiedades consistían en el denominado «palacio» habitado por Leone del que tenía las llaves Giulio Corbetta; un segundo edificio, donde residían en la época, el yerno, Giovanni Battista Suardi con la hija Cinzia Leoni; y un tercero, ocupado por el arrendatario Branda Castiglioni, cuyas llaves estaban en manos de Milano Vimercati²³. En el inventario de 1609, una «Memoria delli beni mobili lasciati per il q. Sig.re Cavagliere Leone Aretino», señala «la casa grande nella contrada di S.to Fedele dove lui habitava; una casa piccola ivi vicina in detta contrada; una'altra casa nella contrada delli Moroni puoco discosta». La Memoria precisa con mayor detalle los emplazamientos de los edificios, de los que los dos primeros daban a la actual calle de los Omenoni, mientras que el tercero ocupaba parte de la esquina y estaba enfrente de la plazuela de la iglesia de San Martino Nosiggia, situada detrás de las otras propiedades. Por último, en el inventario del 20 de julio de 1615, el ingeniero Alessandro Corbetta tasaba de esta manera los inmuebles: «la casa della contrada si S.to Fedele quale è fatta con la facciata parte di pietra di ceppo con le figure di detta pietra valere L. 50.000; et la casetta pocho più avanti passato solo un'altra casetta valere L. 8000; et la casa sopra il piazzolo di santo Martino suddetto valere L. 16.000», coincidiendo por lo tanto en los términos esenciales con la descripción anterior. Ya hemos señalado las peculiaridades del segundo inventario y por qué se mandó redactar: tenía que servir a los Calchi para una especie de acción de fuerza que los llevase a adquirir todos los bienes de la herencia de Leoni. En realidad, durante los plazos de los trámites legales habían muerto en Milán prematuramente los herederos universales de

Pompeo, es decir, Michelangelo, el 2 de junio de 1611, y Giovanni Battista, el 4 de mayo de 1615, ambos sin hijos ni testamentos²⁴. Vittoria, junto al marido Polidoro y al hijo Francesco Massimiliano, nombra a sus procuradores el 7 y el 9 de mayo respectivamente²⁵ y se autodeclara heredera de los bienes de los hermanos. El 7 de mayo encarga a Sebastiano Testa²⁶ el control de todas las propiedades dejadas por Giovanni Battista, entre ellas el «palazzo dell'Aretino», donde murió Leone; «l'altra propietà» —el palacio de la plaza de San Martino Nosiggia—, en la que vive Giovanni Salvaterra y, por último, el «Casino», donde residen varios inquilinos y huéspedes. También el 7 de mayo ella sustituye, en calidad de heredera, a Giovanni Battista en el cobro de los alquileres, tanto de una parte del palacio de los Omenoni como del llamado «Casino»²⁷. La intervención o, mejor, las intervenciones son seguramente rápidas y fulminantes, pero no tienen en cuenta las reacciones de los descendientes aún vivos, por obra de los cuales se forman esencialmente dos frentes que actúan de forma autónoma, pero casi al mismo tiempo: el de los Tatti-Salaterra y el de los aliados, Pietro y Pompeo Leoni. Estos últimos, según la documentación de archivo, parecen ser los primeros en moverse, logrando un compromiso con Vittoria el 9 de septiembre de 1616²⁸. Los acuerdos prevén la renuncia a los bienes por parte de Pietro y de Pompeo y por cuenta de Teodora; una cesión de Vittoria a Pompeo de 720 L. milanesas, repartidas en dos semestres; una contribución de 150 L. imperiales a pagar a Marianna di Sotomayor, madre de Pietro; otras 3.000 L. imperiales que se entregarán a las personas que Pompeo indique en su testamento; y 1.200 L., también para Pompeo, que en su caso puedan originarse por la venta de los bienes muebles e inmuebles en España. Además, según lo que establezcan algunos peritos sobre el valor de las pinturas y muebles de Madrid, Vittoria tendrá que pagar, junto a las 1.500 L. reservadas para costear las misas por el alma de Pompeo, otra cantidad que tiene que fijarse como indique Nicola Appiano, preboste de Pallanza. Si Pietro lleva a juicio a Vittoria, Pompeo tendrá que devolver la mitad de lo que haya recibido²⁹.

Por lo que atañe a los Tatti-Salaterra, las posturas son más rígidas y complejas. Giovanni Salvaterra, español de nacimiento, Contador del Estado y después *questore*, se había casado el 26 de julio de 1595 con Brigida Tatti, hija del primer matrimonio de Estefanía Pérez³⁰. Estefanía Pérez había tenido que renunciar el 16 de abril de 1596 a la herencia de Pompeo para favorecer a los herederos³¹. En este punto es necesario llamar la atención sobre el hecho de que los Salvaterra vivían ya, en 1615, en el palacio Leoni que daba al barrio de los Moroni, mientras los Calchi parecían ocupar la mitad del palacio de los Omenoni³², refrendando en cierto modo las disposiciones que de ahí a poco se tomarán en ámbito legal. El regreso de Brigida Tatti al acervo hereditario no sobrevino, pues, gracias a la madre, sino a

Andrea Battaglia, que había recibido la parte de herencia de Pompeo Leone Aretino³³ y que, el 14 de mayo de 1618, la cedió precisamente a Brigida Salvaterra mediante una «donatio inter vivos»³⁴. Por eso, el 7 de septiembre de 1618³⁵ Salvaterra presenta una petición en la que impugna el acuerdo estipulado entre Vittoria y Pompeo, juzgándolo lesivo de sus derechos y fruto de una intriga. Recurre el inventario de 1615, del cual a simple vista están ausentes las rentas de Cremona (valoradas en 181.146 L.) y de Milán (valoradas en 595.6 L.), dejadas por Leone Leoni. Por lo que atañe al asunto de los bienes milaneses se abre ahora un escenario más claro, que en parte



Fachada del Palacio de los Omenoni, 1990, Cívico Archivio Fotografico, Milán, Foto: Saporetto.

resuelve algunos problemas pendientes desde hacía tiempo: una repartición de los bienes entre las familias Calchi y Salvaterra. El acuerdo definitivo es del 15 de abril de 1620³⁶. Vittoria Calchi conserva el «Casino» y la «domus magna... apellata il palazzo dell Aretino» con todo lo que contiene, por lo tanto también las obras de arte; Brigida Salvaterra, en cambio, hereda los bienes en el Ducado y en España, de los que toma posesión el 2 de agosto de 1621³⁷, y el palacio donde ya vivía³⁸. Al estar los dos edificios comunicados, tiene la obligación de sellar la puerta y cegar la ventana más grande de la cocina, mientras que, en la más pequeña, con poner rejas es suficiente. Por último, le corresponden las rentas, ya mencionadas, «gabella grossa di Cremona» y «forma del sole» de Milán, sin embargo con el gravamen de mandar celebrar una misa diaria en Santa Maria della Scala, mientras que a ese respecto Vittoria tiene también el derecho de nombrar un capellán.

La cuestión de la presencia de una capilla Leoni en Milán había quedado hasta ahora sin resolver, aunque siempre estuviese presente en el ámbito documental. En realidad, ya en el testamento de 1590, Leone Leoni había expresado su voluntad de ser enterrado en la iglesia de Santa Maria della Scala (*Item volo iubeo et mando infrascriptus filius et heres meus fieri faciat depositus seu sepulturam meam in ecclesia S. te Marie dela Scala Mediolani ad arbitriis filii mei modo item in opera predicta erogendum scuta centumquingenta auri*), donde pedía también que se celebrasen tres misas semanales por su familia y por su alma (*Item volo et mando in perpetuo celebrentur misse tre singula hebdomada in illa ecclesia ...*)³⁹. Resulta bastante significativo que un escultor imperial, muy introducido en la Corte española, eligiese una iglesia tan representativa, a la que Carlos V, con privilegio del 14 de junio de 1545, había definido «ecclesiam Divae Virginis della Scala tamquam Imperiale Sacellum nostrum»⁴⁰, concediéndole a la vez exenciones especiales y dotándola de beneficios tales que la hacía codiciable para los eclesiásticos pertenecientes a familias nobles e influyentes. Pompeo, en el testamento de 1608, reforzaba las voluntades paternas: confirmaba que Leone estaba sepultado allí (*...en la iglesia donde está enterrado de Santa Maria de Scala, de la ciudad de Milán...*), y aumentaba las misas a una diaria (*... quiero y mando que se digan otras cuatro misas cada semana, de suerte que sean todas siete misas y que se venga a decir una misa cada día perpetuamente de la renta questá para ello impuesta...*). Por último, nombraba a Michelangelo responsable de la elección de un capellán o de capellanes (*... nombro a Miguel Angel, mi hixo, y a sus hixos y sucesores para que en la dicha capellania puedan nombrar capellán o capellanes que digan las dichas misas en cada un año, o como les pareciere*)⁴¹. Y de hecho tres años después, el 11 de febrero de 1611, Giovanni Battista, Michelangelo y Giovanni Salvaterra establecían pagar una asignación de 350 L., procedentes de las rentas del acuerdo sobre la sal de Milán y de la contribución general de Cremona, para la celebración de siete misas semanales⁴². Por lo que concierne a la capilla,

el acuerdo entre el párroco y Giovanni Salvaterra, —indicado como marido de Brigida Tatti y heredero de Giovanni Battista Leoni, como estaba previsto en la repartición de 1620— se remonta sólo al 22 de septiembre de 1640. Se le concedía el permiso de construir para sí y para sus sucesores un sepulcro en la cabecera o en el lateral de la capilla de Santa Veronica (la primera a la izquierda), cuyo altar estaba decorado con el *Descendimiento de Cristo* de Simone Peterzano (ahora, en la iglesia de San Fedele de Milán, en la primera capilla de la izquierda); se le permitía reunir y enterrar los cuerpos de Leone, Giovanni Battista y Michelangelo, ya enterrados dentro de la iglesia⁴³. Además, podía colocar en la capilla o encajar en la pared lateral una lápida con una inscripción, que en realidad se llegó a colocar sólo en 1663, y cuyo texto revela una cancelación completa de la memoria de la familia Leoni a favor de los Salvaterra⁴⁴. Giovanni y Brigida hacia esta fecha ya estaban muertos, ambos en el mes de abril de 1649, y también ellos fueron llevados a Santa Maria della Scala⁴⁵.

Si los Tatti Salvaterra habían tratado de librarse de las obligaciones y de los gravámenes de la herencia Leoni, los Calchi parecían administrar los bienes que les habían asignado y, en especial, la colección de arte. Sobre su dispersión se han formulado varias hipótesis escasamente soportadas por el cotejo documental⁴⁶. A propósito del *Códice Atlántico* de Leonardo, Mazenta, que escribía alrededor de 1635, anotaba lo siguiente:

E questo [Pompeo Leoni] accogliendone altri li sfogliò, e ne fece un gran libro, lasciato poi all'Erede suo Cleodoro Calchi, e venduto al S.r Galeazzo Arconato per 300 scudi, quale come Cavalier generosissimo, lo conserva nelle sue gallerie, ricche di mill'altre preziose cose⁴⁷.

En la edición de 1919, Luigi Gramatica comentaba estas palabras con una anotación de extremo interés: «tal vez el presente documento, encontrado entre los papeles de Arconati, podría revelarnos cuándo y por qué precio tuvo lugar la venta del *Códice Atlántico* a Arconati:

1622. A di 28 agosto in S.to Ambrogio ad Nemus in Milano. Confesso io fra Francesco Maria Calco haver avuto et ricevuto dall'Ill.mo Sig. Galeazzo Arconato per mano del Sig. Conte Torelli ducatonì n. quaranta cinque a conto del credito di ducatonì quattrocento quarantacinque che tengo con esso Sig. Galeazzo et per fede ho fatto et firmato la presente di mia mano. Io fra Franc.co Maria Calco aff.o ut supra. Delli quaranta cinque ducatonì V.S.Ill.ma sarà servita darne ventidue e mezzo al Signor Conte Torelli che saranno ben dati, il restante quando gli sarà comodo di darli a me Polidoro Calco⁴⁸.

Se trata de un documento no localizado hasta el momento por nosotros, pero que, sin embargo, sugiere al menos dos reflexiones. El cotejo con la casi coetánea tasación de las obras contenidas en el inventario de 1615, que además está expresada en moneda diferente, no lo vincula con seguridad al «libro disegni Leonardo scudi 50», pero podría relacionarlo en cambio con otras obras que Galeazzo Arconati (?-1649)⁴⁹ poseía, y que se definían como los «quindici altri libretti d'osservazioni, et fatiche ...particolarmente d'Anatomia», «duoi cartoni di mano di Leonardo grandi scudi quindeci», obras que Thomas Howard, Conde de Arundel, probable-



Marco Antonio Barateri, La Gran Città di Milano, Se reconocen: nº 131, San Martino Nosiggia; nº 132, San Stefano Nosiggia; nº 144, Santa Maria della Scala y, nº 115, Duomo, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», Milán, Foto: Saporetti.

mente vio en la villa de Castellazzo de Bollate en 1646, cuando se hospedó en ella y la describió en su diario de viaje ...In una piccola galleria soprastante sono appesi alcuni disegni con le teste del nostro Salvatore e degli Apostoli, eseguite a colori, ma all'acquarello, che Leonardo aveva fatto per la Cena Domini. Alcuni disegni abbinano due teste eseguite in maniera tenue, delle stesse dimensioni, credo di quelle dell'affresco...⁵⁰.

La segunda reflexión está en relación con la disposición temporal de la venta de la colección. Evidentemente, ya en 1622 Arconati compró algo a Polidoro y a Vittoria Calchi Leoni, jurídicamente en ese momento propietarios de los bienes. Sin embargo, creemos que las otras obras pueden haberlas liquidado, incluso antes, Giovanni Battista y Michelangelo Leoni, si damos fe a las palabras de Nuvolone, quien escribía a pie de página del inventario de 1609, respecto a su omisión de las pinturas consideradas más antiguas: «et perché non se ne trovaria facilmente a venderle per essere annesso alla casa». Seguramente, no se trataba del *Códice Atlántico*, dado que en una carta del 25 de julio de 1615, que da testimonio del fecundo y prolijo clima milanés leonardesco, el Cardenal Federico Borromeo escribía de este modo al abad Ludovico Besozzi:

...vi è da vendere un libro, che già fu dell'Aretino, pieno di disegni. Questo libro era tenuto in tanto prezzo dal morto Aretino, che mai si vergognava di domandarme mille scudi; et però, quando me ne fu parlato, io me ne risi. Adesso è stato stimato quaranta scudi, et si può pigliare, perché è una gioia.

La respuesta de Besozzi del 27 de julio, tras la visita a la casa Aretina, confirma lo ya planteado por nosotros a través de la documentación que hemos analizado aquí: quien se ocupaba de la venta era el cuñado, que esperaba «un figlio naturale del defunto, perché venga o scriva da Spagna, però

che presto si compirà a il tutto», aludiendo probablemente más a la muerte de Pompeo que a la de Giovanni Battista y a la inminente solución de los problemas hereditarios con la parte española⁵¹. El *Códice Atlántico*, aunque no lo hubiese comprado Federico Borromeo, pasó de todos modos a formar parte de los bienes de la Biblioteca Ambrosiana, gracias a la donación de Galeazzo Arconati del 21 de enero de 1637. En cualquier caso, tras la muerte de Polidoro Calchi, acaecida en 1632⁵², las ventas continuaron por obra del hijo Giovanni Battista, que ocupó el palacio de los Omenoni durante nueve años, hasta el 2 de marzo de 1641⁵³, fecha en que murió. La madre, Vittoria, ocho años después, el 23 de septiembre de 1649, intentaba repartir equitativamente los bienes para favorecer al otro hijo, Francesco Massimiliano, -a quien dejaba el palacio de los Omenoni, valorado en 24.000 L. imperiales- teniendo en cuenta la venta de algunas obras de arte pertenecientes a la colección Leoni. De este modo, podemos saber que Giovanni Battista, en esos nueve años, liquidó:

Un quadro de Giganti da esso vendutto al S.r Galeazzo Arconati scudi 150; un San Giorgio del Parmegiano vendutto al S.r Galeazzo Arconati scudi 150⁵⁴; due sottocoppe d'argento et salino d'argento scudi 40; quattro pezzi di tapezzaria rossi et due figurati grandi et altre tapezzarie scudi 30⁵⁵; un quadro di San Gerolamo et una Venere scudi 50; tre teste di bronzo grandi al naturale venduti all'istesso Caravaggio scudi 50; un Cristo grande detto della Minerva di marmo di Carrara venduto all'abbate Piatto scudi 100⁵⁶.

Obras bien documentables y documentadas a través de un cotejo de los inventarios; una prueba detallada de la atenta, compleja y amplia relación de los coleccionistas milaneses con la herencia cultural de la familia Leoni, cuyo alcance espera aún una profunda valoración.

Com Part. II, pag. 342.



VEDUTA DELLA CHIESA DI S. MARIA DELLA SCALA

G.C. Bianchi, Iglesia de Santa Maria della Scala, grabado, c. 1773, Civico Archivio Fotografico, Milán, Foto: Saporetti.



Retrato de Galeazzo Arconati Visconti, óleo sobre tela, ca. 1640, Colección privada, Milán.

Notas

¹ Sobre Leone y Pompeo Leoni citamos una bibliografía reciente, general y razonada, que permite posteriores y anteriores referencias bibliográficas: P.B. Conti, *Documenti inediti sulla presenza della famiglia di Leone Leoni a Milano. Prime osservazioni*, *Civiltà Ambrosiana*, a. VIII, sept.-oct., 1991, pp. 338-345; M.L. Gatti Perer, *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Actas del Congreso Internacional, Menaggio 25-26 settembre 1993, Isal, Milán, 1995; *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catálogo de la exposición, Madrid, 1994; *Felipe II un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 13 de octubre 1998-10 de enero de 1999, Madrid, 1998; K. Helmstutler Di Dio, *Leone Aretino: new documentary evidence of Leone Leoni's birthplace and training*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band XLIII 1999, Herf 2/3, Florencia, 2000, pp. 645-652. Este artículo fue aprobado, para su publicación en la Revista *Reales Sitios*, en septiembre del año 2002. La autora, por tanto, no dispuso de la información recientemente publicada por K. Helmstutler Di Dio, "Leone Leoni's Collection in the Casa degli Omenoni, Milán: The inventory of 1609", *Burlington Magazine*, agosto, 2003, pp. 572-578.

² F.J. Zarco Cuevas, *Testamento de Pompeyo Leoni, escultor de Carlos V y de Felipe II, otorgado en Madrid a 8 de octubre de 1608*, *Revista española de arte*, t. XI, 1932-1933, p. 71. Además del texto citado, para los problemas generales concernientes a la herencia familiar, cfr.: El Marqués del Saltillo, «La herencia de Pompeyo Leoni», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLII, 1934, pp. 95-121; A. Corbeau, *Les manuscrits de Léonard de Vinci. Contributions hispaniques à leurs histoire*, *Raccolta Vinciana*, XX, 1964, pp. 299-323; D. Dondi, *in margine al codice vinciiano della Biblioteca Reale di Torino. Note storico-codologiche*, *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XLIII, 1975, p. 253; M. Estella, *Algo más sobre Pompeyo Leoni*, *Archivo Español de Arte*, n.º: 262, 1993, pp. 133-149; M. S. Tronca, *La collezione di Leone Leoni e le sue implicazioni culturali*; en M.L. Gatti Perer, 1995, pp. 31-38 [op. cit. n. 1]; y N. Sánchez Esteban, *El legado de Pompeo Leoni: su biblioteca y los manuscritos de Leonardo*, pp. 105-112.

³ «... Quiero y mando que las dichas cosas estén juntas y non se dividan ni pierdan, y el dicho Doctor Leoni, por ser de otra profesión, no le aprovechas, quiero y mando que las dichas cosas de pinturas y esculturas, retratos y todas las cosas tocantes al dicho mi oficio, con los libros de las pinturas con los dibujos tocantes a ellos, haya herede el dicho Micael Angel Leoni...». F.J. Zarco Cuevas, 1932-1933, p. 71 [op. cit. n. 2].

⁴ Archivo parroquial de S. Martino Nosiggia (ASMN), Milán, *Libro dei mori dal 1564 al 1783*, ad annum; Archivio di Stato di Milano (ASMi), F. Popolazione, p.a., c. 125. Cfr.: C. Casati, *Leone Leoni d'Arezzo scultore e Giovanni Paolo Lomazzo pittore milanese*, Milán, 1884, p. 33; C. Dell'Acqua, *Del luogo di nascita di Leone Leoni e del monumento medico da lui eseguito in Milano*, *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, pp. 1-9; A. Mazenta, *Le Memorie di Leonardo da Vinci*, Luigi Gramatica, Milán, 1919, p. 63; P.B. Conti, 1991, pp. 341-342 [op. cit. n. 1].

⁵ Leone Leoni mandó redactar dos testamentos, uno, el 4 de junio de 1589, al notario Giovanni Andrea Santagostino (no localizable en ASMi) y el segundo, el 20 de julio de 1590, al notario Giulio Corbetta (ASMi, F. Notarile, f. 16290). El primer testamento siempre se cita dentro de la documentación de archivo notarial referente a la herencia de Leone; cfr. El Marqués del Saltillo, 1934 [op. cit. n. 2], que evidentemente lo encontró en apéndice dentro del legajo del notario.

⁶ Giovanni Battista y Michelangelo con Vittoria (Alfonsina Diamante Vittoria) eran hijos de Pompeo y Estefanía Pérez de Mora, que se casa con Pompeo por poderes (Polidoro Calchi es el marido de Vittoria) quien sustituye a Pompeo el 17 de julio de 1596 (Archivo Parroquial de S. Martino Nosiggia (ASMN), conservado en la iglesia de S. Fedele, *Libro dei matrimoni dal 1564 al 1781*, ad annum). En primeras nupcias (16 de septiembre de 1575, ASMN, *Libro dei matrimoni cit.*, ad annum) se había casado con Francesco Tatti, de cuyo matrimonio habían nacido Brígida (15 de julio de 1575, ASMN, *Libro dei matrimoni cit.*, ad annum) y Caterina; la primera se casará con Giovanni Salvaterra, Contador del Estado y *Questore*, el 26 de julio de 1595 (ASMN, *Libro dei matrimoni cit.*, ad annum); la segunda con Milano Vimercati, escultor y figura crucial en la producción de Pompeo Leoni en España, el 30 de marzo de 1593 (ASMN, *Libro dei matrimoni cit.*, ad annum). Estefanía Pérez, administradora cuidadosa y creemos autorizada de las propiedades de Pompeo Leoni en Milán, donde morirá, había nacido en Sagunto el 27 de diciembre de 1604, por lo tanto antes de la muerte de Pompeo, cfr.: P. B. Conti, 1991, p. 342 [op. cit. n. 1]. Pietro era hijo de Pompeo y Marianna de Sotomayor; en cambio, Pompeo y Teodora eran hijos de Pompeo y de la milanese Ginevra Villa. Por lo que se refiere a las legitimaciones, recordamos las milanesas de Pompeo (entonces de alrededor de seis años) y Teodora (entonces de alrededor de nueve años) acaecidas el 23 de marzo de 1593 (ASMN, F. Notarile, f. 16292); de Michelangelo, del 1 de agosto de 1589 (a la edad de alrededor de diecisiete años).

⁷ ASMi, F. Notarile, f. 16293. Panfilo Nuvolone, que se presenta como «pintor cremonés» realiza el inventario de las obras de arte, mientras Giovanni Antonio Brignano se ocupa de todo lo demás. Hay que advertir que en ambos inventarios, las pinturas se separan de los restantes bienes, constituyendo siempre una relación aparte. Las rentas del acuerdo de la sal producían 916.34 L. y las de la contribución general de Cremona 199.14 L. Tendría que ser el correspondiente al que se mandó redactar en Madrid también en 1609 y que se publicó en El Marqués de Saltillo, 1934, pp. 103-116 [op. cit. n. 2]. Se llevó a cabo el 3 de enero de 1609 (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, P. 2662, f. 1338).

⁸ Los restantes documentos a que aludimos (ASMi, F. Notarile, f. 16293), se refieren: 1) 1609: 5 de enero. Poder de Giovanni Battista o Leone Battista a Francisco de Tapia, español de Madrid, y a Andrea del Marmol para cualquier problema que surgiese respecto a la herencia de Pompeo, para un inventario de los bienes españoles muebles e inmuebles y para el alquiler de los bienes inmuebles en España; 2) 1609: 7 de enero. Poder especial de Leone Battista a Michelangelo Aretino y a Andrea del Marmol también para la herencia paterna; 3) 1609: 8 de abril. Otro poder simple de Leone Battista a Michelangelo Aretino, que se encuentra en Madrid; 4) 1609: 2 de junio de 1609. Otro poder especial a Michelangelo para la pacificación en la causa entre Pompeo Leone y el físico Matías Vázquez de Madrid; 5) 1609: 21 de septiembre. Leone Battista designa como procuradores a Juan de Ibarra, «secretario de la Real ye Católica Majestad», a Gabriel Vahona, a Francisco Garnica y Andrés del Marmol, por las deudas de Pompeo con Bernardo Slienequer. Sobre los albaceas testamentarios de Pompeo, el papel de Michelangelo y su presencia en Madrid en 1609-1610, véase: M. Agulló y Cobo, *Documentos sobre escultores-entalladores y ensambladores de los siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1987, pp. 93-94.

⁹ M.P. Mezzatesta, *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni*, Ph.D., New York University, 1980, Ann Arbor 1991, pp. 405-413; M.S. Tronca, 1995, pp. 31-32 [op. cit. n. 2].

¹⁰ ASMi, F. Notarile, f. 24283. La aprobación del susodicho inventario por parte del Doctor Michiorre Alifer, Jurisconsulto colegiado, es del 17 de septiembre de 1615. Está redactado por los peritos Antonio María Corbetta para la parte de los bienes inmuebles y Francesco Morone para los bienes muebles. Vittoria Leoni y Polidoro Calchi, hijo de Pietro Francesco y Beatrice Bossi, se habían casado el 17 de febrero de 1599 (ASMN, *Libro dei matrimoni cit.*, ad annum [op. cit. n. 6]). En la boda estuvo presente como testigo Pirro Visconti, entre otros; para las relaciones entre Polidoro Calchi,

Prospero Visconti y la Corte de Baviera, véase: H. Simonsfeld, *Mailänder Briefe zue bayerischen und allgemeinen Geschichte, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften*, 1902, pp. 483-575; P.B. Conti, *Note a margine del «Mailänder Briefe...» di H. Simonsfeld. Gli Scala e altri cristallieri milanesi*, *Archivio Storico Lombardo*, a. CXXIV-CXXV, s. XII, vol. V, 1998-1999, Bologna, 2000, pp. 545-562.

¹¹ ASMi, F. Notarile, f. 16293.

¹² Sobre una reciente intervención en la colección de yesos, véase: A. Rovetta, *Leone Leoni, Federico Borromeo e l'Ambrosiana* en M.L. Gatti Perer, 1995, pp. 45-51 [op. cit. n. 1]. Entre los autores antiguos, véanse: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, v. VII, ed. Milano Milanese, 1878, p. 535; G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, v. III, Roma, 1844, p. 82; C. Malespini, *Dugento novelle*, v. I, Milán, 1609, p. 228; G. Borsieri, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Milán, 1619, p. 67; F. Borromeo, *Musaeum*, Milán, 1625, pp. 35-38; C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milán, 1714, p. 275. Añadimos que muchos problemas permanecen todavía pendientes respecto a la colección de los yesos y a su dispersión dentro de Milán; no hay que excluir tampoco al Museo de Galeazzo Arconati, en el que estuvieron expuestos, por dar un ejemplo, los miguelangelescos *Crepúsculo* y *Aurora*, ahora en colección particular, Milán. Temas presentes también en la Academia Ambrosiana.

¹³ ASMi, F. Notarile, f. 16293.

¹⁴ La nota «...diverse figure di rilievo qual vanno annesso alla casa grande» está cancelada en el documento. El mismo principio regula también la redacción del inventario de 1609.

¹⁵ Parece ser el «Cristo grande detto della Minerva di marmo di Carrara venduto all'abbate Piato scudi 100» está anotado en el documento de 1649 que presentamos al final. Según Malespini (*Dugento Novelle* cit., p. 228) «sotto un chiostro di un suo palazzo c'haveva fatto di nuovo fabricare 'venivano conservati' gri impronti del Cavallo di Campidoglio, del Christo della Minerva 'e altre...', puesto que sin ir a Roma, se podían ver allí esas estupendísimas y milagrosas cosas junto con otras muchas estatuas de bronce de toda la casa de Austria y mármoles reducidos a la perfección por el Caballero». Las «figuras» eran los calcos en yeso, y un calco del Cristo della Minerva lo había llevado efectivamente a Roma Leone Leoni en 1560, cfr. A. Rovetta, 1995, p. 46 [op. cit. n. 12].

¹⁶ No nos hemos propuesto, en esta ocasión, el objetivo de analizar con detalle la colección de arte de la familia Leoni, comparando los dos inventarios. Sin embargo, conviene añadir que aparecían también esculturas de bronce. En el inventario de 1609 encontramos escrito: «duoi teste di bronzo del Beato Carlo grande come il naturale scudi 50; un ritratto di bronzo cioè una testa scudi 16», donde correctamente Nuvolone tiene en cuenta el hecho de que Carlos Borromeo fue santificado el 1 de noviembre de 1610. En el de 1615, en cambio, aparecen: «una testa di S.to Carlo di bronzo scudi 20; ...tre teste di bronzo scudi 30». Por último, en el documento de 1649, que veremos a continuación, Giovanni Battista Calchi vende, entre 1632 y 1641, al marqués Caravaggio «tre teste di bronzo grandí al naturale ... scudi 50».

¹⁷ Especialmente, pensamos en los «Duoi disegni sopra le carte di Lionardo» (inv. 1615) y en los «Duoi cartoni di mano di Lionardo grandí» (inv. 1609). En 1609 se encuentran en el «studio et il Camerino del S.r Cavagliero Aretino», mientras que seis años después aparecerían en la llamada «Alcoba», que en el inventario de los muebles se señala en la planta baja, «vicino alla portada man dritta nell entrar nella casa». En otras palabras, consideramos que un cotejo de los inventarios propicia nuevos motivos para la investigación.

¹⁸ Tendría que tratarse de la pintura «una tabla del Diluvio con su moldura negra y dorada» presente en la casa madrileña de Pompeo en 1609 (AHPM, P. 2662, f. 1338). El hecho de que se hayan realizado traslados de obras y de libros parece ya probado y creemos que pudo ocuparse de ello el propio Michelangelo (véase nota 10). Según estos cotejos de documentos, el *Códice Atlántico* parecería que regresó a Milán al menos después de 1610, dado que en 1614 Giovanni Battista Leoni intentaba venderlo al Duque Cosme de Medicis (para las referencias bibliográficas, véase n. 2).

¹⁹ Como confirmación de lo que sostiene Borsieri, se trataba evidentemente del núcleo considerado más importante de la galería. Véase: G. Borsieri, 1619, p. 67 [op. cit. n. 12].

²⁰ La Andrómeda de Tiziano está «tutta guasta», gastadas la sillas (*cadreghe rotte*). Hemos visto cómo, una vez muerto Leone, la casa había acogido a Estefanía Pérez (en el segundo inventario se señala «un retrato in piedi della S.ra Steffana scudi 6») después a Giovanni Battista y a Michelangelo, pero nunca de manera estable.

²¹ Hemos concluido un estudio sobre el palacio de los Omenoni, sobre todos los edificios propiedad de la familia Leoni y sobre los de la familia Calchi, con resultados que presentaremos en otra ocasión.

²² Para los documentos sobre la iglesia de S. Martino Nosiggia -demo-lida entre 1772 y 1781- y el barrio, véase: P.B. Conti, 1991, pp. 340-341 [op. cit. n. 1].

²³ Según los registros de nacimientos de la parroquia (cfr.: P.B. Conti, 1991, p. 342 [op. cit. n. 1]) en 1576 habitaban el palacio Leone, la mujer Diamante, la hija Cinzia y los nietos Leone Battista, Michele y Vittoria. En 1610 en cambio sólo estaba Giovanni Battista. Suardi es una personalidad que aún espera una reconstrucción, a pesar de su gran importancia (cfr.: G.P. Lomazzo, *Scritti sulle Arti*, I, Florencia, 1973-1974, p. 370); sobre Milano Vimercati, marido de Caterina Tatti, hija del primer matrimonio de Estefanía Pérez, véase: P.B. Conti y F. Respishti, *Considerazioni e novità documentarie sull'apporto di lapicidi e scultori «lombardi» alle fabbriche reali in Spagna, tra Cinquecento e Seicento*; S. Della Torre, T. Mannoni y V. Pracchi, *Magistri d'Europa* (actas del congreso, Como, 23-26 ottobre 1996), Nodo libri, Como, 1997, pp. 211-220 (con referencias a la bibliografía anterior).

²⁴ ASMN, *Libri dei morti...*, ad annum [op. cit. n. 4].

²⁵ ASMi, F. Notarile, f. 25403. Además Polidoro (actas dentro del mismo legajo) nombraba procurador para los bienes en España a Gerolamo Caimi, abogado, regente en el «Consiglio Italiano in Spagna».

Fondo Notarial, f. 30848, Detalle de la venta de Giovanni Battista Calchi, *Archivio di Stato di Milano*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Un quadro de Spini di esso venduto al S. r. Caravaggio scudi 150
 Un san Giorgio di Leonardo venduto al S. r. Felice Armano scudi 150
 Due teste d'argento, et d'oro d'argento scudi 20
 Quattro teste di spina, et due teste d'oro, et due teste d'oro scudi 30
 Un quadro di S. Severino et via Venezia scudi 50
 Tre teste di bronzo grandí al naturale vendute al S. r. Caravaggio scudi 50
 Un Cristo grande di S. ta Minerva, di marmo di Carrara venduto all'abbate Piato. scudi 100
 S. r. Vittorio
 Quas proprio invencato affinat d'oro, et fide per S. r. Diaptra eius flum
 ac proci conuicti fidei inuicem, ac conuicti ipsi S. r. Diaptra
 Quas restat, ac pueri generat ualor, scudi 570, et ultra
 Et quia S. r. Diaptra alior ex fide S. r. Diaptra fabricavit domi superposita

- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*, Luca Xelli alquiló del palacio de Aretino hasta el año siguiente: una sala; dos habitaciones en la planta baja; jardín; seis habitaciones en la planta alta, con pórtico; establo y cocina. En el «Casino» (ASMI, F. Notarile, f. 25403) los arrendatarios eran G. Paolo Alto, Angela Busnelli y Angela Negrolí.
- 28 ASMI, F. Notarile, f. 25406.
- 29 Aquí se reconocen en parte algunas de las disposiciones contenidas en el testamento de Pompeo, quien, en el codicilo 12, preveía pagar 150 escudos anuales a Pietro, «manco de una mano y enfermo de otras enfermedades», sobre las rentas de 1.100 ducados (en otro punto, 2.100 ducados) que se derivan de la propiedad de la madre Marianna de Sotomayor, véase: F. J. Zarco Cuevas, 1932-1933, p. 70 [op. cit. n. 2].
- 30 Véase nota 8.
- 31 ASMI, F. Notarile, f. 16292. El 13 de junio de 1598, es decir, una vez regularizada ya la posición con Pompeo el 17 de julio de 1596, éste mandó redactar una licencia a favor de Pérez, con el fin de que en el testamento pudiese donar bienes a Leone Battista, Michelangelo, Vittoria, Caterina y Brigida Tatti. Véase: C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, t. II, Madrid, 1914, p. 75, n. 367.
- 32 «Parecían», puesto que la ocupación por parte de los Calchi es indudable, mientras que por lo que se refiere a la residencia los documentos notariales y del Registro Civil no dan testimonios de la pertenencia permanente de la familia a la parroquia de S. Martino Nosiggia.
- 33 Para Battaglia, la relación con Pompeo Leone Aretino y toda la causa española que ve comprometidos a los Salvaterra hasta 1648, véase: El Marqués del Saltillo, 1934, pp. 117-121 [op. cit. n. 2]. Pompeo Leoni, pintor, morirá el 1 de julio de 1638 en Madrid. Véase también: F. J. Zarco Cuevas, 1932-1933, p. 70 [op. cit. n. 2].
- 34 ASMI, F. Notarile, f. 27075.
- 35 Está añadida un acta con signatura ASMI, F. Notarile, f. 20093. Se presentó a los árbitros Paolo Rho y Damiano Boniperti.
- 36 *Ibidem*.
- 37 Dicha documentación se debe completar con la española a la que nos referimos, al estar ausente de las actas milanesas. Cfr. El Marqués del Saltillo, 1934, p. 117 [op. cit. n. 2].
- 38 Ahora es cuando se inserta otra cuestión, que también había quedado en suspenso a causa de todos los problemas hereditarios. Una vez divididas las propiedades, los Salvaterra están obligados a afrontar una causa referente a un incendio ocurrido en 1607 en el palacio, ahora de su propiedad. Se consideró responsable a Luigi Girardetti, un vecino de Michelangelo y de Giovanni Battista Leoni. El acuerdo llegó al 27 de octubre de 1628, cuando a los herederos de Girardetti se les obligó a pagar por la restauración 3.000 L. (ASMI, F. Notarile, f. 16296).
- 39 Véase nota 7.
- 40 Sobre Santa Maria della Scala remitimos a: M. Caciagli, *Milano, le chiese scomparse*, Civica Biblioteca d'Arte, Milán, 1997, pp. 170-193. Se suprimió, por orden de la Emperatriz María Teresa de Austria del 15 de julio de 1776, para construir el Teatro alla Scala.
- 41 Están contenidas en el codicilo 11. Véase: F. J. Zarco Cuevas, 1932-1933, p. 70 [op. cit. n. 2].
- 42 El acta está contenida en copia en el Archivo Storico Civico Milano (ASCMi, F. D'Adda Salvaterra, c. 2-VIII). Referencias a dicho fondo, sin relación alguna con los Leoni y con esa rama familiar, se encuentran en: E. Bertoldi, *Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i d'Adda, Arte Lombarda*, a. XVI, n. 40, 1974, pp. 197-204.
- 43 Los documentos que citamos aquí se encuentran en: ASCMi, F. D'Adda Salvaterra, c. 2-VIII. La aprobación de Felipe IV en su condición de Duque de Milán para excavar un sepulcro, construir y dotar una capilla y decir allí una misa diaria llegó el 5 de agosto de 1643. Numerosa es la documentación encontrada por nosotros referente a la capilla y a su gestión entre los siglos XVII y XVIII. Véanse (además del cartapacio citado): ASCMi, F. D'Adda Salvaterra, c. 4-VIII; ASMI, F. Religione, cc. 395-397-362. Emanuele Salvaterra, nacido en 1598, uno de los más de diez hijos de la pareja Tatti-Salaterra, fue nombrado canónigo de la iglesia de Santa Maria della Scala.
- Creemos que el cuadro de altar de Peterzano no se desplazó, porque las peticiones por parte de los eclesiásticos tendían a tutelar la obra, anterior a los Leoni y a los Salvaterra.
- 44 ASCMi, F. D'Adda Salvaterra, c. 4-VIII. «Don Joanni de Salvaterra/ Urbis Auduxar nobili/ Primo Casalis maioris Feudatario/ sacelli S. te Veroniceae Regio Donatario/ ob merita cumulata/ Regii offitii/ Questoris Ordinarii/ legati ad Januenses/ Provisoris exercitus/ et tesararii Generalis/ eiusdem sacelli benemerito/ ob fundationem cultus anni/ et Capelle Perpetue/ D. Emanuel Salvaterra/ Canonicus Regius/ eius Primogenitus/ Parentandi studio Mon. Etuu. P./ anno 1663». Además, se adjuntan allí las confesiones de Pietro Paolo y Giovanni Andrea Muttone, que colocaron la lápida por 200 L. en marzo de 1664. En 1798 Francesco Salvaterra pidió la devolución de la lápida familiar, que había sido trasladada a S. Fedele (ASCMi, F. Belgiojoso, c. 345/2).
- 45 ASMN, *Libro dei morti...*, ad annum [op. cit. n. 4].
- 46 Para la bibliografía general véase nota 2.
- 47 A. Mazenta, 1919, p. 39 [op. cit. n. 4]. La errada referencia a Cleodoro, confundido con Polidoro, ya se corrigió y se contextualizó en ese lugar.
- 48 *Ibidem*, pp. 64-65 [op. cit. n. 4].
- 49 Sobre Galeazzo Arconati: E. Carusi, *Lettere da Galeazzo Arconati a Cassiano dal Pozzo per lavori sui manoscritti di Leonardo da Vinci*, *Biblioteche e Accademie d'Italia*, III, 1929-1930, pp. 503-518; AA.VV., *Gli Arconati negli archivi di Gaasbeck e di Milano: contributi per la storia di una famiglia lombarda*, Archivio Storico Lombardo, 1987, pp. 373-445; P.B. Conti, G. Arconati, C.F. Nuvolone e Carlo Garavaglia a Cuggiono: appunti e riflessioni, *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Electa, Milán, 1995, pp. 174-176; P. Ferrario, *La «Regia Villa». Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, II, ed. Dairago, Studio Archivolt, 2000; P.B. Conti y P. Ferrario, *Un giorno al Castellazzo degli Arconati. Guida storico-artistica alla Villa e ai suoi giardini*, Bollate, 2001.
- 50 P.B. Conti, *Galeazzo e Francesco Arconati e i Codici di Leonardo da Vinci*, P.B. Conti y P. Ferrario, 2001, p. 39 [op. cit. n. 49]. Sobre el *Códice Atlántico*, véanse también: M.T. Fiorio y P.C. Marani, *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, Ente Raccolta Vinciana-Comune di Milán, Milán, 1991; J. Roberts, *Il collezionismo dei disegni di Leonardo, Leonardo e Venezia*, catálogo de la exposición, Milán, 1992, pp. 155-178; P.C. Marani, M. Rossi y A. Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, catálogo de la exposición, Biblioteca Ambrosiana, Milán, 1 diciembre 1998 - 30 abril 1999, Novara, 1998.
- 51 Las cartas se conservan en: Biblioteca Ambrosiana, Archivio dei Conservatori, c. 226, fasc. 63b. Señaladas y reproducidas en: G. Bora, *L'Accademia Ambrosiana, Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Cariplo, Milán, 1992, pp. 350-354; A. Rovetta, 1995, p. 45 [op. cit. n. 12]. Respecto a los intentos de venta, a la luz de lo presentado en este lugar, creemos que los impulsó Giovanni Battista Leoni.
- 52 ASMN, *Libro dei morti ... ad annum* [op. cit. n. 4], pero enterrado en Santa Maria della Passione.
- 53 *Ibidem*, trasladado también él a Santa Maria della Passione.
- 54 Sobre el Parmigianino de la colección Leoni, en particular de Madrid, véase: G. Finaldi, «The Conversion of st. Paul' and other works by Parmigianino in Pompeo Leoni's collection», *Burlington Magazine*, V, CXXXVI, n. 1091, feb. 1994, pp. 110-112.
- 55 En el inventario de 1615 el perito anota: «tre pezze di tappezarie di Fiandra essendone uno tutto rotto L. 156...quattro pezzi di tapezerie di panno rosso tutti rotti L. 36». Seguramente, son los que vendió Giovanni Battista Calchi. Recordamos que el 26 de mayo de 1552 el escultor y medallista Jacques Jonghelinck, habitante del palacio de los Omenoni y activo en el taller (L. Smolderen, Jacques Jonghelinck, *Sculpteur, medailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, Louvain-la-Neuve 1996) declaró que había recibido de Giuseppe Boni en nombre de Leone Leoni seis escudos de oro por la completa solución del joyero Jan Vanost de Amberes, que había proporcionado tapicería de Flandes a Leone. Véase: E. Motta, «Giacomo Jonghelinck e Leone Leoni in Milano. Nuovi documenti», *Rivista italiana di Numismatica e Scienze Affini*, I y II, 1908, pp. 1-2. ASMI, F. Notarile, f. 12294.
- 56 ASMI, F. Notarile, f. 30848; F. Checa, *Carlos V, Parmigianino y el problema del artista de Corte en la España del Renacimiento*; L. Fornani Schianchi (cur.) *Parmigianino e il manierismo europeo*, actas del Congreso Internacional de Estudios, Parma, 13-15 junio, 2002 Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 357-359.

Notas y Documentos



Delantero y espalda, respectivamente, después de la restauración.

Estudio y restauración del caftán de la Real Armería

Por Lourdes de Luis Sierra y Mónica Moreno García

La exposición *Oriente en Palacio* ha permitido la restauración y el estudio definitivo de esta pieza, que, conservada en la Real Armería, aparece por primera vez en el catálogo de 1898 como *indumentaria* del trofeo de Lepanto y que, como se verá más adelante, planteaba serias dudas sobre su datación y procedencia ¹.

La palabra caftán viene del persa "chafan", y, en su forma turca "qaftân", es conocida en Europa desde el siglo XIV (Corominas no la registra hasta 1555); fue de uso común en Asia Central y en el Oriente Próximo; desde hace más de diez siglos se sabe que fue usada por escitas, alanos, aqueménidas, sasánidas y entre las tribus de hunos, turcos y mongoles ².

Los caftanes, primitivamente, fueron vestiduras de soberanos y dignatarios de la Corte, pero, con el tiempo, su uso se extendió a todas las capas sociales.

El estudio de estos ejemplares es posible gracias a las miniaturas musulmanas, la pintura europea, y, sobre todo, a la comparación de los originales conservados hasta nuestros días en los museos. El de Topkapi es el que atesora la colección más numerosa, quizá derivada de la cos-

tumbre implantada en la corte otomana del siglo XIV, a partir del sultán Osman I, cuando se comenzaron a guardar debidamente etiquetadas las vestiduras de los sultanes fallecidos ³.

En los años 40 del siglo pasado, T. Oz y A.J. Wece, conservadores respectivamente del Museo de Topkapi y del Victoria and Albert, realizaron un importante estudio de los tejidos "seraser" y "atlas" con los que se habían confeccionado las vestimentas de los sultanes, tejidos que son los empleados en el caftán objeto de esta restauración.

Como ya se ha dicho, en el Museo Topkapi y en otros de Europa (Museo Völker de Berlín, Colección Celsing en el Bibi Castle en Suecia, Schloss Grillestein en Austria, etc.) se conservan numerosas muestras de caftanes realizados en "seraser" y además con el mismo o similar motivo decorativo y la disposición en las prendas.

A primera vista, la característica más llamativa de los caftanes es la morfología de sus mangas y la unión de las mismas al cuerpo del vestido. Se trataba de unas mangas largas, estrechas y tubulares que, en muchos casos, caían sobre la espalda a la manera de adorno. Esta es una de las diferencias más llamativas encontradas entre el caftán estudiado y los ejemplares de los museos citados que están datados en torno al siglo XVII.

La confección, como se verá más adelante, siempre se realizaba a base de dos paños para el delantero y mangas y uno para la espalda, variando los largos y los anchos de las piezas según los gustos.

Nuestro caftán es una vestidura trapezoidal, confeccionada con un rico "seraser" decorado con grandes motivos vegetales que representan grandes óvalos centrados, rodeados por largas hojas escalonadas que parten de un rosetón situado en la base y no llegan a juntarse en el extremo superior. En la base, partiendo del mismo rosetón, rematan el motivo dos hojas del mismo estilo, abiertas hacia los lados; los ángulos superiores están adornados con sendos rosetones.

Presenta una abertura total con cuello "a caja" rematado con un bias del mismo tejido y mangas terminadas en amplios picos.

El interior del cuerpo está forrado de raso (atlas) rojo y las mangas en tejido de sarga beige. Las vistas, en su parte interior, van ribeteadas con un ancho bias de raso (atlas) verde de la misma naturaleza que el rojo citado; en el momento de la restauración no conservaba restos de haber tenido ninguna clase de botonadura o alamares para el cierre.

Los delanteros están formados por dos paños simétricos ligeramente trapezoida-

Notas y Documentos



Delantero y espalda, respectivamente, antes de la restauración.

les, cuya parte más estrecha es la correspondiente a los hombros. Las mangas, al igual que las piezas de los costados, están cortadas aprovechando el tejido sobrante de los largos de los delanteros. Los patrones están realizados de forma que los motivos decorativos coincidan y que el desperdicio de tejido tan valioso sea mínimo⁴. La espalda está confeccionada con un solo paño de forma rectangular aprovechando todo el ancho del tejido.

Si la confección exterior está muy cuidada, no se puede decir lo mismo del forro, que se construye aprovechando toda suerte de fragmentos, uniéndolos de una forma muy desigual y dando como resultado un conjunto de piezas mal unidas y asentadas.

Todas las costuras de unión de los tejidos estaban efectuadas con un pespunte uniforme de un grueso hilo de fibra vegetal.

Podemos resumir que, entre la documentación consultada sobre caftanes de la época del estudiado, se encuentran numerosas

piezas con similares motivos decorativos, tipo de tejido y disposición de los mismos; sólo difieren del caftán conservado en la Real Armería en la hechura de las mangas, de la que durante la restauración se han recabado suficientes testimonios como para poner en duda que sean las originales.

El estudio técnico y científico aparejado a la restauración ha podido demostrar que nuestra pieza está realizada a base de un "seraser" de los descritos en la documentación referente a los telares otomanos⁵. Como ya se ha comentado, eran realizados para las vestiduras del sultán, para obsequios a dignatarios extranjeros y para importantes personajes de la Corte; los telares más afamados estaban en Bursa y Estambul, y los motivos estilísticos, como en cualquier otra manifestación artística, fueron evolucionando según las modas y las épocas.

En términos de estructura, las sedas "seraser" se catalogan como "taqueté"⁶: un tejido plano con tramas complemen-

tarias y urdimbres ocultas⁷ que, por lo general, se aprestaban por el reverso con diversas clases de colas que les daban mayor realce⁸.

La documentación recoge hasta cinco tipos de "seraser". La clasificación se realizaba en atención a la calidad de los materiales empleados: naturaleza de los hilos, diámetro de los mismos, densidad del tejido, etc.

Es de suponer que los tejidos con hilos de oro y plata, como es el caso que estudiamos⁹, fuesen los más apreciados.

Los anchos de los tejidos "seraser" parecen haber sido tan variables como los de las sedas brocadas o los terciopelos; de las muestras de tejidos estudiadas de los siglos XVI y XVII se desprende que su ancho variaba entre 64 y 70 cms.

El "seraser" de nuestro caftán tiene un ancho de telar de 69 cms de orillo a orillo¹⁰ y un *raport* de motivo único de 81 cms.

El forro de raso, denominado "atlas" durante el Imperio Otomano, como ya se ha dicho, al no ser un tejido tan exclusivo, tiene un ancho de telar de 60 cms, correspondiente a una medida casi estandarizada en esa época.

No podemos precisar el ancho en el que se tejiese el "atlas" verde debido a que los restos conservados y los cortes en los que aparece por necesidad de la confección, no nos permiten conocerlo; sólo por su orillo, del mismo ancho que el del "atlas" rojo, podemos suponer que serían tejidos de idénticas características.

La identificación de los colorantes y mordientes empleados, en la tinción de las distintas fibras, fue otro de los datos que empleamos para comparar la documentación histórica y descriptiva, que se había consultado, con la información que el estudio de la pieza nos iba proporcionando¹¹.

Estos análisis dieron como resultado la existencia de gualda en los blancos y anaranjados de las tramas amarillentas e hilos de alma de los entorchados dora-

Notas y Documentos

dos; trazas de gualda en los hilos de alma de los entorchados de plata; en las tramas de acompañamiento de estos no se detectó colorante alguno ni tampoco en las urdumbres de base y de ligadura. En cuanto al forro de "atlas" verde, se detectó la existencia de gualda y añil en las urdumbres de seda y ausencia de colorante en las tramas de algodón. En el "atlas" rojo el colorante identificado fue la cochinilla.

Estado de conservación

En el momento de emprender el trabajo de restauración el caftán se encontraba en un estado de conservación muy delicado. La deshidratación de las fibras, y la oxidación en el metal de los hilos entorchados, provocaron numerosas degradaciones. Las urdumbres habían perdido su resistencia. La flexibilidad y resistencia mecánica del resto de los hilos se encontraba en un estado crítico, existían numerosos zurcidos y añadidos, en algunos casos del mismo tejido original y en otros de tejidos de diversa índole: damascos, tafetanes, rasos, etc.

Las partes peor conservadas se localizaban en los hombros, el escote y la cintura, donde se había perdido tejido y sobre todo gran cantidad de urdumbres.

Debido a su deficiente almacenamiento y exposición, tenía numerosas deformaciones y roturas en zonas de dobleces, y en las partes que habían soportado la tensión de estar colgadas en su antigua percha.

Como ya se ha citado, tenía zonas con fragmentos en distintos tejidos, que servían como soporte para zurcir o remendar rotos y rajaduras; en otros casos, para esta función había sido utilizado el forro. En la cintura principalmente, se había perdido mucho tejido.

Seguramente la cola aplicada al revés de la tela haya jugado un papel primordial para la conservación de lo que ha llegado hasta nosotros.

Las intervenciones, y modificaciones que sufrió, en algunos momentos, fueron



Forro interior y adorno perimetral.

contraproducentes, pero en otros consiguieron que no se perdiera definitivamente. Caso aparte es el ocurrido con las mangas, en las que se ha comprobado que sus sisas han sido modificadas en época desconocida.

Además de la suciedad general producida por acumulación de polvo, polución, detritus de insectos, grasa, etc., se podían observar grandes manchas de color oscuro, localizadas principalmente en la zona de la cintura y pequeñas salpicaduras de color pardo oscuro.

Las mangas, en la parte correspondiente a la unión con el cuerpo, estaban en un pésimo estado de conservación; en una de ellas, apenas era reconocible la costura; en la otra, toda la zona superior del hombro estaba suelta. El resto del tejido presentaba el mismo estado general que toda la vestidura.

Debido a su crítico estado de conservación, su desmontado tuvo que realizarse con extraordinario cuidado. El forro, como las piezas con las que se corresponde del tejido rico, tenía mayor deterioro en la zona de unión de las mangas con el cuerpo.

El estado de conservación del tejido del forro era muy distinto entre la franja verde del remate y el resto de color rojo. El primero estaba muy sucio, rozado y decolorado, con numerosas rajaduras producidas por la rotura de las urdumbres de seda. El borde inferior, que en algún momento había sido doblado hacia el interior, presentaba una marca que separaba el material fotodegradado del mejor conservado. En cuanto al "atlas" rojo, la suciedad era similar a la del "seraser", si bien su resistencia era superior a la del tejido principal, tenía algún roto y zonas de pérdida de urdimbre por rozamiento.

Tratamiento de restauración

Después de realizar una toma de muestras de todos los componentes de los tejidos e hilos que conforman la pieza para su análisis, identificación y pruebas de solubilidad de los colorantes, se procedió a fotografiar la pieza desde todos los puntos de vista: confección, tipos de costura, ligamento textil, motivos decorativos, daños, intervenciones anteriores, además de cualquier detalle que ayudara a su posterior estudio y montaje.

Notas y Documentos



Report y motivo decorativo del tejido.

Una vez obtenidos los resultados de los análisis, y el estudio de los daños que presentaba, se estableció el camino que debería seguir el proceso de restauración.

La primera preocupación que surgió fue el desmontado de la pieza, que era, en gran medida, imprescindible para la buena limpieza y consolidación de la misma. Este hecho acarrearía la pérdida de ciertas costuras originales, y no permitía otra alternativa que sacrificar alguna de ellas, dada la necesidad de colocar en plano los tejidos para su tratamiento. Se tomaron medidas, se realizaron croquis y patrones para la reconstrucción de las piezas que debían ser separadas del conjunto, intentando siempre que fuera en el menor número.

Se comenzó por desmontar el bias del forro numerando los elementos. En la zona del cuello tenía cosidos varios fragmentos de un raso amarillo que distorsionaban la forma original y que, a la vez, ocultaban el bias que estaba en muy malas condiciones. Resultaron un total de cinco fragmentos numerados que se encapsularon en tul para protegerlos durante el proceso de limpieza.

El desmontado de las mangas, como ya se ha señalado, tuvo que hacerse con sumo cuidado. Tenía cosidos que unían parte de los hombros con las tramas correspondientes al tejido de las mangas que habían perdido las urdimbres, por lo que requirió un cuidado especial para no perder ningún testigo que se pudiera conservar. No obstante, una de las man-

gas hubo que separarla en las dos piezas que la componen, debido al frágil estado de conservación de la unión entre ellas. Los forros de éstas pudieron ser tratados en una pieza cada uno.

Al desmontar las mangas se pudo comprobar cómo había variado la hechura de los delanteros; en origen estos presentaban amplias aberturas rematadas siguiendo la línea de las costuras de los costados; es de suponer que estas hendiduras sirvieran para sacar las manos, manteniendo las mangas estrechas y tubulares sueltas a la espalda. Al cambiar el uso de la prenda se tuvieron que reformar y adaptar las sisas y mangas, dirigiendo la confección hacia patrones más modernos con el consiguiente cierre de las hendiduras.

Para poder separar el forro del tejido hubo que eliminar numerosos cosidos que se sujetaban a éste, ya que servía de soporte a muchos de los rotos del tejido principal. Para que el forro quedara en una pieza plana se descosieron las costuras de los hombros y se realizó un croquis acotado.

El cuerpo del caftán, después de la eliminación de todas las intervenciones que había sufrido y de descoser los "parches" del tejido en los hombros y en el escote, se separó en tres piezas: dos delanteros con un costado completo cada uno de ellos y un rectángulo correspondiente a la espalda.

Fue en esta operación cuando realmente se comprobó la debilidad de la estructura del tejido y se aprovechó para eliminar restos de sustancias sólidas que tenía en el anverso. Después, cada una de estas piezas fue encapsulada en tul e inmovilizada.

Una vez protegidas las distintas piezas, se aspiró suavemente cada una de ellas por las dos caras, se trataron las manchas de grasa de forma local con un disolvente orgánico por tamponación, con ayuda de secantes, y posteriormente se lavaron en agua desmineralizada y un detergente neutro, aclarando con agua desionizada hasta la total eliminación del detergente. La operación se realizó con mucha celeridad para evitar que la cola del revés del tejido se moviera.

Notas y Documentos

Acto seguido se procedió al alineado de los hilos, corrección de las deformaciones, recuperación de la forma original y comprobación de medidas. Esta operación se realizó en superficie de cristal, ajustando las medidas con ayuda de pesos.

Cuando el tejido de la espalda estuvo limpio, alineado y planchado, se hizo un calco en una lámina de acetato del *raport*, para poder estudiar la adaptación de los patrones, y de esta manera conocer el aprovechamiento y la cantidad de tejido utilizado en la confección de la vestidura.

Para la consolidación de los tejidos, como soporte general, se eligió una batista fina de algodón y se tiñó con colorantes sintéticos sólidos a la luz y al agua; se matizaron los tonos en cada una de las lagunas con crepelinas de seda natural, igualmente teñidas según la necesidad, para conseguir, en lo posible, la textura y el brillo del tejido original, así como la reintegración de las faltas de tejido.

El débil estado de conservación de las urdimbres ha motivado que la consolidación haya tenido que realizarse de forma



Reverso del tejido en el que puede apreciarse el encolado. 40 X.



Ligamento taqueté. 40 X.

general, cubriendo todo el revés del tejido, lo que ha impedido practicar registros para proceder a futuros estudios del reverso de éste. Para paliar este problema se hizo una completa documentación fotográfica y técnica, como se trata de expresar en este estudio.

Una vez colocado el soporte, se realizaron una serie de líneas de fijación en sentido urdimbre y se consolidó con punto de restauración.

Las sisas, al ser modificadas, no lo fueron de la misma forma las dos. Una de ellas tenía doblado el tejido para darle la forma actual, y la otra, para conseguir el mismo efecto, fue recortada en un momento desconocido. Se han mantenido los testigos de su primera confección, ocultos por el forro, a la hora de su montaje final.

Idéntico tratamiento se repitió en la espalda y las mangas. Cada pieza fue consolidada por separado y, en el caso de las mangas, montadas con su forro de sarga debidamente consolidado.

El montaje final comenzó por el cuerpo exterior: la unión de los hombros, el remate del escote y la unión de los costados a la espalda.

Después se montó el forro, al que previamente se le habían unido los hombros y adaptado la franja de remate perimetral. El forro, con la franja montada, permaneció durante tres días colgado en una cámara de ambiente húmedo para corregir pequeños desajustes; a continuación, se acopló al tejido principal; finalmente se montaron las mangas, todo ello siguiendo las notas y esquemas tomados durante el tratamiento.

Notas

¹ Véase A. Soler del Campo, "Los trofeos de Lepanto en la Real Armería", en *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales Españolas*, Patrimonio Nacional, 2003.

² M. Tadeusz, *Enciclopedia of Islam*. Leiden, 1988.

³ Queremos agradecer a Magdalena Piwoka, del Museo del Castillo de Wawel (Cracovia), la documentación y ayuda que nos ha facilitado durante las primeras fases del estudio de la pieza.

⁴ Serán objeto de estudio y publicación próximamente.

⁵ N. Atasoy, W.B. Deny, L.W. Mackie, H. Tezcan, *IPEK, The Crescent & the Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets*.

⁶ Según terminología del Centro Internacional de Estudios de los Tejidos Antiguos. Lyon.

⁷ Los tres tejidos han sido estudiados por Doña Pilar Benito, Conservadora de textiles del Patrimonio Nacional.

Tejido principal.

Calificación técnica: Taqueté labrado a tres tramas y espolinado en oro y plata.

Construcción interna: Tejido realizado con dos urdimbres de seda (una de base y una de ligadura) y tres tramas (dos blancas y una amarilla). La decoración se realiza por medio de dos espolines (uno entorchado de plata y otro entorchado de oro). Efecto blanco: La urdimbre de base separa una de las tramas blancas de la trama amarilla, el espolín de oro y la segunda trama blanca. El espolín de plata no trabaja.

Efecto dorado: La urdimbre de base separa la trama amarilla y el espolín de oro de las dos tramas blancas. El espolín de plata no trabaja.

Efecto plateado: La urdimbre de base separa la segunda trama blanca y el espolín de plata de la primera trama blanca y de la trama amarilla. El espolín de oro no trabaja.

La urdimbre de ligadura trabaja en tafetán por pasada.

Tejido del forro y del bias de color verde.

Calificación técnica: raso de 5. Urdimbre de seda con torsión S y tramas de algodón blanco o anaranjado respectivamente con torsión Z.

Tejido del forro de las mangas.

Calificación técnica: Sarga.

⁸ Este hecho ha podido ser constatado por el Laboratorio Químico del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional, que ha encontrado una impregnación de cola animal tanto en el tejido rico como en el forro de raso.

⁹ Los hilos metálicos, analizados por Don Enrique Parra, se obtienen con láminas de plata y plata sobredorada con alma de hilos de seda, teñidos en ambos casos con gualda, manifestándose ésta en menor cantidad en el caso de los entorchados de plata. La torsión en los dos casos es S.

¹⁰ Los orillos del taqueté, de 0,3 cms, son muy sencillos y se componen de dos cordelinas. Los del raso rojo del forro combinan urdimbres de seda en color violeta y rojo.

¹¹ Para más detalle pueden consultarse los análisis realizados por Don Enrique Parra: con las técnicas de microscopía electrónica de barrido/ análisis elemental por energía dispersiva de rayos X, para el conocimiento de los mordientes inorgánicos; y de cromatografía en capa fina para la detección y determinación de colorantes naturales. Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional.

Crónica Cultural

El Catálogo Bibliográfico del Patrimonio Nacional en Internet

Desde el pasado mes de junio es posible acceder a los registros bibliográficos integrados en el Catálogo General IBIS (Base de Datos del Patrimonio Bibliográfico del Patrimonio Nacional) mediante Internet. A través del sitio <http://realbiblioteca.patrimonionacional.es> el investigador puede consultar desde su ordenador los registros bibliográficos integrados en el referido Catálogo General.

Entre los recursos que ofrece el Catálogo en red cabe destacar la posibilidad de leer los treinta y tres números publicados de *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca* desde que inició su aparición en la primavera de 1995 o consultar, con el correspondiente acceso a las imágenes, la sección "Manuscritos de América en las Colecciones Reales", un fondo emblemático cuyas piezas visualmente más ricas se han digitalizado como consecuencia del Convenio suscrito entre el Patrimonio Nacional y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante). Otros fondos que disponen de acceso a imágenes digitales son la Colección de dibujos que integran las Trazas de Juan de Herrera (restauradas recientemente gracias a un Convenio de colaboración suscrito entre el Patrimonio Nacional y la Fundación Marcelino Botín) y el valiosísimo fragmento manuscrito de *La Celestina* conservado en la Real Biblioteca [Ms. II/1520 (2)].

El portal de acceso al Catálogo electrónico de la Real Biblioteca, además de permitir la consulta de las descripciones bibliográficas, incluye enlaces que contienen información histórica sobre el origen de la Colección libraria desde que inicialmente formara parte de la librería particular de Felipe V hasta nuestros días. El investigador puede conocer asimismo las normas de uso de la Biblioteca, horario de consulta, requisitos de acceso, condiciones de reproducción y publicación de los materiales conservados e información bibliográfica y temática especializada sobre sus fondos. El Catálogo incluye también la descripción bibliográfica de manuscritos e impresos

conservados en otras instituciones dependientes del Patrimonio Nacional —Monasterios Reales de las Descalzas, Encarnación, Huelgas y Tordesillas— cuya consulta puede hacerse en la Real Biblioteca a través de microfilm.

Para facilitar el hallazgo de un registro, se ofrece al investigador la posibilidad de acceder de múltiples maneras a la información, de modo que las estrategias de búsqueda no se limiten a la necesidad de conocer el título de la obra requerida o su autor. El usuario del Catálogo también puede buscar fragmentariamente, por palabras clave que se integren en el título o por nombres citados en la descripción. Otras vías de acceso permiten emprender búsquedas por materia, lugar de impresión, impresor, editor, librero, fecha de impresión o de copia, poseedor, ex libris, encuadernador, signatura, incipit, olim y lengua. Previamente el investigador podrá restringir el objeto de su interés seleccionando el tipo de material que pretende consultar: libros anteriores a 1900, manuscritos, revistas, cartografía, dibujos y grabados, fotografía, libros posteriores a 1900 y música. El sistema de gestión de datos (Innopac) permite además al usuario organizar la información obtenida por fechas o alfabéticamente.

El esencial destino de un catálogo es preservar la memoria de los libros que

contiene. Adicionalmente, convertir esa memoria privada en un patrimonio colectivo. La puesta en red del Catálogo Bibliográfico del Patrimonio Nacional confirma esa voluntad de los libros por hacerse universales: desde el pasado mes de junio se obtiene una media de más de dos mil cuatrocientas consultas bibliográficas semanales repartidas entre los usuarios directos de la Biblioteca y los que han accedido al Catálogo desde asientos más remotos.

Música

XVI Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios*

Con un concierto a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Coronel Músico Francisco Grau Vegara, se inició el XVI Ciclo de *Música y Teatro en los Reales Sitios*, en la Lonja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Durante los meses de julio y agosto hubo diversas actuaciones en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: Javier Artigas ofreció un



Crónica Cultural

concierto de órgano. También se celebró un recital de órgano, metales y percusión, con obras de Henry Purcell, George Frederick Haendel, Tomaso Albinoni, y Johann Sebastian Bach, entre otros.

La Coral Salvé de Laredo interpretó obras de carácter gregoriano, polifonía y música tradicional popular española. Actuaron también la Banda Sinfónica Santa Cecilia de Cullera, dirigida por Salvador Sebastiá López; la Camerata Mozart, dirigida por Alfonso Saura; el Coro Filarmónico Rumano de Cluj, dirigido por Cornel Groza; el Grupo de Metales The English Brass Ensemble, dirigido por Paul Archibald; la Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo, dirigida por Gregorio Gutiérrez; y la Orquesta Barroca Los Músicos de Su Alteza, dirigida por Luis Antonio González.

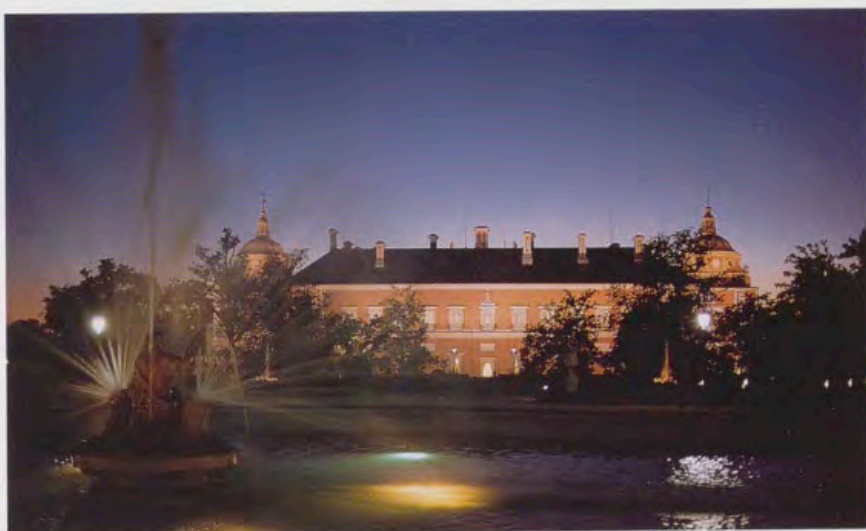
Por último, se incluyeron dos recitales de órgano, a cargo de Jordi Vergés y Raúl del Toro.

Dentro de este XVI Ciclo de *Música y Teatro en los Reales Sitios* tuvo lugar la Clausura del Curso Internacional de Música Matisse, en la que se interpretaron obras como *Motete (¡Oh! Domine Jesu Christe)* de Guerrero; *Concierto nº 14, y Serenata Nocturna KV 39*, de Mozart; así como el *Concierto Opus 85*, de Elgar; y el *Cuarteto en La menor, Opus 21*, de Herbert Howells.

Música en los Reales Sitios

Durante los meses de verano continuó el Ciclo de *Música en los Reales Sitios*. El Cuarteto Albéitar actuó en la Colegiata de La Granja de San Ildefonso, con la interpretación de obras de Haydn, Mozart, Barber y Turina.

En la Capilla del Palacio Real de Aranjuez actuó el Cuarteto de Cuerda Q-Art y el Trío Assai, con obras de Juan del Encina, Soler, Albéniz, Halffter, etc. Por último, el Cuarteto Thader ofreció obras de Haydn, Schubert y Dvorak.



Inauguraciones

Nueva iluminación para el Palacio Real de Aranjuez

El Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Don Álvaro Fernández-Villaverde, Duque de San Carlos, y el Presidente de Iberdrola, Don Iñigo de Oriol, inauguraron la nueva iluminación del Palacio Real de Aranjuez.

Además del exterior del Palacio Real de Aranjuez, se han iluminado las fuentes de Ceres y Nereidas, situadas en los Jardines. En total se han instalado 137 proyectores, situados en las cubiertas y sobre las columnas, con una potencia de 21.410 vatios.

En estos últimos años se han iluminado el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y las fuentes de los Tritones y de las Conchas en los Jardines del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid.

Con este motivo, el Grupo de Metales y Percusión ofreció un concierto en el Jardín del Parterre del Palacio Real de Aranjuez. Bajo el título de *Música Ceremonial*, interpretó: *Fanfarria de "Orfeo"*, de Claudio Monteverdi; *The King's March*, de Jeremiah Clarke; *Canzon primi toni*, de Giovanni Gabrieli; *Trumpet Tune*, de Henry Purcell; *Water Musik*, de Georg Friedrich Haendel; y *Suite*, de Tielman Susato.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 157 3º TRIMESTRE DE 2003

The image of the Holy Empire in the Spain of Philip II

By Friedrich Edelmayer
University of Vienna

Knowledge of the Holy Empire in the Catholic monarchy began to increase during the reign of the Catholic Monarchs. The marriages between their children and those of the future Emperor Maximilian I brought stability to relations between the Iberian Peninsula and central Europe and led to the creation of specific images of the Empire in 16th-century Spain. This article analyses these images and what Spanish people of the age of Philip II knew of the Empire. It is only possible to analyse the contributions of those who left written testimonies either because they served the Empire or because their activity was related to central Europe—that is, royal ministers in the broadest sense of the word.

The sculptor Manuel Pereira and the miracle of Fr. Joao de Vasconcelos O.P., preacher to Philip IV

By Fray António-José de Almeida, O.P.
Scholarship holder, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal

Fr. Joao de Vasconcelos, a Portuguese Dominican priest who was Preacher to King Philip IV, asked his brother, the Count of Figueiró who lived in Madrid, to commission the Portuguese sculptor Manuel Pereira to fashion two statues (St Dominic of Guzman and St Peter Martyr) for the main altar of the church of the Dominican Monastery of Benfica (Lisbon), which he was decorating. The contract was entered into in Madrid, on 7 May 1636. When the sculptures arrived in Lisbon, the niches were found to be smaller than the statues. However, after praying, Fr. Joao ordered they be erected and they fitted inside the niches without difficulty. This was believed to be a miracle worked by God.

The exemplary life of Álvaro Nogueira, a Portuguese painter in the Rome of Sixtus V (1585-1590)

By Vítor Serrão
University of Lisbon

This article examines a Portuguese artist of the era of the Iberian Union, Álvaro Nogueira (c. 1560-1635). Born in Penacova, he was a painter for the University of Coimbra and a prominent member of the Holy Office. Recent research has revealed that he was living in Rome during the pontificate of Sixtus V (1585-1590), as was common practice for Iberian artists during their training period. In Rome he learnt the official "anti-mannerist" models. Although not of outstanding quality, the works he produced for various churches in the Coimbra region after returning to his home country in 1588 bear witness to what he learned in Tridentine Rome in a number of very interesting interpretations that recall

the models of the Zuccari, Cesare Nebbia, Paris Nogari and even the "Last Judgement" in the Sistine Chapel. The article also explores the presence in Rome during the reign of Pope Sixtus of a leading Portuguese painter of the same generation, Simao Rodrigues (c. 1560-1629), whose works at the Monastery of Santa Cruz in Coimbra were to show considerable influence of the frescoes of Pomarancio and Nebbia at the famous oratory of the Crosifisso.

The Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Artistic education and formation of a picture gallery in the 19th century (1811-1835)

By Mercedes Águeda Villa
Universidad Complutense, Madrid

This essay pursues two very specific aims. First, it examines the artistic training of the young infante, Don Sebastián Gabriel, which enabled him to produce paintings, engravings and lithographs before leaving Spain in 1835. Second, it shows his facet as a collector of works of art as early as 1828-1835.

The documentary research centres on his acquisition of paintings by Goya and El Greco. In both cases it describes the circumstances in which the works of these artists came to be incorporated into the infante's collection, identifying the intermediaries and the transactions required to secure ownership of works as important as El Greco's *Assumption*.

New contributions to the legacy of the Leoni family: the Calchi-Salvaterra divisions, relations between Italy and Spain, and the cultural repercussions in 17th century Milan

By Paola Barbara Conti
Art historian

Based on new documentary evidence, the author of this article analyses the issues relating to the legacy of Leone and Pompeo Leone and compares the situation in Milan with that of Madrid. On the basis of the testamentary documents of Leone (1590) and Pompeo (1608), the essay examines an inventory of the Milan palace and the well-known 1615 inventory and traces the line of inheritance of the Milan estate to the Calchi and Salvaterra families. It underlines the involvement of the first of these families, to whom the palace of the Omenoni belongs, with the works of art housed there and their relationship with Galeazzo Arconati. It likewise draws attention to the Salvaterra, who were to take care of the Leoni estate and had a family chapel built at the church of Santa Maria de la Scala, as set out in Leone's testamentary documents dated 1590.



www.gastonydaniela.com

GASTON Y DANIELA
 DESDE 1876



BARCELONA: Showroom: Hermosilla, 26. Tiendas:
 Velázquez, 42. Velázquez, 47. Núñez de Balboa, 53.
 (semiesquina a Orense) • **MIRASIERRA:**
 Marquerie, 14 • **ARAVACA:** Osa Mayor, 94
MADRID: Las Norias, 13 • **BARCELONA:**
 Travesera de Gracia, 14 • **BILBAO:**
 Correo, 23 • **MARBELLA:** Avda. Ricardo
 (Edificio Los Portales) • **VALENCIA:**
 San Ignacio de Loyola, 5 (esquina Madre
 de Dios) • **ALBACETE:** Marqués de Villores, 23 • **ALICANTE:** Bazán, 49
SEVILLA: Plaza Urrutia, 5 • **BERGARA:** Kruz Gallastegi, 3 • **BURGOS:**
 de la Hoya, 7 • **CASTELLON:** Avenida Hermanos Bou, 14
MADRID: Rey Abdullab, 6 y 8 • **ELCHE:** Pº Eres de Sta. Lluçia, 12
VERONA: Avda. Jaime I, 68 • **GIJON:** San Bernardo, 73 • **GRANADA:**

Ganivet, 8 • **GUADALAJARA:** Virgen del Amparo, 45
 • **JEREZ DE LA FRONTERA:** Pza. San Andrés, s/n.
 • **LERIDA:** Avda. Blondel, 54 • **LOGROÑO:** Jorge
 Vigón, 12 • **MAHON:** Pza. del Principe, 16 • **MALAGA:**
 Pablo Ruiz Picasso, 4 • **ORENSE:** Cardenal
 Quevedo, 24 • **OVIEDO:** Fray Ceferino, 12 • **PALMA
 DE MALLORCA:** Rubén Darío, 2 • **LAS PALMAS DE
 GRAN CANARIA:** Domingo J. Navarro, 14 • **PAMPLONA:**
 Doctor Marañón, 1
 • **SAN SEBASTIAN:** Ecbalde, 6 • **SANTANDER:** San José, 12 • **SANTA CRUZ
 DE TENERIFE:** 25 de Julio, 23 • **SEVILLA:** Chapineros, 7 • **TARRAGONA:**
 Méndez Núñez, 8 y 9 • **TUDELA:** San Marcial, 10 y 12 • **VALLADOLID:** Veinte
 de Febrero, 1 • **VIGO:** Velázquez Moreno, 9 • **VITORIA:** Ramón y Cajal, 1
 • **DIVISION INDUSTRIAL:** Velázquez, 42, 28001 Madrid. Tel. 435 18 28.



HUBLOT

A Philosophy of Life

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